

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna  
Dottorato di Ricerca in Architettura  
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura  
XXVI Ciclo di Dottorato

Tesi svolta in cotutela con:  
École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)  
Doctorat “Musique, histoire, société”

***Luigi Nono: spazio e composizione***

Presentata da: dott. arch. Giulia Lazzarini

Coordinatore Dottorato: prof. Annalisa Trentin

Relatori: prof. Giovanni Leoni, prof. Denis Laborde

Correlatore: prof. Maristella Casciato

Settore Concorsuale: 08/E2 – Storia e Restauro dell'Architettura

Settore Scientifico Disciplinare di afferenza: ICAR/18

Esame finale anno 2014

<b><u>Introduzione</u></b> .....	p.4
<b>1. <u>Luigi Nono verso Prometeo</u></b>	
1.1 Lo spazio come materiale compositivo: da Darmstadt all' <i>Experimentalstudio</i> .....	p.22
1.2 Un progetto condiviso: Stockhausen, Xenakis, Boulez e Nono .....	p.36
1.3 Comporre per/con lo spazio .....	p.52
1.4 "Ascoltare le pietre bianche di Venezia" .....	p.74
1.5 Incontri veneziani .....	p.86
<b>2. <u>Prometeo, tragedia dell'ascolto</u></b>	
2.1 Gli anni '70: primi manoscritti a quattro mani. Il ruolo di Massimo Cacciari nel processo compositivo .....	p.100
2.2 Ispirazioni interdisciplinari: Itten, Goethe, Klee e l'architettura .....	p.112
2.3 La struttura della composizione musicale .....	p.124
2.4 La concretizzazione del progetto <i>Prometeo</i> a Venezia .....	p.132
2.5 Renzo Piano e Luigi Nono: il rapporto tra musicista e architetto ...	p.140
2.6 Il progetto dell'arca per Venezia: i temi, i disegni, la realizzazione	p.146
2.7 Il ruolo dello spazio nel <i>Prometeo</i> : la chiesa di San Lorenzo in musica e architettura .....	p.184
2.8 Il suono nei disegni di Piano e lo spazio nei manoscritti di Nono....	p.190
2.9 Il progetto dell'arca per Milano .....	p.200
2.10 <i>Prometeo</i> al Festival d'Automne di Parigi: l'emancipazione dall'arca .....	p.216
<b>3. <u>Spazio, suono e architettura dopo Prometeo</u></b>	
3.1 Luigi Nono e l'arca dopo <i>Prometeo</i> .....	p.230
3.2 L'auditorium di Isozaki ad Akiyoshidai .....	p.238
3.3 <i>Prometeo</i> senza arca: alcuni <i>set up</i> a confronto .....	p.252
3.4 Verso nuovi spazi per la musica: il progetto della Philharmonie di Parigi	p.268

---

<b>Bibliografia</b> .....	p.284
---------------------------	-------

<b>Fonti archivistiche</b> .....	p.292
----------------------------------	-------

### **Allegati**

#### Interviste

Donald Hart e Shunji Ishida .....	p.296
-----------------------------------	-------

*Luigi Nono e Renzo Piano:  
musica e architettura nel progetto dell'arca*  
Genova, 15 ottobre 2012

Maurizio Milan .....	p.308
----------------------	-------

*La realizzazione dell'arca di Prometeo a Venezia e Milano*  
Mirano, 26 ottobre 2012

Alessandro Traldi .....	p.320
-------------------------	-------

*L'arca lignea di Prometeo: progetto, costruzione e futuro*  
Milano, 3 dicembre 2012

Nuria Schoenberg Nono .....	p.336
-----------------------------	-------

*Luigi Nono: spazio, suono, architettura*  
Venezia, 18 marzo 2013

André Richard .....	p.346
---------------------	-------

*Il progetto dell'auditorium dell'International Art Village ad  
Akiyoshidai e le rappresentazioni di Prometeo*  
Vilars-le-grand, 2 maggio 2013

Brigitte Métra .....	p.364
----------------------	-------

*Il ruolo di Prometeo nella definizione di nuovi spazi per la musica:  
il progetto della sala da concerto della Philharmonie di Parigi*  
Paris, 22 giugno 2013

Rassegna stampa selezionata .....	p.374
-----------------------------------	-------

Résumé de la thèse/Abstract .....	p.392
-----------------------------------	-------

### Fertili contaminazioni interdisciplinari

Architettura e musica. Spazio e tempo. Suono. Esperienza.

Queste sono le parole chiave da cui ha preso avvio la mia ricerca. Tutto è iniziato dall'intuizione dell'esistenza di un legame tra due discipline cui ho dedicato molto tempo e molto studio, seguendo e portando a termine due percorsi accademici paralleli: la Facoltà di architettura e il Conservatorio. Il mio desiderio era approfondire il possibile rapporto interdisciplinare tra musica e architettura, affascinata in principio da una frase che Boulez scrive in *Penser la musique aujourd'hui* nel 1963: "riconosco che non vi è nulla di più fertilizzante del contatto con un'altra disciplina: essa ci porta una maniera di vedere diversa, ci arricchisce di idee che non ci sarebbero venute in mente, stimola la nostra invenzione".<sup>1</sup>

Come musicista e architetto ritenevo di avere le competenze adatte a indagare le ragioni profonde di un legame interdisciplinare che era stato studiato spesso solo unilateralmente.

La mia intuizione non era per nulla inesplorata. Molti hanno messo in luce prima di me l'esistenza di possibili punti di contatto tra gli ambiti disciplinari di musica e architettura. Tante sono le chiavi di lettura di questo rapporto così facilmente intuibile, ma così difficilmente interpretabile. Inizialmente ho cercato di individuare quali potessero essere gli argomenti intorno ai quali sviluppare un parallelo tra musica e architettura, le possibili intersezioni tra i due ambiti artistici e disciplinari, quelle che ho chiamato 'terre di confine'.

Wittkower in *Architectural Principles in the Age of Humanism*<sup>2</sup> ha richiamato all'attenzione il legame più classico tra le due discipline, ossia il comune uso di proporzioni armoniche. Prima di lui, anche Vitruvio e Alberti nei loro trattati avevano parlato del concetto di consonanza, dell'individuazione di medesimi rapporti e proporzioni piacevoli egualmente in musica e in architettura. I rapporti di consonanza e dissonanza legano la composizione architettonica a quella musicale attraverso il tramite della

<sup>1</sup> Boulez P., *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979 [*Penser la musique aujourd'hui*, 1963], p. 165

<sup>2</sup> Wittkower R., *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1964 [*Architectural principles in the age of humanism*, Warburg institute, University of London, London, 1949], pp. 101-114

---

matematica. Osservando i templi greci si può riscontrare l'esistenza di rapporti di consonanza musicale tra gli elementi della composizione; non si tratta solamente dell'applicazione della sezione aurea, quanto piuttosto di rapporti 1:2, 3:4 e 2:3 corrispondenti agli intervalli musicali di ottava, quarta e quinta giusta. L'esistenza di questi stessi rapporti armonici era stata osservata anche da Pitagora, che, suddividendo il monocordo, aveva scoperto gli intervalli di consonanza.<sup>3</sup> Sull'utilizzo di uno schema aritmetico che rispecchiasse le proporzioni dimensionali dell'architettura si è basato anche il compositore franco-fiammingo Guillaume Dufay quando ha composto il mottetto *Nuper rosarum flores* (1436), in occasione della consacrazione della chiesa di Santa Maria de Fiore a Firenze. A un sistema di proporzioni armoniche si è ricondotto anche Le Corbusier quando ha elaborato il sistema del *modulor*, strumento della nuova architettura, e prima ancora quando ha auspicato l'utilizzo di tracciati regolatori in architettura in *Vers une architecture*.<sup>4</sup>

La trattazione del possibile parallelo tra musica e architettura non si esaurisce però nell'individuazione di un comune ricorso a proporzioni armoniche. Il legame si manifesta anche nell'esistenza di possibili analogie a livello compositivo, momento veramente "fertilizzante" del contatto interdisciplinare. Prendendo spunto probabilmente dalla celebre affermazione di Goethe secondo la quale la musica sarebbe "architettura pietrificata",<sup>5</sup> molti sono andati alla ricerca di elementi equiparabili nel metodo compositivo di musicisti e architetti. Al di là dell'effettiva possibilità o meno di porre direttamente a confronto una composizione musicale e un'architettura, la percezione di questo tipo di legame era facilmente condivisibile. Io coglievo ad esempio un'analogia tra la struttura contrappuntistica delle composizioni di Bach e l'uso di Loos della soluzione spaziale del *Raumplan*: la compenetrazione di temi e voci in Bach si può far corrispondere a quella di spazi e volumi in Loos, composti magistralmente insieme a realizzare l'armonia totale del progetto (o della

<sup>3</sup> il monocordo è uno strumento composto da una sola corda tesa tra due appoggi su una cassa di risonanza; un ponticello mobile permette di dividere a piacere la corda in due parti di lunghezza variabile, modificando l'altezza dei due suoni ottenibili. Pitagora arriva a stabilire quali siano i rapporti tra le misure delle due parti che portano ad avere suoni che, suonati insieme, producono un accordo 'gradevole'. Per esempio, suddividendo il monocordo in due parti che stanno in un rapporto dimensionale di 1:2 ottiene due suoni che formano tra loro un intervallo (termine che identifica la distanza tra due suoni in musica) identificato nella teoria musicale moderna come un intervallo di ottava giusta, ossia un intervallo consonante, 'gradevole'. Pitagora identifica come 'gradevoli' anche gli intervalli di quinta e quarta giusta, ottenuti dalla suddivisione del monocordo in parti in rapporto dimensionale pari a 2:3 e 3:4.

<sup>4</sup> Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Longanesi, Milano 2005 (1973) [*Vers une architecture*, G.Cres, Paris 1923], pp. 53-62

<sup>5</sup> Goethe J.W., *Gli errori rendono amabili*, Bur, Milano 2007, aforisma n.1133

sonata). Le analogie individuabili sono tante: si possono leggere analogie nell'uso dell'accorgimento della variazione sul tema; si possono mettere a confronto le due discipline relativamente all'uso delle dinamiche sonore e della luce; si può fare un parallelo tra il ruolo del silenzio in musica e del vuoto in architettura; si può riflettere su tempo e spazio come elementi fondamentali della composizione.<sup>6</sup> Ma si rischia di cadere in interpretazioni affascinanti quanto opinabili.

Molto probabilmente il più diretto e concreto momento di confronto tra musica e architettura è da ricercarsi nei progetti di sale per la musica. L'acustica si fa tramite tra le due discipline. L'architettura si mette al servizio della musica e del suono; allo stesso modo la musica, nel corso della storia, si evolve in base al mutare della forma degli spazi in cui è eseguita.

Esistono poi singole personalità e singole esperienze attraverso le quali è possibile leggere l'esistenza di un rapporto tra musica e architettura. Il primo esempio con cui mi sono confrontata è stato il padiglione Philips all'Esposizione Universale di Bruxelles, ampiamente studiato e pubblicato, progettato nel 1958 da Le Corbusier insieme al compositore e ingegnere Iannis Xenakis. Il padiglione Philips si colloca in un contesto storico in cui sono frequenti le collaborazioni tra musicisti e architetti, alla ricerca della definizione delle caratteristiche di nuovi ideali spazi per la musica. Le Corbusier e Xenakis incarnano uno degli esempi più noti della tendenza a contatti interdisciplinari del Novecento: il primo ingegnere e compositore appassionato di matematica, il secondo architetto con uno spiccato interesse per la musica (dovuto probabilmente anche al rapporto con il fratello musicista). Anche la figura meno studiata di Bruce Goff (1904-1982), architetto e compositore statunitense, aveva attirato la mia attenzione. Ma si trattava di esperienze già molto studiate o prive di quel carattere di universalità che stavo cercando, incapaci di fornire un punto di partenza per riflessioni più ampie sulle possibili intersezioni disciplinari e sulle possibili

<sup>6</sup> per una trattazione di queste analogie, sviluppate a partire dal confronto tra l'architettura di Carlo Scarpa e la musica di Luigi Nono, si rimanda a Lazzarini G., *Luigi Nono e Carlo Scarpa. Analogie compositive*, in Capanna A., Cifariello Ciardi F., Del Monaco A.I., Gabrieli M., Ribichini L., Trovalusci G. (a c. di), *Musica & architettura*, Nuova Cultura, Roma 2012

fertili contaminazioni tra musica e architettura.

Gli esperimenti delle installazioni sonore,<sup>7</sup> l'attenzione sviluppatasi negli anni '60 intorno al concetto di *soundscape* elaborato da Raymond Murray Schafer,<sup>8</sup> una rinnovata sensibilità verso la sonorità e il carattere esperienziale dell'architettura, sollevata da Steen Eiler Rasmussen con il libro *Architettura come esperienza*,<sup>9</sup> aprono la strada ad altre interessanti interpretazioni del rapporto esistente tra le due discipline.

Allo stesso tempo esistono motivi e argomenti che inducono a porre le due discipline su piani non confrontabili. Pierre Boulez, nel libro *Il paese fertile, Paul Klee e la musica*, mette in evidenza sia le similitudini sia le differenze che intercorrono tra il linguaggio della vista, cui fa riferimento diretto l'architettura, e quello dell'udito, cui fa riferimento la musica. Molto diverso è il rapporto che le due discipline instaurano con il tempo e lo spazio: mentre in un quadro, o in un'architettura, chi guarda ha la possibilità di cogliere l'intera costruzione con uno sguardo e può decidere di percorrerla in un senso o in un altro, in una concezione spaziale e temporale multidirezionale, in musica l'ascoltatore può avere sempre e solo una percezione parziale dell'opera, dipendente completamente dal tempo di esecuzione. Un'opera musicale non può essere colta immediatamente nella sua interezza, ma è soggetta al tempo, che è a senso unico; non è possibile ascoltare un'opera musicale in un ordine diverso da quello deciso dal compositore.<sup>10</sup> Si viene a creare una relazione tra compositore e ascoltatore ("*a relationship between the stream of consciousness of the composer and that of the beholder*", con le parole del filosofo austriaco Alfred Schutz nel saggio *Making music together*<sup>11</sup>), che diventano compartecipi del "*tempo interno*" all'esecuzione, legato al concetto di durata bergsoniana e contrapposto al "*tempo esterno*", misurabile e oggettivo. L'architettura organizza elementi nello spazio in maniera più o meno duratura, mentre la composizione musicale è legata al singolo effimero evento dell'esecuzione, capace di variare ogni volta,

<sup>7</sup> sull'argomento si veda Belgiojoso R., *Costruire con i suoni*, FrancoAngeli, Milano 2009

<sup>8</sup> Murray Schafer R., *Il paesaggio sonoro*, Ricordi, Milano 1985 (1977) [*The tuning of the world (The Soundscape)*, 1977]

<sup>9</sup> Rasmussen S. E., *Architettura come esperienza*, Pendragon, Bologna 2006 [*Experiencing architecture*, 1959]

<sup>10</sup> Boulez P., *Il paese fertile, Paul Klee e la musica*, Abscondita, Milano 2004 [*Le pays fertile*, Paris 1989], pp.61-65, p.80

<sup>11</sup> Schutz A., *Making music together*, in *Collected Papers, Studies in Social Theory*, Martinus Nijhoff/The Hague, 1976, p.172

<sup>12</sup> cosa sostanzia un'opera musicale? L'opera musicale coincide con la sua *performance*, e quindi varia a ogni esecuzione, o esiste un'intima natura che la connota indipendentemente dalle possibili variazioni che occorrono nella *performance*? Levinson si interroga su queste questioni in Levinson J., *What a Musical Work Is*, in "The Journal of Philosophy", vol. 77, n. 1, gennaio 1980, pp.5-28

proponendo esperienze sempre diverse all'ascoltatore.<sup>12</sup> Ma se ci si riconduce alle parole di Michel De Certeau per cui "space is a practiced place",<sup>13</sup> si vede come musica e architettura, nonostante le differenze, possano essere accomunate da una certa necessità di relazionarsi con il movimento, del suono o del visitatore, nello spazio.

#### Musica e architettura in *Prometeo, tragedia dell'ascolto*:

##### il lavoro di ricerca

Dopo un lungo lavoro d'individuazione e analisi degli infiniti spunti di riflessione che il tema offriva, cercando di evitare il reale rischio di cadere in una trattazione superficiale o aleatoria, ho scelto di concentrarmi su un'esperienza di effettiva collaborazione tra un architetto e un musicista realizzatasi in Italia nel Novecento: *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984), composta da Luigi Nono con la collaborazione di Massimo Cacciari e Renzo Piano. Alla fine degli anni '70, compositore e filosofo hanno dato avvio insieme alla composizione dell'opera, riflettendo sui suoi contenuti concettuali e sulla sua struttura in isole/episodi; in seguito è stato coinvolto l'architetto che, instaurando un rapporto di stretta collaborazione e scambio intellettuale con Nono e Cacciari, ha progettato la struttura lineare, la cassa armonica che avrebbe ospitato l'esecuzione di *Prometeo*. Si tratta di una vera e propria opera a sei mani che segna chiaramente il limite di un 'prima' e un 'dopo' nella storia della progettazione di spazi per la musica e nella trattazione delle possibili interrelazioni tra musica e architettura.

*Prometeo* rappresenta uno degli esempi più emblematici del rapporto tra un musicista e un architetto nel Novecento. Fin dall'inizio della creazione dell'opera, Nono lavora con professionalità diverse da quelle strettamente legate al mondo della musica. I primi manoscritti per *Prometeo* sono il frutto della collaborazione con il filosofo Cacciari, con il quale Nono elabora i temi che conformano in seguito anche l'architettura di Piano. È

<sup>13</sup> De Certeau M., *The Practise of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, p. 117

un incontro tra discipline, ma soprattutto un incontro tra competenze che dà luogo a qualcosa di completamente nuovo. Si pongono le basi per la progettazione di nuovi spazi per la musica e allo stesso tempo si esplorano le possibilità di feconde contaminazioni interdisciplinari.

Ho iniziato ad approfondire la mia conoscenza di *Prometeo* attraverso la limitata bibliografia che esiste sull'argomento. Oltre ad alcuni lavori di tesi di laurea e di dottorato, la pubblicazione che meglio descrive l'esperienza di collaborazione tra Nono, Cacciari e Piano è *Verso Prometeo*, realizzata in occasione della prima veneziana dell'opera nel 1984.<sup>14</sup> Fondamentale per la mia ricerca si è poi rivelato il libro *Scritti e colloqui*, che raccoglie in due volumi gli scritti di Nono e le interviste rivoltegli durante la sua carriera;<sup>15</sup> nella lettura diretta delle parole di Nono ho cercato conferma a ogni mia riflessione o intuizione durante i miei tre anni di studi.

Il lavoro di ricerca si è quindi indirizzato verso la consultazione dell'Archivio della Fondazione Luigi Nono a Venezia, dove sono raccolti e catalogati tutti i manoscritti, i carteggi, le fotografie, le locandine e le recensioni, la rassegna stampa relativa al maestro e alle sue opere. L'archivio conserva in una sezione bibliografica, oltre alle pubblicazioni e le ricerche accademiche, anche i libri che facevano parte della biblioteca personale del compositore, permettendo di capire a quali letture e argomenti si interessasse. L'opportunità di visionare i primi manoscritti realizzati da Nono per *Prometeo* mi ha consentito di ricostruire il percorso compositivo di collaborazione interdisciplinare che ha portato all'elaborazione dell'opera in ogni suo aspetto. I manoscritti di Nono hanno un carattere molto grafico e sono costituiti da una fitta polisemantica sovrapposizione di segni che rivela a ogni lettura nuovi dettagli del percorso compositivo. La consultazione dell'archivio della Fondazione Renzo Piano ha permesso invece di seguire il percorso progettuale che ha condotto al disegno definitivo dell'arca, fin dai primi schizzi dell'architetto. I carteggi tra Nono, Piano e Cacciari, uniti a quelli tra Nono e Claudio Abbado (uno

<sup>14</sup> Cacciari M. (a c. di), Nono L., *Verso Prometeo*, Ricordi, Milano 1984

<sup>15</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Lucca 2001, 2 voll.

dei due direttori d'orchestra in occasione della prima esecuzione di *Prometeo* a Venezia e a Milano, direttamente coinvolto in alcune scelte acustico/esecutive), sono stati letti anche in relazione ai disegni dell'architetto, risultando fondamentali per rintracciare le motivazioni di alcune scelte progettuali e compositive. È stato molto utile a questo scopo anche poter incontrare alcune delle persone che hanno partecipato attivamente all'esperienza di *Prometeo*: gli architetti Donald Hart, Shunji Ishida e Alessandro Traldi, che hanno preso parte al progetto dell'arca come membri dello studio di architettura di Renzo Piano, l'ingegnere Maurizio Milan, che si è occupato dei disegni esecutivi dell'arca, il compositore e musicista André Richard, che ha lavorato al fianco di Nono per molti anni presso l'*Experimentalstudio* di Freiburg im Breisgau (Germania) e che ha partecipato a ogni rappresentazione di *Prometeo*. Volendo indagare più in dettaglio ciò che accade prima e dopo *Prometeo*, ho incontrato poi anche Nuria Schoenberg Nono, moglie del compositore, Josephine Markovitz, direttrice artistica del *Festival d'Automne* a Parigi e responsabile delle rappresentazioni parigine di *Prometeo*, Vittorio Pozzati, ex sindaco di Mezzago che attualmente ha in comodato d'uso la struttura lignea dell'arca di proprietà del teatro alla Scala, e Brigitte Métra, architetto responsabile della progettazione della nuova sala della Philharmonie di Parigi. Ho cercato, attraverso alcune interviste, di ricostruire la storia di un'opera e di un'esperienza che ha avuto per molti versi una trasmissione per lo più orale.

#### Luigi Nono: spazio e composizione

Tra i tanti esempi di collaborazione diretta tra un musicista e un architetto, realizzati nel Novecento o in altre epoche, ho scelto *Prometeo*, *tragedia dell'ascolto*. Questo perché *Prometeo* si inserisce in un lungo percorso compositivo fatto di continui confronti tra materia sonora e spazio, portato avanti da Luigi Nono durante tutta la sua carriera. Lo studio di *Prometeo*

e delle opere del compositore veneziano mi permetteva di affrontare la trattazione di molte delle possibili declinazioni del rapporto interdisciplinare tra musica e architettura. *Prometeo* doveva diventare il centro di una più ampia riflessione sulle possibilità offerte dal contatto tra discipline diverse. Ciò che volevo dimostrare non era una semplice equazione per cui musica sommata ad architettura portasse come risultato a *Prometeo*. Né *Prometeo* doveva diventare un mero pretesto per offrire un qualsivoglia punto di partenza alla mia trattazione. *Prometeo* è un esempio di un fruttuoso incontro tra competenze diverse e allo stesso tempo è un'opera rappresentativa di certe esperienze di sperimentazione con suono e spazio portate avanti dai compositori del Novecento. Diversi compositori hanno cercato prima di Nono di realizzare, collaborando con architetti, il proprio prototipo di ideale sala per la musica. L'esperienza di *Prometeo* è però qualcosa di diverso. Nono non ha in mente uno spazio ideale, non vuole realizzare la perfetta sala per la musica contemporanea, ma uno spazio consacrato all'ascolto, dove collocare la sua opera. Il percorso di *Prometeo* non si esaurisce nella relazione tra uno spazio disegnato *ad hoc* e una musica: *Prometeo* si emancipa dall'arca e si confronta con nuovi spazi, mettendo in luce anche le necessità a cui le nuove sale dovrebbero essere in grado di rispondere. *Prometeo* nasce dal percorso di sperimentazione di Nono intorno alle relazioni tra spazio e suono e diventa poi esso stesso strumento di definizione dello spazio.

La ricerca doveva riuscire a offrire un quadro del contesto in cui si inseriva l'esperienza di *Prometeo* e a trasmettere la centralità del ruolo da questa ricoperto nella storia delle relazioni tra musica e architettura e tra spazio e suono. Ho deciso così di organizzare la trattazione in tre parti: una prima parte che affrontasse il tema del ruolo dello spazio nella musica del Novecento e nelle opere di Luigi Nono precedenti a *Prometeo*; una seconda parte che approfondisse il processo compositivo che ha portato alle rappresentazioni di *Prometeo* a Venezia, Milano e a Parigi (luogo della

prima rappresentazione senza arca); una terza parte in cui si prendesse in considerazione quanto avvenuto dopo *Prometeo* e in cui si riflettesse sui contributi che questa esperienza può portare alla progettazione di spazi per la musica. Allo stesso modo in cui mi ero fatta ispirare da una frase di Boulez relativamente alla possibilità di imparare dal contatto con altre discipline, ho deciso di aprire ogni paragrafo con una frase capace di dare avvio alla riflessione.

Nella prima parte della tesi ho voluto descrivere le circostanze in cui nasce *Prometeo*. Nel Novecento lo spazio viene ad assumere un ruolo sempre più importante nella composizione musicale, non solo di Nono, ma anche di Boulez, Stockhausen e Xenakis, compositori che orbitano tutti in qualche misura intorno agli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt. Lo spazio è inteso come luogo dell'esecuzione, come paesaggio sonoro da cui trarre nuovo materiale compositivo, come nuova componente della composizione, al pari di timbro, intensità e durata del suono. Nono è affascinato dalle composizioni del Rinascimento veneziano di Giovanni Gabrieli per la chiesa di San Marco, ascolta i suoni della città lagunare e li imita nelle sue composizioni, evoca spazi reali attraverso l'uso del suono (come ne *La fabbrica illuminata*, 1964). Molte sono le sperimentazioni con la materia sonora, con la spazializzazione e con lo spazio nelle sue diverse accezioni, che precedono *Prometeo*. Non si tratta di un percorso lineare che conduce alla composizione dell'opera, ma di una serie di esperimenti che hanno in *Prometeo* un'ulteriore declinazione. Allo stesso tempo la produzione di Nono non può essere riassunta esclusivamente nel tentativo di mettere in relazione suono e spazio; esiste una serie di composizioni legate alla diffusione di messaggi di natura politica e di denuncia sociale che ho deciso di non approfondire perché non strettamente inerente al mio tema d'indagine.

La seconda parte della tesi si concentra sul processo compositivo di *Prometeo*, partendo principalmente dall'analisi dei manoscritti e dei

carteggi conservati presso l'Archivio della Fondazione Luigi Nono, oltre che dei materiali conservati presso l'archivio della Fondazione Renzo Piano. Ho cercato di proporre un'analisi dettagliata dei diversi apporti, spunti e stimoli che hanno condotto all'elaborazione dell'opera. Sono partita da documenti editi e inediti, con l'obiettivo di ricostruire, come non era mai stato fatto in precedenza, il sistema di relazioni e di contaminazioni interdisciplinari che si sono venute a creare intorno alla composizione di *Prometeo* e all'ideazione dell'arca.

Ho voluto poi concentrarmi su quanto succede dopo *Prometeo* e sulle conseguenze che questa esperienza ha avuto sul metodo compositivo di Nono, ma anche sulla progettazione di spazi per la musica. Nella terza parte della tesi mi sono occupata dell'ultimo periodo della carriera di Luigi Nono, mettendo in evidenza il suo continuo lavoro di sperimentazione con la materia sonora e la spazializzazione del suono. A partire dalla rappresentazione di Parigi il destino dell'arca e della composizione musicale si separano definitivamente. Con l'obiettivo di identificare quali siano le necessità spaziali e acustiche di *Prometeo* nel momento in cui viene rappresentato in nuovi ambienti, ho messo a confronto varie proposte di allestimento successive alla rappresentazione di Parigi. Gli ultimi paragrafi della tesi prendono in esame due esempi di sale per la musica che mostrano quanto sia possibile imparare dall'esperienza di *Prometeo*: l'auditorium di Akiyoshidai (disegnato da Arata Isozaki) e la sala della nuova Philharmonie di Parigi (su progetto di un team coordinato da Jean Nouvel). L'opera di Nono apre la strada all'instaurarsi di nuove possibili relazioni tra pubblico e fonti sonore, insistendo sulla centralità del movimento del suono nella sala e stimolando la sperimentazione di sempre nuove soluzioni spaziali; porta inoltre a riflettere sull'importanza di un'acustica che possa essere adattata alle diverse necessità delle composizioni musicali; suggerisce un nuovo modo di misurare e percepire lo spazio attraverso il suono. Nono non immagina un perfetto ideale spazio

per la musica contemporanea, ma attraverso l'esperienza di *Prometeo* cerca di indicare i parametri ai quali riferirsi per la realizzazione di nuove sale.

### Risultati e riflessioni

L'obiettivo della tesi è dimostrare l'esistenza di possibili fertili contaminazioni interdisciplinari tra musica e architettura. Così come lo spazio diventa un elemento della composizione musicale nel Novecento, una nuova attenzione all'aspetto sonoro può portare a nuovi risultati in architettura, non solo nell'ambito di progetti di sale per la musica. Lo studio dell'esperienza di *Prometeo* può aprire nuovi panorami, nuove possibilità. Questa tesi ha lo scopo di stimolare la curiosità verso la ricerca e la sperimentazione degli *infiniti possibili* della composizione architettonica.<sup>16</sup> L'approfondimento delle diverse sfumature dell'esperienza di *Prometeo* mi ha condotto a nuovi interrogativi e a riflessioni su nuovi possibili ambiti d'indagine. *Prometeo* ha stimolato quei "Nuovi pensieri" tanto auspicati da Nono.<sup>17</sup>

Un primo interrogativo riguarda la progettazione acustica delle nuove sale per la musica. I progetti di contemporanee sale per la musica hanno fatto emergere la figura dell'ingegnere del suono, che cura la risposta acustica della sala lavorando a stretto contatto con l'architetto fin dall'elaborazione dei primi disegni. Questa figura professionale non prende parte al processo compositivo che porta all'esperienza di *Prometeo* perché è Nono stesso a studiare la risposta acustica degli spazi in cui si trova a lavorare. Con il suono Nono è capace di misurare lo spazio, senza bisogno d'intermediari; il suo è un rapporto empirico con la materia sonora e la spazializzazione. In *Prometeo* si attua un rapporto di reciproca influenza tra spazio e suono: viene costruita l'arca appositamente per un'ottimale esperienza di ascolto, ma allo stesso tempo la musica si adatta all'acustica della sala in cui viene rappresentata, modificandone la percezione anche

<sup>16</sup> Nono utilizza l'espressione "infiniti possibili" nel titolo della composizione dedicata all'amico Carlo Scarpa (A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili, 1984); parla di "infiniti possibili" anche durante l'intervista rivolta a lui e Massimo Cacciari da Michele Bertaggia nel 1984 (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol.II, p.357)

<sup>17</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol.I, p.394

per mezzo della tecnologia della trasformazione elettronica del suono (imparata da Nono presso l'*Experimentalstudio*). L'ingegnere del suono ha un ruolo fondamentale invece ad Akiyoshidai o nel progetto della nuova Philharmonie di Parigi. In entrambi i casi è coinvolta la compagnia Nagata Acoustics, che si occupa della progettazione acustica della maggior parte delle sale costruite oggi. Rispetto all'approccio empirico di Nono, gli ingegneri del suono di Nagata Acoustics si confrontano in maniera scientifica con la materia sonora, costruendo modelli acustici in scala 1:10 per cercare il modo di ottenere certi precisi tempi di riverbero, individuati come i più adatti all'ascolto di determinate musiche. Le domande che mi pongo sono: se le sale di tutto il mondo sono costruite secondo progetti acustici e parametri stabiliti dalla stessa compagnia di ingegneri del suono non si corre forse il pericolo di appiattire l'offerta acustica ottenendo sale omogenee e intercambiabili? Non si rischia di perdere la ricchezza derivata dal confrontarsi con acustiche sempre diverse? *Prometeo*, dopo l'arca, continua la sua vita arricchendosi di nuove esperienze derivate dalla peculiare risposta acustica di spazi sempre nuovi. Se le sale con cui si fosse confrontato avessero teso tutte alla stessa idea di perfezione acustica come avrebbe potuto arricchirsi la partitura musicale? Nono non avrebbe forse finito per confrontarsi sempre con lo stesso spazio pervenendo sempre agli stessi risultati?

*Prometeo* è un'opera che muta notevolmente (con modifiche anche sostanziali alla partitura) in relazione allo spazio con cui si viene a confrontare. Dopo la morte di Nono è stato André Richard a occuparsi dell'allestimento dell'opera in diversi spazi in tutto il mondo, facendo riferimento alla partitura del 1985. Ci si può domandare quindi se esista ancora *Prometeo* nella sua concezione originale o se aver cristallizzato l'esecuzione secondo la partitura milanese abbia in qualche modo violato l'intima natura cangiante dell'opera. Quali sono le caratteristiche che definiscono l'unicità di un brano musicale? Una composizione che rifiuta

una partitura definitiva può continuare a vivere dopo la morte del suo compositore? Allo stesso modo ci si potrebbe chiedere quanto la creazione dell'architetto risieda nel disegno e quanto nell'effettiva costruzione del progetto. Le architetture nel corso del tempo possono andare incontro a modifiche, crolli, degrado; qual è il limite da non oltrepassare per far sì che un'architettura mantenga le inconfondibili peculiarità che ne permettono l'identificazione come originale opera dell'architetto? Qual è l'intima natura inviolabile che connota un'architettura?

La relazione che si è creata tra musica, architettura, filosofia e pittura in *Prometeo* mi ha portato a riflettere sul momento in cui le diverse discipline umanistiche si sono emancipate le une dalle altre intraprendendo percorsi completamente separati e autonomi. Fino al Rinascimento la musica, insieme alle altre discipline umanistiche, era principalmente uno strumento di interpretazione della realtà. Penso che il legame atavico tra le diverse discipline sia da ricercarsi proprio in questo comune scopo percettivo/interpretativo sensoriale. Sarebbe interessante approfondire lo studio dell'esistenza di questi legami interdisciplinari nel periodo storico che precede la nascita della notazione o la ricerca di una regola razionale che descriva ciò che è bello in musica e architettura. Si tratta di un'indagine di carattere filosofico che arricchirebbe il modo di comporre musica e il modo di pensare lo spazio, ma anche il modo in cui si esegue musica oggi, inariditosi intorno alla ricerca della perfezione tecnica.

La tesi non cerca di fornire precise risposte a queste domande e a questi dubbi, ma, attraverso lo studio approfondito della singola rappresentativa esperienza di *Prometeo*, vuole aprire la strada a nuovi interrogativi, a nuovi confronti possibili, a nuovi possibili fertili contatti interdisciplinari.

L'importante è continuare a porsi delle domande, ricordando che la musica ha bisogno di simboli, così come l'architettura ha bisogno di suono.





Desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutato nella stesura della tesi con suggerimenti, critiche e osservazioni.

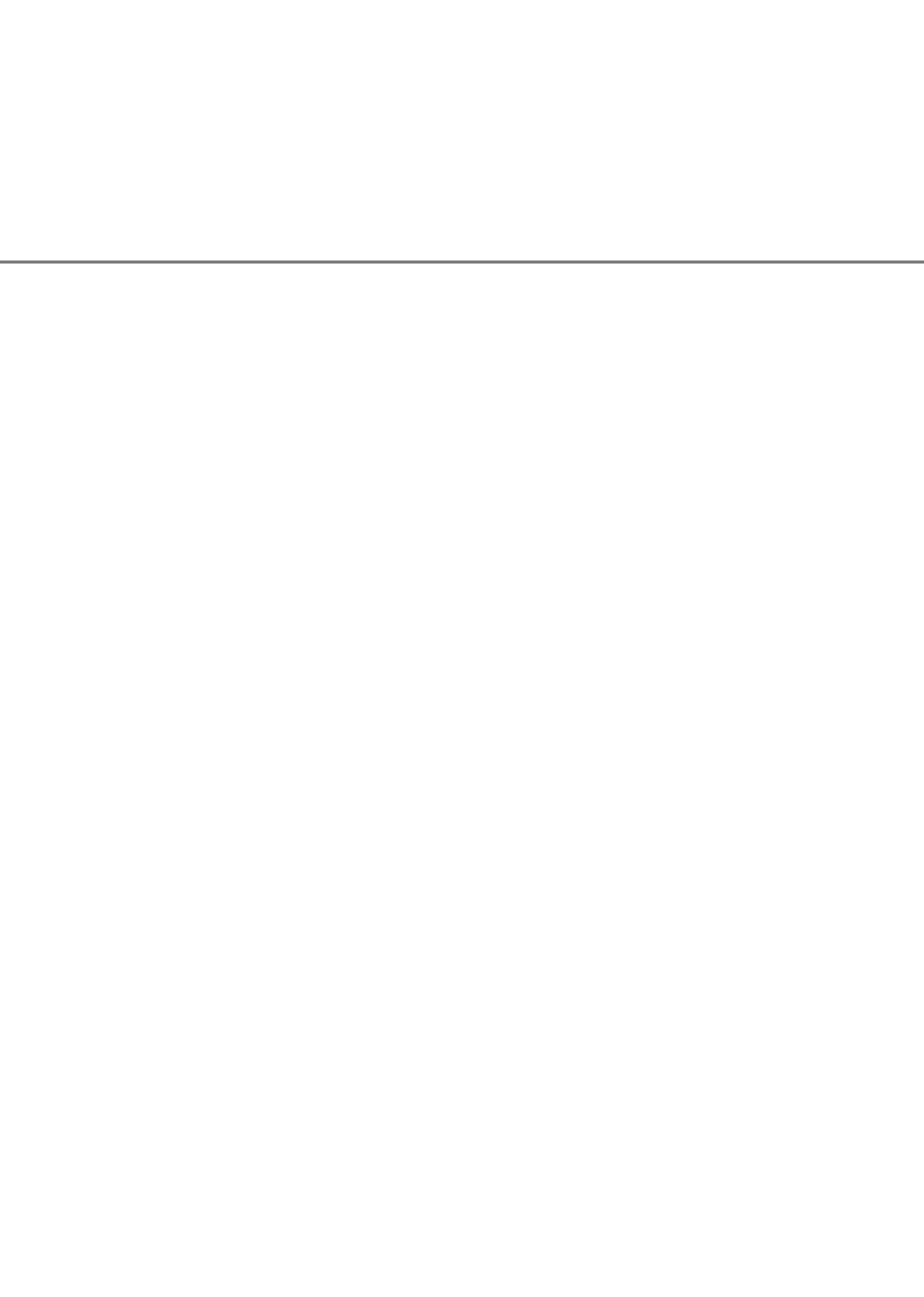
Ringrazio anzitutto il Professor Giovanni Leoni e il Professor Denis Laborde, relatori della mia tesi, e la Professoressa Maristella Casciato, correlatrice: senza il loro sostegno e la loro guida sapiente questa tesi non esisterebbe; li ringrazio per aver sempre creduto in una tesi così complessa, che sfugge a una precisa definizione disciplinare.

Desidero inoltre ringraziare la Professoressa Ines Tolic per aver dedicato il suo tempo alla lettura e alla revisione della mia tesi, il Professor Yann Rocher e il Professor Laurent Feneyrou per aver condiviso con me le loro conoscenze sul rapporto tra musica e architettura e su Luigi Nono.

Proseguo ringraziando il personale degli archivi consultati, in particolare Claudia Vincis dell'Archivio Luigi Nono a Venezia e Chiara Bennati dell'archivio della Fondazione Renzo Piano, che mi hanno saputo guidare pazientemente nelle mie ricerche. Ringrazio anche Joséphine Markovits, che mi ha gentilmente permesso di consultare i materiali d'archivio del Festival d'Automne a Parigi.

Un ringraziamento particolare va a tutte le persone che hanno messo a mia disposizione il loro tempo rendendosi disponibili a incontrarmi: Donald Hart, Shunji Ishida, Brigitte Métra, Maurizio Milan, Vittorio Pozzati, André Richard, Nuria Schoenberg Nono, Alessandro Traldi.

Vorrei infine ringraziare le persone a me più care, che hanno avuto la pazienza di starmi accanto nel mio lungo percorso di ricerca e che sono state sempre le prime a leggere ogni mio scritto. A loro dedico questo lavoro.



---

## 1. Luigi Nono verso *Prometeo*

## 1.1 Lo spazio come materiale compositivo: da Darmstadt all'*Experimentalstudio*

*Non credo che si possa insegnare composizione. Si può solo pensare, dare informazioni. [...] Maderna mi ha insegnato il pensare la musica. Abbiamo studiato insieme le pubblicazioni di Edmond de Coussemaker (1805-1876), i testi di Zarlino (1517-1590), Zarlino come teorico, come compositore; e Nicola Vicentino (1511-1576) – come teorico, come compositore. Così non mi ha insegnato il comporre – ripeto, non si può – mi ha insegnato molto più: «Cos'è il pensare?», in questo caso: «Cos'è pensare la musica?».*<sup>1</sup>

*Darmstadt è complessissima...è stata una complessità davvero splendida.*<sup>2</sup>

Luigi Nono

La formazione musicale di Luigi Nono ha inizio a Venezia durante gli anni della Seconda guerra mondiale. Subito dopo aver terminato gli studi di liceo classico, all'età di diciotto anni, inizia a studiare con Gian Francesco Malipiero, all'epoca considerato nume tutelare della civiltà musicale veneziana. In realtà Nono aveva già avuto esperienze di avvicinamento alla musica: in casa il padre e la madre suonavano musiche di Musorgskij al pianoforte, si ascoltavano dischi di musiche di Beethoven, Wagner, Mahler; all'età di circa quindici anni avrebbe letto un consiglio di Schumann che diceva *“Se senti un organo che suona in una chiesa, entra e ascoltalò”* e dal quel momento aveva iniziato a trascorrere molto tempo nella chiesa di San Marco ad ascoltare l'organo;<sup>3</sup> durante gli anni di ginnasio e liceo aveva fatto vari tentativi di cominciare a studiare pianoforte, rinunciando subito perché gli esercizi gli davano *“un fastidio incredibile, una noia assolutamente insopportabile”*.<sup>4</sup>

Sotto la guida del maestro Malipiero, Nono inizia a studiare come una specie di allievo esterno/interno al Conservatorio, dove sostiene gli esami del quinto e del settimo anno di composizione.<sup>5</sup> L'incontro con Malipiero apre

<sup>1</sup> De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Milano 2001, vol. II, pp.458-459

<sup>2</sup> De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *op.cit.*, vol. II, p.265; intervista del 1981 condotta da Carlo Peddis in occasione dell'elaborazione della tesi di laurea, Università degli Studi di Cagliari

<sup>3</sup> Restagno E. (a c. di), Nono, EDT, Torino 1987, p.6

<sup>4</sup> *ibid.*

---

a Nono anche la strada che lo porterà presto a frequentare i *Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt, centro pulsante delle sperimentazioni della musica contemporanea. Con Malipiero Nono studia Schoenberg, Webern, Bartok, ma anche compositori che appartengono a un passato meno recente. È grazie al suo primo maestro che Nono si trova per la prima volta tra le mani una partitura di Monteverdi e di Giovanni Gabrieli, iniziando a formare il proprio personale universo musicale di riferimento e a sviluppare alcune passioni che costituiranno un *leitmotiv* di tutta la sua carriera. Lo studio delle musiche di Giovanni Gabrieli, composte specificatamente per lo spazio della chiesa di San Marco tra il XXVI e il XXVII secolo, accompagnerà tutta la carriera del compositore veneziano, influenzando sulla definizione del suo stile e ispirando alcuni dei temi a lui più cari. Durante un'intervista, Nono afferma: *"studiando Giovanni Gabrieli ho avuto nuove idee in continuazione. Non si tratta per me di una replica o di un collage, come fanno molti compositori oggi, ma piuttosto di studiare esattamente come [Gabrieli] abbia lavorato nel suo tempo con il suo materiale musicale, conformemente alla sua funzione e disposizione intellettuale."*<sup>6</sup> Un riferimento allo studio delle musiche del compositore del Rinascimento veneziano si legge anche in uno scambio di carteggi tra Nono e Malipiero datato 1970. Nono aveva infatti manifestato al suo maestro la volontà di approfondire la conoscenza delle musiche di Giovanni Gabrieli e questi si preoccupa di fargli pervenire, dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, una copia del II volume sulle opere del compositore di San Marco, un'edizione utile che *"riproduce l'originale, senza deformazioni, né aggiunte"*.<sup>7</sup> In una lettera di risposta, ringraziando per l'invio del testo, Nono descrive in poche parole anche il rapporto tra allievo e maestro. Si tratta di un rapporto di fertile scambio, un rapporto che nel tempo si è trasformato in amicizia, un rapporto di perpetuo confronto (ma anche scontro) che stimola un sempre vivo *"interesse allo studio alla conoscenza, allo sviluppo sempre continuo e necessario di un altro musicista, il quale*

<sup>5</sup> *ivi*, p.8

<sup>6</sup> De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *op.cit.*, vol. II, p.224; intervista del 1977 redatta da Frank Schneider

<sup>7</sup> ALN, carteggi, Malipiero/G 70-11-08m

**Figura 1**

Luigi Nono, Bruno Maderna, Venezia 1948, ALN; Nono ha cominciato da poco i suoi studi di composizione, prima con il maestro Malipiero e, dal 1946, con il maestro Maderna.

**Figura 2**

Luigi Nono, Hermann Scherchen, Venezia 1948, ALN; nel 1948 il già noto direttore d'orchestra Scherchen tiene un corso a Venezia, a cui Nono partecipa; saranno Scherchen e Maderna a introdurre Nono all'ambiente dei Ferienkurse di Darmstadt nel 1950.



*per età posizione "stranezze" suscita e si crea difficoltà e opposizioni".<sup>8</sup>*

Quando scrive queste parole Nono è già un compositore conosciuto ed è già passato attraverso alcune tappe fondamentali della sua formazione. Nel 1946 Malipiero fa conoscere a Nono il compositore Bruno Maderna, con il quale inizia un percorso maieutico esplorativo dei meccanismi compositivi di maestri del contemporaneo e di epoche passate. Nono si chiude nella Biblioteca Marciana e inizia ad andare alla ricerca delle motivazioni culturali, storiche e contestuali della composizione; insieme a Maderna studia i meccanismi compositivi, le 'formanti' della composizione, cercando di contestualizzare ogni autore nella sua epoca. Nono sviluppa molto probabilmente in questo periodo il suo particolare rapporto con la storia: in un momento in cui la maggior parte dei compositori opera una frattura netta con la storia e tende a una condizione di *tabula rasa*, Nono capisce che si può e si deve imparare dalla storia. Nella mansarda di Maderna si realizza un contesto di studio e lavoro simile a quello delle botteghe dei pittori del Rinascimento; si instaura un rapporto artigiano e sperimentale con la materia compositiva. Si tratta di quello che Nono

<sup>8</sup> ALN, carteggi, Malipiero/G 70-12-15d

definisce uno "*studio comparato*" secondo il quale si prende un elemento della composizione, come ad esempio il ritmo o le durate, e si vede come questo elemento vari in diverse epoche o secondo i diversi compositori.<sup>9</sup> Nono studia così le musiche di Gioseffo Zarlino, Giovanni Gabrieli, della scuola fiamminga di Johannes Ockeghem e Josquin Desprès, ma anche di Anton Webern, Arnold Schoenberg, Johannes Brahms, Robert Schumann...senza nessun pregiudizio culturale o storico.

Nel 1948 Malipiero suggerisce a Maderna e a Nono di prendere parte a un corso tenuto a Venezia dal già famoso direttore d'orchestra Hermann Scherchen. Conoscere Scherchen rappresenta per Nono il primo passo verso i *Ferienkurse* di Darmstadt, i corsi estivi di musica contemporanea dove si incontreranno le più grandi personalità della storia della musica del XX secolo. È proprio su presentazione di Scherchen e di Maderna (che aveva già presentato una sua composizione a Darmstadt per la prima volta nel 1949) che, nel 1950, Nono approda a Darmstadt con la composizione *Variazioni canoniche sulla serie dell'op.41 di Arnold Schonberg*. Si tratta di una composizione che riflette in parte il metodo di studio intrapreso con Maderna: il termine "*canoniche*" per esempio si riferisce direttamente all'esperienza di sperimentazione quasi ludica portata avanti dai due compositori lavorando e scambiandosi vicendevolmente canoni enigmatici da risolvere. Maderna e Nono cercavano di approfondire e capire i metodi compositivi del passato, capirne le logiche e le motivazioni in relazione a come queste rispondono alle necessità e alle problematiche (tecniche, acustiche, tecnologiche, sociali) del periodo storico in cui sono state elaborate; questo per poi giungere ad elaborare un nuovo metodo compositivo contemporaneo che non sia la copia o il collage eclettico di frammenti provenienti da altre epoche e neanche il meccanico ripetersi di regole prive di fondamento storico e culturale nella realtà contemporanea. Quanto emerge chiaramente, fin dalle sue prime composizioni, è la necessità di Nono di contestualizzare la propria

<sup>9</sup> Restagno E. (a c. di), op.cit., p.12

musica, di caricarla di un significato socio-antropologico (che poi sarà anche politico), di connetterla strettamente alle nuove possibilità derivate dall'ampliamento del materiale sonoro di riferimento offerto dalle nuove tecnologie. Con Maderna elabora inoltre una peculiare concezione del tempo in musica che permeerà anche la composizione di *Prometeo*: si supera l'idea del tempo come progressione cronologica monodirezionale e si va verso una prospettiva più fluida di tempi musicali sovrapposti, caratterizzati dalla mancanza di una narrazione lineare e consequenziale. Nono arriva a Darmstadt nel 1950, carico di aspettative e di ansia per la scoperta e per la ricerca del nuovo. I corsi di musica estivi, inaugurati nel 1946 in una Darmstadt distrutta dai recenti bombardamenti britannici (1944), erano nati con lo scopo di contribuire a una rapida e fertile ripresa della vita culturale tedesca dopo il periodo bellico, che aveva influito molto negativamente sulla diffusione di certa musica contemporanea. C'era la volontà di sopperire alla cattiva politica del periodo bellico con una nuova rinascita dell'arte tedesca. Sotto la direzione di Wolfgang Steinecke, e grazie all'appoggio del sindaco della città Ludwig Metzger, viene così inaugurata un'esperienza che porterà all'identificazione di un'intera produzione musicale sotto il nome di 'scuola di Darmstadt', pur nella parziale disomogeneità dei suoi risultati e dei pensieri elaborati dai suoi componenti. I corsi estivi erano strutturati in una serie di lezioni e conferenze tenute da studenti e insegnanti; il momento più interessante era forse rappresentato dalla possibilità per gli studenti di far eseguire le proprie composizioni in prima mondiale e di esporsi alle critiche e al confronto.<sup>10</sup> Nono, durante una sua lezione ai *Ferienkurse*, propone un parallelo tra il ruolo della scuola di Darmstadt per l'insegnamento della composizione musicale e il ruolo della scuola del Bauhaus nell'insegnamento della composizione architettonica.<sup>11</sup> La serie di relazioni che si vengono a instaurare a Darmstadt tra i protagonisti della storia della musica del XX secolo e i risultati raggiunti a livello di innovazione

<sup>10</sup> per approfondimenti sui primi anni della scuola di Darmstadt si veda Iddon M., *New music at Darmstadt, Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*, Cambridge University Press, New York 2013, pp.1-32

<sup>11</sup> De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *op.cit.*, vol. I, p.34; il titolo della lezione era *Zur Entwicklung der Serientechnik* (trad. it. *Sullo sviluppo della tecnica seriale*)



**Figura 3**

Helmut Lachenmann, Monica Lichtenfeld, Iannis Xenakis, Luigi Nono, Klaus Huber, Colonia 1985, ALN; Luigi Nono e Iannis Xenakis si incontrano per la prima volta a Gravesano negli anni '60, presso uno studio elettronico allestito da Scherchen. Nono aveva già visitato, nel 1958, il Padiglione Philips all'Esposizione Universale di Bruxelles, costruito su progetto di Le Corbusier e Xenakis con musiche di Varèse, esempio emblematico del rapporto tra musica e architettura nel Novecento. Xenakis e Nono si incontrano nuovamente nel 1985 a Colonia (per una serie di esecuzioni di loro composizioni), quando Nono ha già portato a termine l'esperienza compositiva di *Prometeo*.

compositiva e sperimentazione sonora possono giustificare il parallelo proposto da Nono.

Nel 1950 Nono porta a Darmstadt una composizione che non si allinea con l'uso della tecnica dodecafonica elaborata da Schoenberg, imperante tra gli allievi della scuola. Il compositore si riallaccia piuttosto alla musica del Cinquecento e del Seicento facendo ricorso alla tecnica del canone enigmatico. La composizione di Nono è accolta da pareri contrastanti: alcuni ci vedono un interessante passo verso il futuro, altri invece addirittura non pensano possa essere chiamata 'musica'. Sicuramente Nono non passa inosservato e inaugura così una serie di partecipazioni ai corsi di Darmstadt che si interromperà bruscamente nel 1959.

A parere dello stesso Nono, l'incontro più interessante fatto a Darmstadt è con Edgard Varèse, insegnante ai *Ferienkurse* nel 1950. Oltre alla grande lezione che Nono apprende dal maestro sull'uso delle percussioni all'interno della composizione o riguardo alla possibilità di cogliere le potenzialità musicali e acustiche racchiuse nelle cose e nella natura,<sup>12</sup> l'incontro può essere degno di nota anche perché di lì a breve Varèse sarà protagonista di uno degli esempi più interessanti di collaborazione

<sup>12</sup> Restagno E. (a c. di), op.cit., p.17

#### Figura 4

Luigi Nono, Bruno Maderna, Nuria Schoenberg, Darmstadt, anni '50, ALN; seguendo Scherchen ad Amburgo per l'esecuzione del *Moses und Aron* di Schoenberg, Nono conosce Nuria, figlia del compositore austriaco, venuta dall'America per assistere all'avvenimento. Nel 1955 Nuria si reca a Darmstadt e in quello stesso anno diventa la moglie di Luigi Nono.



interdisciplinare tra musica e architettura del XX secolo: il padiglione Philips all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958, su progetto di Le Corbusier in collaborazione con Iannis Xenakis. Non è documentato un confronto tra Nono e Varèse su argomenti come la spazializzazione sonora o il rapporto tra spazio/architettura e musica (temi alla base dell'esperienza del padiglione Philips) in occasione dei *Ferienkurse*. È sicuro invece che, nel 1958, il compositore veneziano si reca a Bruxelles per visitare il padiglione dove viene eseguita musica composta dal tanto stimato maestro.<sup>13</sup> La musica di Varèse per il padiglione era intitolata *Poème électronique* e vi si sentiva secondo Nono "*la sua grande fantasia intuitiva e creativa, ma come trattenuta e compressa in lui per i limiti degli strumenti tecnologici che aveva allora a disposizione*".<sup>14</sup> Varèse e la sua musica hanno un ruolo anche nell'introduzione di Nono alla musica elettronica e alla sperimentazione con il materiale sonoro offerto dalle nuove tecnologie,<sup>15</sup> che tanta parte avranno nella sua produzione musicale.

Si è parlato della scuola di Darmstadt come luogo d'incontro e reciproco scambio tra i più influenti compositori del Novecento. Uno dei personaggi

<sup>13</sup> si veda l'intervista rivolta a Nuria Schoenberg Nono in data 18 marzo 2013

<sup>14</sup> Restagno E. (a c. di), op.cit., p.35

<sup>15</sup> *ivi*, p.34

simbolo dell'interdisciplinarietà tra musica e architettura nel Novecento, Iannis Xenakis, non risulta però essere stato mai allievo effettivo a Darmstadt, nonostante dichiarò di aver fatto proprio lì la conoscenza di John Cage e della sua musica.<sup>16</sup> Grazie al suo rapporto con Varèse, ma soprattutto con Scherchen, Xenakis aveva comunque un legame con l'ambiente di Darmstadt, che probabilmente aveva avuto modo di frequentare, tanto che le sue composizioni verranno incluse tra la musica prodotta dalla cosiddetta 'scuola di Darmstadt'. Nono conosce Xenakis attraverso la comune conoscenza di Scherchen: sia Nono che Xenakis sono infatti presenti negli anni '60 a Gravesano, dove Scherchen ha allestito a sue spese uno studio elettronico per studiare i nuovi problemi della diffusione musicale con la tecnologia non meccanica della radio.<sup>17</sup> Negli anni di elaborazione del progetto del padiglione Philips, Nono quindi incontra prima Varèse e poi Xenakis e inizia a interrogarsi sulle possibilità offerte dalla musica elettronica e dai nuovi mezzi di diffusione. Lo studio di Scherchen è il primo studio di musica elettronica in cui Nono si trova a sperimentare e lavorare con suoni nuovi; negli anni successivi lavorerà presso lo studio di Fonologia della Rai e poi nello studio di Freiburg di Hans Peter Haller, dove nasce molto del materiale che andrà a costituire il repertorio acustico di *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. Nono e Xenakis si incontrano ancora una volta a Colonia, per una serie di esecuzioni di loro composizioni, nel 1985, quando Nono ha già messo a frutto in *Prometeo* la lezione sulla collaborazione tra musicista e architetto imparata dal progetto del padiglione di Bruxelles.

Un altro personaggio che ruota intorno alla scuola di Darmstadt è Pierre Schaeffer, che il 10 luglio 1951 tiene una lezione dal titolo *La musique concrète*. Ancora una volta Scherchen si rivela una figura cardine per l'educazione musicale di Nono: è lui infatti a introdurlo nello studio di *musica concreta* di Pierre Schaeffer<sup>18</sup> a Parigi nel 1952. Anche Xenakis lavora nello studio parigino di Schaeffer, dove nel 1958 compone

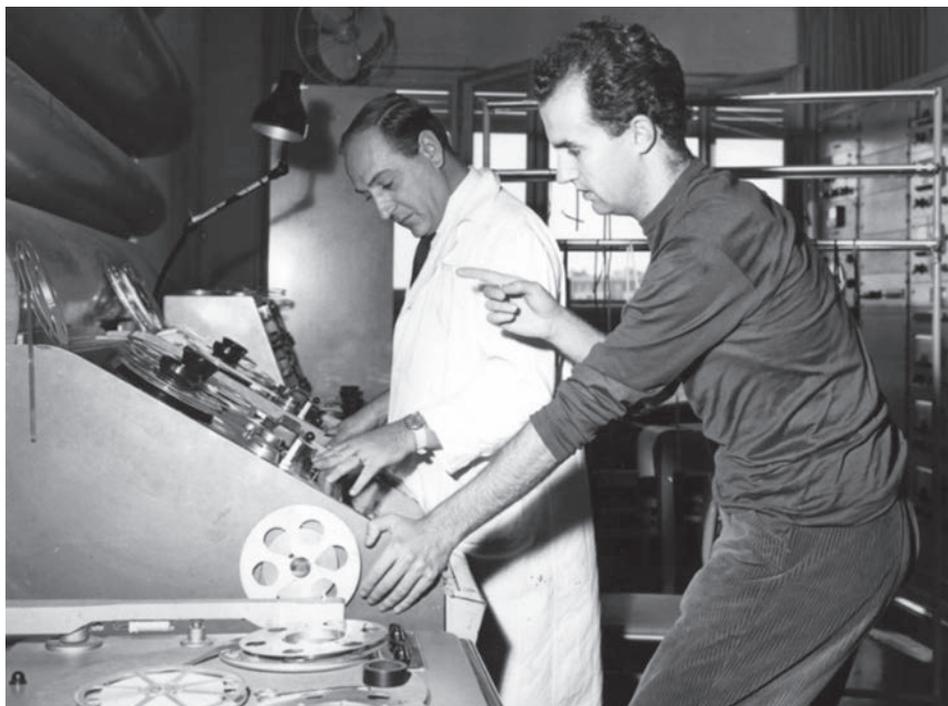
<sup>16</sup> Restagno E. (a c. di), *Xenakis*, EDT, Torino 1988, p.56. Xenakis rappresenta una figura emblematica del rapporto tra musica e architettura nel XX secolo: musicista e architetto, collabora con Le Corbusier come membro del suo studio di progettazione fino al 1959 (anno in cui, insieme ad altri colleghi, viene licenziato); nel 1953, su richiesta di Le Corbusier organizza un 'concerto spazializzato' sul tetto dell'*unité d'habitation* di Marsiglia in occasione del CIAM; dal 1954 al 1957 lavora al progetto del convento de La Tourette in qualità di *project manager* e disegna i famosi *pans de verre ondulatoire*; nel 1956 inizia a lavorare al progetto del padiglione Philips che co-firma. Xenakis non risulta tra gli studenti della scuola di Darmstadt, ma orbita comunque intorno a quell'ambiente culturale: sarà invitato a tenere una lezione nel 1972 e tornerà ancora nel 1974 e nel 1990, anni in cui Nono ormai aveva da tempo maturato la sua frattura con l'ambiente di Darmstadt.

<sup>17</sup> Restagno E. (a c. di), *Nono*, cit., p.34

<sup>18</sup> Pierre Schaeffer nel 1951 fonda, presso la radio nazionale francese, il *Groupe de Recherches de Musique Concrète (GRMC)*. Nasce con lui, già dal 1948, la cosiddetta *musica concreta*, così chiamata in opposizione al carattere di 'astrazione' che secondo Schaeffer caratterizzava l'approccio musicale dominante. La *musica concreta* intende il suono nella sua completezza e ne studia tutti i suoi aspetti, prendendo in prestito elementi derivati da qualsiasi materiale sonoro, sia esso rumore o musica tradizionale, composti senza far ricorso alla notazione musicale tradizionale. Si vedrà in seguito come anche Nono parli della difficoltà sempre più evidente di fissare la sua musica su una partitura tradizionale.

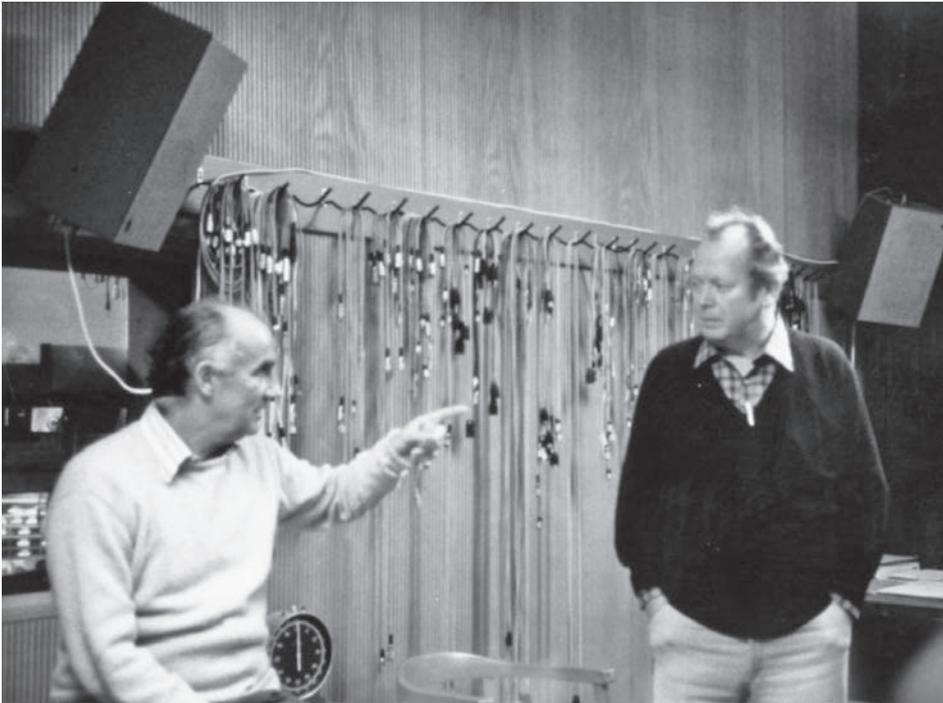
**Figura 5**

Luigi Nono e Marino Zuccheri;  
Milano, anni '60, ALN



*Diamorphoses*. Probabilmente è proprio attraverso Schaeffer che Xenakis conosce Scherchen, per ritrovarsi poi nel suo studio a Gravesano. Durante questa permanenza a Parigi insieme a Scherchen, Nono fa la sua prima conoscenza di Pierre Boulez, che aveva appena completato la composizione *Structures I*. Quando incontra Schaeffer, Nono si trova in un momento in cui inizia a sentire un certo fastidio verso uno schematismo compositivo a cui secondo lui si stava riducendo Darmstadt ed è alla ricerca di nuovi stimoli, pur non essendo ancora interessato alla musica concreta né alla musica elettronica, a cui si avvicina solo in seguito.<sup>19</sup> Rimane comunque l'importanza di un incontro con uno dei maggiori rappresentanti della *musica concreta*, che sicuramente lo induce a un nuovo atteggiamento verso i suoni del paesaggio sonoro e a un'attenzione nuova ai suoni di Venezia, che entrano in alcune sue composizioni. Scherchen e Darmstadt sono coinvolti anche in un avvenimento legato alla vita più privata di Nono: seguendo Scherchen ad Amburgo per l'esecuzione del *Moses und Aron* di Schoenberg Nono conosce Nuria, figlia del compositore austriaco, venuta dall'America per assistere

<sup>19</sup> Restagno E. (a c. di), *Nono, cit.*, p.24



**Figura 6**

Luigi Nono e Hans Peter Haller; Freiburg, anni '80, ALN; dopo l'isolamento dall'ambiente musicale di Darmstadt, Nono porta avanti in maniera autonoma il proprio percorso di formazione e sperimentazione presso lo studio di Fonologia della RAI a Milano (fondato da Maderna insieme al compositore Berio e dove lavora come tecnico del suono Marino Zuccheri) e presso l'*Experimentalstudio* di Hans Peter Haller a Freiburg.

all'avvenimento. Nel 1955 Nuria si reca a Darmstadt e in quello stesso anno diventa la moglie di Luigi Nono. Schoenberg muore nel 1951, quando Nono è ancora ai primi anni di studio, e i due non si incontrano mai. Nonostante questo, Schoenberg insegna tanto a Nono attraverso la sua musica: già durante gli anni di studio con Maderna, Nono si sofferma sull'analisi delle sue opere ed è con una composizione costruita con variazioni su una sua opera che esordisce a Darmstadt. Da Schoenberg Nono impara la dodecafonia e i fondamenti del sistema atonale; dallo studio del suo *Harmonielehre* apprende anche l'importanza di un rapporto dialettico tra insegnante e allievo, il ruolo fondamentale del lavoro sul materiale sonoro e sulla percezione sensibile (che lo indirizzerà molto probabilmente verso le sperimentazioni presso gli studi di fonologia e verso il lavoro intorno al cosiddetto "suono mobile"), la tendenza ad un deciso antidogmatismo e la perpetua apertura a nuove scoperte. Un'altra influenza schoenbergiana è sicuramente riscontrabile nel particolare rapporto che Nono instaura con il testo cantato, frammentato e ricondotto a volte ai singoli fonemi, che si può intendere in parte come derivazione

dello *Sprechgesang*. Nono, richiamando sempre il suo metodo di studio per cui è fondamentale la contestualizzazione di ogni esperienza e il suo rapporto con la storia, afferma che Schoenberg “*va studiato nei suoi rapporti con la letteratura la filosofia l'architettura la pittura la musica, con i nuovi metodi di conoscenza e con l'austromarxismo*” e, così facendo, la cosa più importante che se ne possa imparare è “*l'apertura al futuro*”.<sup>20</sup> Nel 1952 a Darmstadt fa la sua prima comparsa anche Pierre Boulez, che Nono aveva conosciuto quello stesso anno a Parigi. Fin da subito appare chiaro che i due compositori si pongono su due posizioni compositive diametralmente opposte: Boulez più legato alla tecnica seriale e al dogmatismo atonale imperante a Darmstadt; Nono sempre più insofferente alla stigmatizzazione di certe regole, che percepisce come prive di contatto con la realtà socio-culturale contemporanea. Il fatto che Boulez neghi alla musica la possibilità di esprimere altro che se stessa<sup>21</sup> si contrappone poi violentemente all'intenso impegno politico che caratterizza gran parte della produzione di Nono. I due compositori saranno accomunati però, in seguito, dall'instaurarsi di un rapporto con lo stesso architetto, Renzo Piano, nel tentativo di realizzare una delle più classiche utopie tipiche dei compositori del XX secolo, ossia quella di costruire un prototipo di un'ideale perfetta sala per l'ascolto.

Nel 1958 a Darmstadt vengono eseguite per la prima volta musiche di John Cage, che tiene anche alcune lezioni sul concetto di indeterminazione in musica e sulla composizione aleatoria. Nono era da tempo in attesa di qualcosa di nuovo nella sua consueta *ansia per lo sconosciuto* di derivazione bartokiana<sup>22</sup> e l'arrivo di Cage sembra poter rappresentare la sferzata di novità che cercava. Nono coglie l'innovazione portata dalla musica da Cage e dal ricorso al caso e all'indeterminazione come metodo compositivo, ma, come è solito nelle sue analisi, cerca di contestualizzare nella storia della costa occidentale degli Stati Uniti, da cui arriva Cage, sia il suo stile compositivo che certi suoi riferimenti a filosofie orientali. Nono

<sup>20</sup> L'*Harmonielehre* è il manuale di teoria di armonia redatto da Schoenberg nel 1922; Nono nel 1977 scrive la prefazione a una ristampa anastatica pubblicata nella RDT (si veda De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol. I, pp.336-341)

<sup>21</sup> Boulez P., *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979 [*Penser la musique aujourd'hui*, 1963], p.174

<sup>22</sup> la ricerca del nuovo, l'ansia per lo sconosciuto, per il diverso e per conoscere meglio il conosciuto, caratteristica di Bartok, affascina Nono e permea la sua vita di ricerca e sperimentazione; si veda De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol. I, pp.515-521

crede si tratti della giusta risposta al giusto contesto, ma non della risposta corretta al contesto europeo. Per questo motivo nel 1959, durante la sua lezione del 1 luglio intitolata *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute*,<sup>23</sup> Nono critica aspramente il tentativo dei compositori della 'scuola di Darmstadt' di appropriarsi di una tecnica compositiva in modo eclettico e acritico, senza considerare che la composizione aleatoria in Europa non trova gli stessi fondamenti e le stesse motivazioni culturali che può trovare negli Stati Uniti. Nono non critica Cage, ma i suoi emuli; non critica la musica aleatoria in sé, ma chi pensa di farne la panacea di tutti i mali, di eleggerla a via d'uscita dallo stallo in cui versa la musica contemporanea europea. È con la lezione del 1959 che matura la rottura di Nono con l'ambiente di Darmstadt; il 1960 sarà il suo ultimo anno di frequenza ai *Ferienkurse*. Già da tempo lontano dalla linea compositiva imperante a Darmstadt, Nono, dopo la sua lezione, viene definitivamente isolato dai compositori a lui contemporanei dopo. Nel 1969, ormai libero di esprimersi sui suoi colleghi di studio, il compositore parlerà di Darmstadt come di una realtà cristallizzata sotto l'egemonia di Stockhausen e bloccata da un'interpretazione neoclassica di Webern;<sup>24</sup> durante la stessa intervista, interrogato sull'esistenza effettiva di una 'scuola di Darmstadt' a livello di elaborazione di un comune metodo compositivo, si esprimerà in modo polemico nei confronti di Stockhausen, Berio, Boulez e Pousseur, che individua come riconducibili a principi compositivi comuni (ad una 'scuola' quindi) e che accusa di esercitare una sorta di egemonia dittatoriale sulla programmazione dei concerti in tutta Europa, portando ad una possibilità di conoscenza unica e monodimensionale della musica contemporanea da parte del pubblico. Nel 1975 Nono enuncia alcuni di quelli che sono i motivi che distinguono la sua musica da quella dei contemporanei: "*Boulez utilizza la tecnica avanzata come ornamento, Stockhausen in senso per così dire 'cosmologico', alla Wagner. Io la mobilito analiticamente contro il potere costituito e per il sovvertimento*

<sup>23</sup> trad.it. *Presenza storica nella musica d'oggi* in De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol. I, pp.46-56

<sup>24</sup> De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol. II, p.266; il recupero di forme classiche operato da Webern ha portato a una definizione 'neoclassica' della sua produzione; secondo Luigi Nono è sbagliato fermarsi a una mera interpretazione neoclassica della musica di Webern e accusa la scuola di Darmstadt di promuovere questo tipo di interpretazione.

sociale".<sup>25</sup> La rottura con la scuola di Darmstadt avviene anche a causa del crescente impegno politico, non condiviso dai suoi colleghi,<sup>26</sup> che porterà Nono a cercare altre strade. Nel 1981, ormai lontano il momento dell'allontanamento dai colleghi, Nono afferma: "Nel 1959 sono stato isolato completamente, poi è seguito l'isolamento sul piano dei concerti e della programmazione [...], l'odio di Stockhausen, l'odio di Boulez, anche di Bruno Maderna, dell'Inghilterra...completamente isolato".<sup>27</sup>

Fondamentali per la formazione artistica di Nono sono anche i laboratori di sperimentazione elettronica e gli studi di fonologia, presso i quali approfondisce in maniera autonoma i propri studi, soprattutto dopo l'isolamento dall'ambiente musicale di Darmstadt. Dal 1960 Nono inizia la sua attività presso lo studio di fonologia della RAI a Milano, fondato nel 1954 dall'amico Bruno Maderna insieme al compositore Luciano Berio.<sup>28</sup> Deluso dal mancato aggiornamento delle possibilità tecnologiche dello studio italiano, nel 1980 Nono continua la sua attività di sperimentazione elettroacustica presso l'*Experimentalstudio* di Hans Peter Haller a Freiburg im Breisgau. Un quaderno conservato presso l'Archivio Luigi Nono, scritto durante la prima visita allo studio di Haller e datato 1980-81,<sup>29</sup> raccoglie appunti e schizzi riguardanti *Das atmende Klarsein e Io, frammento dal Prometeo*, opere a cui il compositore stava lavorando in quel periodo. Gli appunti mostrano come Nono sperimenti le diverse possibilità di trattamento del suono con i mezzi elettroacustici, trattando i suoni di pianoforte, voce, flauto e trombone. Dopo anni di studio trascorsi a ricercare le logiche della composizione, la formazione di Nono continua con la volontà di ampliare le possibilità del materiale sonoro a disposizione. Questa volontà di lavorare sul dettaglio del suono gli deriva probabilmente anche dagli anni di studio a Darmstadt, dove Scherchen lo aveva sollecitato a provare a comporre utilizzando solamente tre o quattro note. Durante gli anni di sperimentazione a Freiburg Nono cerca di ampliare non solo il materiale sonoro a sua disposizione, ma anche le

<sup>25</sup> *ivi*, p.218

<sup>26</sup> anche l'amico di lunga data, il compositore Maderna, non vede di buon occhio l'impegno politico di Nono; molti colleghi a Darmstadt (tra cui Boulez) considerano questo impegno come limitante dal punto di vista della sua crescita artistica come compositore di musica contemporanea. Nono si iscrive al Partito Comunista Italiano e cerca di fare arte dal suo interno e di utilizzare l'arte come mezzo di conoscenza della realtà sociale e politica; critica Stockhausen dicendo che "La musica è uno strumento di conoscenza, di azione, di lotta. Però può diventare, come quella di Stockhausen, uno strumento del potere occidentale" (si veda De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol. II., p.217)

<sup>27</sup> De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol. II, p.266; intervista del 1981 redatta da Carlo Peddis

<sup>28</sup> dopo la seconda guerra mondiale nascono diversi centri dedicati alla ricerca di nuove tecniche di registrazione sonora e di nuovo materiale sonoro derivato dalla manipolazione elettroacustica. Nel 1948, a Parigi, Pierre Schaeffer fonda presso la radio nazionale francese il *Groupe de Recherches de Musique Concrete (GRMC)*; nel 1951, a Colonia presso la radio tedesca, nasce lo *Studio Fur Elektronische Musik*; nel 1955, a Milano, presso la RAI Radiotelevisione Italiana, si apre lo Studio di Fonologia Musicale della RAI, per opera di Bruno Maderna e Luciano Berio, dove lavora come tecnico Marino Zuccheri. Lo studio della RAI rimarrà in attività fino al 1983, quando, ormai obsoleto, in coincidenza con il pensionamento di Zuccheri, verrà chiuso

<sup>29</sup> ALN, B.038/01-18

possibilità di ascolto, lavorando sulle dinamiche e sulla modulazione del suono: *"il live electronics mi ha abituato a lavorare togliendo. Un solo suono può durare dieci, venti minuti. [...] Un suono mobile, capace di slittare per microintervalli presentandosi sempre diverso"*.<sup>30</sup> Ispirato dalle possibilità fornite dalle nuove tecnologie, ma anche dalla musica di Bela Bartok e forse dall'attenzione al dettaglio costruttivo nelle architetture di Carlo Scarpa, Nono inizia a riflettere e sperimentare anche intorno all'uso di *microtempi e microintervalli*.

<sup>30</sup> De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol. II, pp.445-446; intervista realizzata da Michelangelo Zurletti nel 1987 in occasione del *Festival d'Automne* dedicato a Luigi Nono

## 1.2 Un progetto condiviso: Stockhausen, Xenakis, Boulez e Nono

<sup>1</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Lucca 2001, vol. I, p. 522

<sup>2</sup> la scelta di questi compositori non si intende rappresentativa in modo esaustivo delle esperienze di spazializzazione sonora portate avanti agli inizi del Novecento, né di quanto emerso dall'ambiente dalla scuola di Darmstadt. Sicuramente interessante sarebbe anche approfondire il lavoro di Henri Pousseur, di Olivier Messiaen, di Bruno Maderna, il ruolo teorico e critico di Theodor W. Adorno e le riflessioni suscitate dalle lezioni e dalla musica di John Cage (per approfondimenti sulla scuola di Darmstadt si veda Iddon M, *New music at Darmstadt*, Cambridge University Press, New York 2013 e Trudu A., *La scuola di Darmstadt: i Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Ricordi, Milano 1992). Nono invece, quando parla di scuola di Darmstadt, individuando caratteristiche comuni di un certo modo di fare musica, intende comprendere sotto questa 'etichetta' solamente se stesso, Stockhausen, Maderna e Boulez. Ai fini della ricerca appariva più interessante non soffermarsi solo su un comune percorso musicale, ma sull'individuazione di un progetto condiviso, ossia quello di mettere in stretta relazione spazio e suono, architettura e suono. In quest'ottica, la scelta è ricaduta su quei compositori transitati dalla scuola di Darmstadt che, oltre ad interessarsi di spazializzazione sonora e condividere un certo atteggiamento nei confronti della composizione, si sono attivamente impegnati nella definizione e nella realizzazione di prototipi di architetture di sale per la nuova musica contemporanea.

<sup>3</sup> con il termine *musica seriale* (o *serialismo*) si indica quella tecnica compositiva che prevede l'utilizzo di combinazioni prestabilite, dette *serie*, di uno o più parametri musicali (altezza, durata, intensità, timbro). Il *serialismo* prende forma in seguito alla crisi del sistema tonale avvenuta all'inizio del Novecento e ha la sua prima espressione nella dodecafonìa (sistema di composizione con dodici note) di Arnold Schoenberg.

*La sala da concerto classica è uno spazio orribile.*

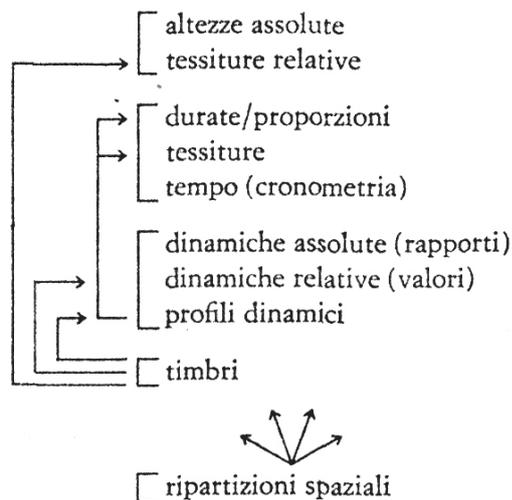
*Perché non offre delle possibilità ma una possibilità.*

*[...] La musica che sto cercando è scritta con lo spazio: essa non è mai uguale in qualsiasi spazio, ma lavora con lui.*

Luigi Nono<sup>1</sup>

A metà del XIX secolo alcuni compositori si trovano a condividere non solo una parte del proprio percorso di studi e di vita a Darmstadt, ma anche, e soprattutto, un progetto culturale musicale teso al superamento del passato e allo sviluppo di una nuova idea di ascolto, alla definizione di un nuovo pubblico e delle basi teoriche per la realizzazione di nuovi spazi per l'ascolto. Le riflessioni di Nono circa la posizione reciproca di pubblico e fonti sonore o circa l'importanza di educare il pubblico a un nuovo ascolto e a nuovi suoni, il suo lavoro sull'acustica e altri parametri per la definizione delle caratteristiche della sala ideale per l'esecuzione della musica contemporanea, trovano corrispondenza in altrettante riflessioni e altrettanti studi portati avanti individualmente da Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis e Pierre Boulez.<sup>2</sup>

Partendo dalla conoscenza e dallo studio della musica seriale di Schoenberg<sup>3</sup> e approfondendo e ampliando alcune sue conquiste, i quattro compositori, ciascuno a proprio modo, arrivano a considerare lo spazio come uno degli elementi della composizione, al pari di altri parametri come altezza del suono, timbro e dinamica sonora. Nel 1952, con il saggio intitolato *Schoenberg is dead*, Boulez stabilisce il passaggio dal serialismo schoenbergiano al serialismo integrale, suggerendo l'estensione del campo seriale a intervalli diversi da quelli tonali e a tutte le componenti sonore.<sup>4</sup> In questo saggio non viene ancora espressamente suggerito l'inserimento della componente spaziale tra gli elementi ordinati dalla *serie*; è nel libro del 1963 *Penser la musique aujourd'hui*<sup>5</sup> che Boulez per la prima volta annovera lo spazio tra gli elementi propri della



**Figura 1**

schema elaborato da Pierre Boulez per rappresentare le componenti della composizione, che devono essere organizzate secondo criteri seriali. Si noti come la componente spaziale sia assunta tra gli elementi della composizione, al pari di altezza, durata e timbro. (tratto da Boulez P., *Pensare la musica oggi*, cit., p.116)

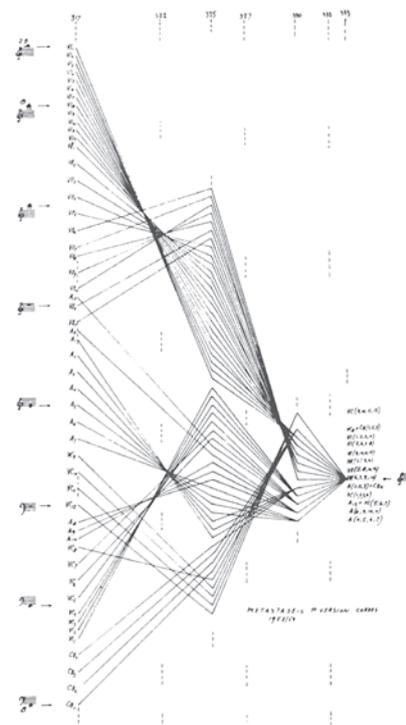
<sup>4</sup> L'articolo *Schoenberg is dead* viene pubblicato per la prima volta nel febbraio del 1952 nella rivista inglese "The Score"; si tratta di un articolo di forte critica nei confronti del padre della dodecafonia, accusato di aver inventato un linguaggio innovativo, ma di non averlo portato alle sue estreme conseguenze, rimanendo legato a una retorica classicista. Viene criticata anche la mancata estensione della serializzazione a tutti i parametri del suono. Boulez scrive: "Nondimeno è possibile discernere perché la musica seriale di Schoenberg era votata a un fallimento. Prima di tutto l'esplorazione del campo seriale è stata condotta unilateralmente: manca il piano ritmico e persino il piano sonoro propriamente detto: le intensità e gli attacchi. [...] Vogliamo così dire che la serie interviene in Schoenberg come un comune denominatore inferiore per garantire l'unità semantica dell'opera; mentre gli elementi del linguaggio così ottenuti vengono organizzati da una retorica preesistente, non seriale" (trad. it. Boulez P., *Schoenberg è morto*, in *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968, pp. 234-239). Ciò che auspica Boulez è un ampliamento dell'uso della serie (non solo per la scelta del materiale sonoro, ma anche per l'organizzazione della struttura delle composizioni) e dei parametri inseriti nella serie stessa, ossia un passaggio a quello che verrà denominato *serialismo integrale*. Nel maggio del 1952 Boulez pubblica nella rivista "Revue Musicale" un altro articolo ancora più critico nei confronti della dodecafonia intitolato *Éventuellement*;

composizione, che deve essere organizzata nella sua interezza secondo una struttura seriale. Una distribuzione non banale di suoni nello spazio influenza la percezione del timbro e della durata dei suoni, assumendo un ruolo importante nella definizione stessa del materiale sonoro. Lo spazio deve avere nella composizione lo stesso ruolo di timbro, intensità, altezza e durata; non ci si deve limitare a riprodurre e imitare movimenti realistici del suono nello spazio, attraverso quelli che Boulez definisce banali "glissandi di spazio". L'interesse autentico della ripartizione spaziale sta "nella creazione di «movimenti browniani» in una massa, in un volume sonoro" e lo spazio entra per la prima volta a far parte dell'insieme generale delle scelte operabili sul materiale sonoro (fig. 1).<sup>6</sup> Nelle opere di Nono lo spazio rappresenta una variabile imprescindibile a partire da *Diario polacco '58*, fino ad arrivare a *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. Nono parla dello spazio come di una "componente decisionale della composizione"; spazio e suono entrano in relazione diretta e il suono "non è più semplicemente suono come tale ma lettura dello spazio".<sup>7</sup> Stockhausen si mostra d'accordo con il pensiero che sia ormai impossibile comporre trascendendo la componente spaziale e scrive: "nel mio modo di comporre, il movimento, l'orientamento dei suoni sono di importanza determinante. Contano quanto il volume, il timbro, poco meno delle

MICROFONO  
 3 H = HALINA SOPRANO.  
 4-5 I = M = INGRID - NOMICA = 2 SOPRANO - 2. VOCE.  
 6 B = BERNARDETTE = ALTO  
 1 e 2 R = ROBERTO = PIANO BASSO (QUI SENTE FLA)  
 7-8 F. = FRANCIS = UCELLO (QUI SENTE CELLO)  
 TUTTI HANNO MICROFONO -  
 HA HALINA È AUTOKONTA  
 HE LTAE I + M + B + R + F COSTITUISCONO  
 IL GRUPPO COLLEGATO A QUESTO PUNTO:  
 - SUONO  
 - GATE FUNZIONI CHE SONO VARIAMENTE  
 - MODULA PROGRAMMARE ESECUZIONI DEI MICROFONI  
 - VELOCITÀ  
 - DELAY  
 SALA → CINQUE  
 1 2 3 4  
 5 6

**Figura 2**  
 ALN, manoscritti, 47.15.01/01R;  
 seconda pagina della partitura di  
*Quando stanno morendo*. Diario  
 polacco n°2;  
 l'utilizzo dello spazio come  
 elemento della composizione  
 porta alla necessità di aggiungere  
 rappresentazioni grafiche del  
 movimento e della collocazione  
 delle fonti sonore nello spazio, a  
 supporto della partitura tradizionale.

**Figura 3**  
 Iannis Xenakis, grafico prima  
 della trascrizione della partitura  
 di *Metastaseis 1° version cordes*,  
 1953/54 (tratto da Xenakis I.,  
*Musica architettura*, cit., p.10);  
 il nuovo modo di comporre e la  
 contemplazione dello spazio come  
 nuovo elemento della composizione  
 portano alla realizzazione di  
 complessi schemi grafici, precedenti  
 alla stesura della partitura vera e  
 propria.



altezze sonore".<sup>8</sup> Particolarmente interessato all'utilizzo di matematica e teoria della probabilità in musica, Xenakis mette in relazione spazio e suono in una maniera del tutto innovativa nei suoi *Polytopes*. Lo stesso nome di questi complessi esperimenti di architettura e musica richiama l'idea di spazio: in greco *poly* significa infatti "molti" e *topoi* significa "luoghi". Xenakis lavora con lo spazio in modo nuovo, utilizzando il suono per evocare particolari configurazioni spaziali o per amplificare e plasmare architetture leggere e temporanee che quasi scompaiono.<sup>9</sup>

L'uso dello spazio, declinato secondo le preferenze dei singoli compositori, rappresenta quindi in un certo senso la comune strada verso il nuovo, verso il progresso della composizione musicale. Dopo il serialismo schoenbergiano si sente la necessità di ampliare l'universo del materiale sonoro e si comprendono ed esplorano le infinite nuove possibilità che possono provenire dall'utilizzo della spazializzazione, che porta addirittura a sviluppare un nuovo sistema di notazione (figg.2 e 3).<sup>10</sup> L'uso dello spazio

diventa motore propulsore del progetto comune di realizzare qualcosa di completamente nuovo, ampliando le possibilità del suono e quindi dell'ascolto. Sempre nella direzione di un arricchimento del repertorio acustico, il ricorso alla serie può rappresentare poi anche un primo esempio di quel lavoro d'indagine intorno a un microcosmo sonoro cui si dedica in particolare Nono durante i suoi lunghi periodi di permanenza presso i laboratori di sperimentazione elettronica, dapprima a Milano e poi a Freiburg. Dal lavoro intorno al microcosmo rappresentato da una serie di suoni prestabiliti (*serialismo*) si passa all'esplorazione del microcosmo sonoro che giace latente in un unico suono (sperimentando diverse modalità di emissione, spazializzazioni, *suoni mobili*<sup>11</sup>), alla ricerca ancora una volta dell'ampliamento delle possibilità dell'ascolto contenute nella materia sonora inesplorata. A riguardo, anche Xenakis afferma: "Mi piacerebbe realizzare una specie di film nella prospettiva dell'infinitamente piccolo per esplorare i misteri straordinari che ci sono in quella dimensione. Un film molto vicino alla scienza ma anche artistico, in cui fosse possibile aggirarsi tra le particelle, gli atomi, per procedere verso i quark e i leptoni".<sup>12</sup> L'idea di esplorare il microcosmo sonoro si riconduce quindi alle contemporanee acquisizioni della fisica, cercando di porre in relazione la ricerca musicale con quella afferente ad altre discipline.

Alla ricerca di un nuovo sistema organizzativo della composizione e di nuovi modelli ispiratori, i compositori del Novecento si accostano ad altre discipline artistiche. L'idea è di aprire un confronto con ambiti compositivi estranei a quello musicale, capace di portare nuova linfa alla musica contemporanea. In particolare, molto interesse è rivolto a Klee e ai suoi scritti. Stockhausen è probabilmente il primo a interessarsi a questo tipo di studi interdisciplinari e consiglia a Boulez la lettura delle lezioni di Paul Klee al Bauhaus dicendogli: "Vedr , Klee   il migliore professore di composizione".<sup>13</sup> Lo stesso Nono appare affascinato dagli scritti del pittore tedesco, dai quali trae le primissime ispirazioni per la composizione del

entrambi gli articoli vengono ripresi e pubblicati nel 1966 nel libro *Relevés d'apprenti* [trad.it. *Note di apprendistato*, op.cit.].

Per un approfondimento sul serialismo integrale e sul suo legame con spazio e architettura si veda Bandur M., *Estetica del serialismo integrale – La ricerca contemporanea dalla musica all'architettura*, Testo & Immagine, Torino 2003.

<sup>5</sup> trad.it. Boulez P., *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979

<sup>6</sup> Boulez P., *Pensare la musica oggi*, cit., pp.64-65

<sup>7</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol.II, p.355

<sup>8</sup> Tannenbaum M. (a c. di), *Intervista sul genio musicale*, Laterza, Bari 1985, p.63

<sup>9</sup> significativo   il *polytope* di Micene, in cui Xenakis si relaziona direttamente con il luogo del sito archeologico che ospita l'installazione e costruisce lo spazio della rappresentazione solamente attraverso l'utilizzo di suoni e luci; o il *Diatope* di Parigi, dove viene realizzato un padiglione con pannelli di tessuto permeabili al suono e dove il suono stesso assume il ruolo di strumento di distinzione tra realt  artificiale (della *performance*) e naturale (dell'ambiente esterno alla *performance*).

<sup>10</sup> si tratta di un tipo di notazione che si potrebbe definire 'grafica'; includendo lo spazio tra i parametri compositivi, (oltre ai classici parametri di altezza, timbro, intensit ) il sistema di notazione tradizionale non   pi  sufficiente a esprimere le idee musicali e i compositori si aiutano con schizzi e disegni che rappresentano i percorsi del suono nello spazio. Le partiture di Nono e Xenakis testimoniano bene la necessit  di un nuovo sistema di scrivere la musica.

<sup>11</sup> relativamente ai *suoni mobili* Nono scrive: "Da millenni microtoni, microintervalli (e il cromatismo) continuano la pratica musicale, non solo vocale, in varie e diverse culture. Altra conseguenza altra considerazione altro risultato: il suono mobile. Cio  non fisso statico sull'intonazione dettata e imposta secondo scale scelte con esclusioni di altre [...]". (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol.I, p.386).

*Prometeo*.<sup>14</sup> Tra gli studi propedeutici alla composizione del *Prometeo* Nono comprende anche le teorie del colore di Goethe e di Itten, rimanendo sempre aperto anche a contaminazioni provenienti dai più disparati ambiti artistici e culturali. Diversamente da Nono, che lascia solamente degli appunti su alcune pagine del libro *Pädagogisches Skizzenbuch* di Klee, Boulez formalizza le deduzioni tratte dalle lezioni del pittore tedesco nel libro del 1989 *Le pays fertile*,<sup>15</sup> in cui espone chiaramente quali siano gli insegnamenti e le contaminazioni fertili che si possono trarre da un ambito disciplinare diverso da quello musicale, da una disciplina che parla un'altra lingua ma che, compresa nella sua essenza, ha molto da insegnare a livello compositivo anche a un musicista.<sup>16</sup> Boulez mette in guardia dall'ottuso specialismo che rende incapaci di cogliere schemi più generali, di intuire la struttura compositiva intima delle cose. Quanto egli ammira in Klee è appunto la capacità di parlare un linguaggio comprensibile che *"assume esempi di una tale genericità, di una tale semplicità di base, che è possibile dedurre una lezione applicabile a qualsiasi altra tecnica"*.<sup>17</sup> Analogamente all'atteggiamento suggerito nei confronti delle altre discipline, Boulez invita ad analizzare nella più intima essenza strutturale anche il pensiero e i sistemi di scrittura dei grandi compositori del passato, senza averne una visione servile.<sup>18</sup> Si tratta di un approccio che coincide con il metodo di analisi delle composizioni musicali contemporanee o del passato portato avanti da Nono sotto la guida del maestro Bruno Maderna a Venezia e durante il suo percorso formativo a Darmstadt.

Dal confronto con l'ambito disciplinare delle arti visive emergono anche riflessioni riguardanti il ruolo di spazio e tempo nelle diverse discipline. Così Boulez propone un confronto tra l'uso dello spazio di Paul Klee e l'uso del tempo di Anton Webern: entrambi sperimentano i *"piccoli impulsi, impulsi colorati in pittura, ritmici in musica"*.<sup>19</sup> La pulsazione, del tempo o dello spazio, aiuta a misurare e concepire le distanze, rispettivamente in

<sup>12</sup> Restagno E. (a c. di), *Xenakis*, EDT, Torino, 1988, p.41

<sup>13</sup> Boulez P., *Il paese fertile, Paul Klee e la musica*, Abscondita, Milano 2004 [*Le pays fertile*, Paris 1989], p.14

<sup>14</sup> si vedano alcuni tra i primi manoscritti relativi al *Prometeo* conservati presso l'ALN: 51.01.04/10V, 51.01.04/08V, 51.01.04/08R

<sup>15</sup> trad.it. Boulez P., *Il paese fertile, Paul Klee e la musica*, cit.

<sup>16</sup> Boulez è però molto critico nei confronti dei tentativi di ricercare paralleli tra discipline artistiche che non siano intesi a livello di struttura organizzativa, a livello di intima essenza compositiva: *"il linguaggio della vista differisce da quello dell'udito e i principi acustici non sono affatto quelli del colore. Tutti i tentativi di paragone al riguardo sono risultati confusi, tirati per i capelli o sono stati ridotti a equazioni inconsistenti. [...] si può rintracciare, è vero, un certo parallelismo nelle organizzazioni. Penso, ad esempio, a un concetto elementare, quello dell'abbellimento in musica. il principio della variazione consiste nel dedurre da una linea melodica semplice e dai contorni limitati alcuni elementi che sorgono da poli precisi, le girano attorno, e l'abbelliscono arricchendola, conferendole più senso, estendendola nel tempo e ampliandola nello spazio."* (Boulez P., *Il paese fertile, Paul Klee e la musica*, cit., pp.42-43).

<sup>17</sup> Boulez P., *Il paese fertile, Paul Klee e la musica*, cit., p.15

<sup>18</sup> *ivi*, p.27

<sup>19</sup> *ivi*, p.33

musica e in architettura, ma esiste una differenza sostanziale importante: "L'effetto di spazio in un quadro è dato dal fatto che lo avvolgiamo con un solo sguardo [...] ne percepiamo istantaneamente l'intera costruzione e ne cogliamo la presenza nella sua totalità. In musica, la percezione del tempo, del modulo, è totalmente diversa: è fondata molto più sull'istante, un istante che oltretutto, non si ripete".<sup>20</sup> In musica la percezione dell'opera e della pulsazione sono quindi imposte, strettamente legate al tempo di esecuzione. Nel tentativo di liberare concettualmente la musica dal vincolo temporale, Nono rifiuta un percorso narrativo consequenziale nel suo *Prometeo*, sottraendosi all'idea di tempo lineare, ma non potendo sottrarsi ovviamente al carattere istantaneo della percezione del suono. Il rapporto spazio/tempo diventa un tema centrale in tutta la musica del Novecento, con suoni che leggono lo spazio e sovrapposizioni di diverse pulsazioni ritmiche che suggeriscono un'interpretazione pluriprospectica del tempo. Altro *topos* caro ai compositori del Novecento è la convinzione che l'esperienza dell'ascolto debba ritornare a essere principale mezzo d'interpretazione della realtà (del tempo e dello spazio), sottraendosi alla predominanza della vista.<sup>21</sup>

La ricerca di contaminazioni interdisciplinari non si esaurisce nel contatto con la pittura, con lo studio delle lezioni di Klee o delle teorie del colore del XIX e XX secolo. Nono, parlando degli anni di Darmstadt, ricorda come la formazione della nuova generazione di compositori fosse integrata anche dagli insegnamenti di professori di fisica<sup>22</sup> e lo stesso Boulez, parlando di "movimenti browniani" del suono, cerca di mettere in relazione gli esperimenti sulla spazializzazione sonora con le recenti scoperte scientifiche contemporanee. Stockhausen accomuna musica e matematica e afferma: "La musica è matematica. Matematica da ascoltare. Matematica per le orecchie. Sappiamo che musica, matematica e astronomia appartengono al medesimo ceppo, costituiscono un vero e proprio triumvirato".<sup>23</sup> Anche il legame con la

<sup>20</sup> *ivi*, pp.61-65

<sup>21</sup> frequente tra i compositori del Novecento è la critica al fatto che il senso della vista sia predominante su quello dell'ascolto nella vita di tutti i giorni, ma anche, e soprattutto, durante l'esperienza di un concerto. Le sale da concerto tradizionali, con il loro carattere gerarchico monodirezionale, non fanno che autorizzare e confermare questo tipo di approccio visivo all'esperienza del concerto.

<sup>22</sup> durante un'intervista Nono afferma: "fu determinante l'apporto del professore di fisica dell'università di Bonn, Meyer-Eppler [...] che ha portato a Darmstadt questo nuovo metodo di conoscenza della musica attraverso la scienza" (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *op.cit.*, vol.II, p.236). Anche l'esplorazione del microcosmo sonoro viene ricollegata alla recenti scoperte scientifiche nel campo della fisica: "Rubbia, con le sue 'particelle' ci ha indicato la via del lavoro indifferibile sulle microstrutture. E allora io, musicista, penso ai microintervalli musicali" (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *op.cit.*, vol.I, p.526).

<sup>23</sup> Tannenbaum M. (a c. di), *op.cit.*, p 132

parola e con la poesia, oltre a quello con la filosofia, sembra interessare particolarmente Nono e Boulez. Per quest'ultimo si tratta ancora una volta di andare alla ricerca di un equivalente musicale e formale alle poesie, o alle teorie filosofiche, che seleziona come parte del proprio immaginario compositivo; non si tratta di mettere banalmente in musica dei testi che trova interessanti, ma di carpirne la struttura compositiva e trasporla in musica.<sup>24</sup> Diverso è l'approccio di Nono, che lavora frammentando l'elemento poetico in fonemi, a volte anche singole vocali, che aprono la strada a infinite possibilità interpretative e mantengono la loro pregnanza semantica anche una volta isolati e ricomposti all'interno delle sue opere. Ciò che accomuna tutti questi tentativi di multidisciplinarietà è la ricerca di una radice comune, di un rinnovato legame tra le arti che, dal Rinascimento in poi, sembrano essersi irrimediabilmente allontanate. Lo stesso Xenakis può essere visto in questo senso come una personificazione della multidisciplinarietà tanto ricercata nel secondo Novecento: musicista, ingegnere e matematico, egli aspira sempre, durante l'intera carriera, a instaurare un legame profondo tra i diversi ambiti delle sue conoscenze. Boulez scrive: *"riconosco che non vi è nulla di più fertilizzante del contatto con un'altra disciplina: essa ci porta una maniera di vedere diversa, ci arricchisce di idee che non ci sarebbero venute in mente, stimola la nostra invenzione [...] Ma un'influenza simile non può funzionare che per analogia [...]"*.<sup>25</sup> Riconoscendo quanto può venire dallo studio delle *"strutture mentali"* di altre discipline Boulez pone però un limite importante: quanto si può apprendere da un ambito disciplinare diverso da quello musicale è solamente un metodo, un'organizzazione del materiale compositivo che va dedotta per analogia, e non imposta, in quanto *"La musica merita [...] un campo della riflessione che le appartenga in proprio, e non semplici sistemazioni su strutture di pensieri sostanzialmente estranee"*.<sup>26</sup> Allo stesso modo Boulez sostiene che la musica non possa comunicare messaggi data la sua incapacità di esprimere altro che se stessa.<sup>27</sup> È su questo punto

<sup>24</sup> Boulez P., *Per volontà e per caso*, Einaudi, Torino 1977 [*Par volonté et par hasard, entretiens avec Célestin Deliège*, 1975], p.98

<sup>25</sup> Boulez P., *Pensare la musica oggi*, cit., p.165

<sup>26</sup> *ibid.*

<sup>27</sup> *ivi*, p.174

che il compositore francese si trova ovviamente in disaccordo con Nono e con il suo uso "propagandistico" del mezzo musicale.<sup>28</sup>

Cercando di dar forma a un modo contemporaneo di fare musica, i vari compositori trovano limiti diversi al proprio campo d'azione e assumono anche atteggiamenti diversi nei confronti della storia. La volontà di creare qualcosa di completamente nuovo implica, infatti, un inevitabile confronto con la storia, facendosi fautori della *tabula rasa* o ponendosi, in qualche misura, in una relazione di consequenzialità con essa.<sup>29</sup> Secondo Nono la storia è fonte di insegnamenti preziosi e nel 1959, in una delle sue prime lezioni a Darmstadt intitolata *Presenza storica nella musica d'oggi*, si dimostra contrario all'atteggiamento di quei compositori a lui contemporanei che rifiutano ogni tentativo di inserimento nel tracciato della storia, negandone anche il processo evolutivo e costruttivo. Nono afferma: "Secondo me non è questione di compiere degli atti di rottura, ma di ricercare piuttosto altre continuità".<sup>30</sup> Dallo studio approfondito e cronologicamente contestualizzato della storia, come testimone di un'epoca compositiva, si possono trarre importanti lezioni da cui partire per comporre nuova musica e per fare ulteriori passi verso l'ampliamento delle possibilità del suono.<sup>31</sup> Il ricorso a un protagonista della mitologia greca come Prometeo, per la sua *tragedia dell'ascolto*, è emblematico di un certo tipo di rapporto con la storia e della volontà di andare verso il progresso, mantenendo allo stesso tempo un forte legame con quanto è venuto prima.<sup>32</sup> I primi appunti per *Prometeo*, presi su fotocopie di immagini di templi greci, sono un'ulteriore conferma di questo rapporto di ossequio nei confronti della storia. Anche Xenakis, pur non parlando espressamente del proprio legame con la storia, sembra intendere la modernità come derivazione dall'antichità classica, con la quale instaura e mantiene, durante tutta la sua carriera, un rapporto evidente fatto di continui rimandi, spesso anche solo intellettuali, legati probabilmente anche alla sua nazionalità d'origine.<sup>33</sup> Più conflittuale è il rapporto con la

<sup>28</sup> Boulez scrive (Boulez P., *Pensare la musica oggi*, cit., p.174): "Ricusiamo qualsiasi "propaganda" in musica, perché decisamente esteriore agli scopi stessi dell'ordine sonoro".

<sup>29</sup> riguardo al rapporto istituito con la storia dai compositori del Novecento è interessante ricordare la sinfonia intitolata *Sinfonia*, composta nel 1968-69 da Luciano Berio, come emblematica di un certo uso dichiarato di elementi presi a prestito dalla storia della musica. Il terzo movimento della sinfonia è costruito chiaramente su un'ampia serie di citazioni, dall'ultimo barocco a brani composti poco prima della prima esecuzione di *Sinfonia* (citazioni da Stravinsky, Debussy, Schoenberg, Webern, Brahms, Pousseur, Hindemith, Boulez, Beethoven, Bach, solo per citarne alcuni). La particolare costruzione di questo movimento può essere vista come un riconoscimento del ruolo della storia nella definizione della nuova musica, ma allo stesso tempo Berio sembra denunciare un eccessivo attaccamento al passato.

<sup>30</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol I, p.530

<sup>31</sup> *ivi*, vol.I, pp.46-53

<sup>32</sup> la costruzione di un'arca lignea per ospitare *Prometeo* evoca inoltre un legame con temi di derivazione biblica; l'organizzazione dell'intera opera rispecchia poi la struttura della tragedia greca.

<sup>33</sup> il legame con il mondo classico instaurato da Xenakis può essere letto anche nella sua volontà di riscoprire le origini pitagoriche della matematica. Egli scrive: "*ritroviamo qui una convinzione antica: la musica è l'armonia del mondo ma omomorfizzata dal dominio del pensiero attuale*" (Xenakis I., *Musica Architettura*, Spirali, Bologna, 2003 [*Musique. Architecture*, Paris 1976], p.17). Xenakis ritrova una relazione tra musica e matematica nelle teorizzazioni di Pitagora. Il compositore si mette in relazione con l'antichità classica per porre le basi per comporre qualcosa di completamente nuovo.

storia instaurato da Stockhausen, che si deve confrontare con la pesante eredità della recente storia tedesca e sembra andare alla ricerca di nuove radici, mostrandosi comunque contrario a una totale rottura con il passato. Fautore della *tabula rasa* è invece Boulez, che afferma emblematicamente: “*la modernité c'est l'amnésie, et le classicisme, la mémoire*”.<sup>34</sup> Si tratta però di una *tabula rasa* che deve venire solo in seguito a uno studio approfondito della storia. L'approccio di Boulez è duplice: non si può esistere senza la storia, ma neanche congiuntamente a essa;<sup>35</sup> la storia è un “sovraccarico dell'esistenza” da cui liberarsi per andare verso il progresso, ma va evitata per scelta, non per caso come può fare chi non l'ha mai conosciuta.<sup>36</sup>

La spazializzazione delle fonti sonore apre la strada anche alla modifica e alla messa in discussione della posizione reciproca tradizionale di pubblico e musicisti e della tradizionale concezione delle sale per la musica. Il progetto comune dei compositori del Novecento si estende quindi anche a considerazioni sul problema della distribuzione degli strumentisti nello spazio e soprattutto al desiderio di porre le basi teoriche per la progettazione di nuovi spazi per la musica, adatti all'esecuzione delle composizioni contemporanee. C'è la necessità di andare al di là della “*geografia attuale*” dell'orchestra, priva ormai per Boulez di ogni interesse.<sup>37</sup> Una musica che va alla ricerca di nuove sonorità e che lavora su dettagli sonori fino ad allora inesplorati richiede caratteristiche e prestazioni acustiche delle sale di esecuzione diverse rispetto alla musica di epoche precedenti. Non riassume il principale problema delle sale tradizionali quando afferma: “*Oggi è necessario pensare alla composizione nello spazio. Inoltre, quando si costruiscono sale, si continua a volerle fare 'rigide', invece che polivalenti*”.<sup>38</sup> La caratteristica fondamentale appare essere la flessibilità e l'adattabilità degli spazi a diverse configurazioni orchestrali e distribuzioni di fonti sonore naturali (strumenti musicali) e artificiali (altoparlanti che diffondono suoni registrati

<sup>34</sup> Nattiez J., Galaise S. (a . di), Boulez P., *Classique-Moderne in Regards sur Autrui. Points de Repère*, Bourgois, Paris 2005, vol. II, p. 473.

<sup>35</sup> Boulez P., *Pensare la musica oggi*, cit., p.178

<sup>36</sup> Boulez P., *Per volontà e per caso*, cit., p.127-128

<sup>37</sup> *ivi*, pp.104-105

<sup>38</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *op. cit.*, vol. II, p. 364

su nastro o modificazioni elettroniche di suoni naturali dal vivo). Nella progettazione dell'arca del *Prometeo* la volontà principale è quella di spezzare il carattere monodirezionale delle sale tradizionali, dove il rigido rapporto fonti sonore/pubblico rimane immutato e immutabile da secoli.<sup>39</sup>

Le nuove sale per la musica contemporanea devono aprirsi anche alla "possibilità di varia dislocazione per il pubblico a seconda della rappresentazione"<sup>40</sup> e permettere la distribuzione dei musicisti su più piani acustici, ad altezze differenti.<sup>41</sup> Sulla posizione reciproca di pubblico e fonti sonore si interroga anche Boulez che propone una distingue due possibili posizioni dell'uditore, a seconda che si trovi ad osservare il suono o a essere osservato dal esso.<sup>42</sup> Stockhausen desidera ottenere "una ragionevole distribuzione del suono nell'ambito circolare di 360°, cioè tutt'intorno a chi ascolta e, come spero in futuro, anche al disopra dell'auditorio"; mira a ottenere una qualità d'ascolto che porti ciascuno a sentire la musica come dall'interno dell'orchestra, o meglio ancora "sarebbe opportuno librarsi in volo disopra dell'orchestra".<sup>43</sup> Xenakis si interessa invece soprattutto a questioni di resa acustica delle nuove sale per la musica. La sua volontà di andare verso un'"architettura del gruppo volumetrico", ossia un'architettura veramente tridimensionale in cui la terza dimensione non sia realizzata in modo fittizio, omeomorfa al piano (derivata dalla semplice traslazione verticale della pianta),<sup>44</sup> è legata non solo a questioni formali ma anche a necessità acustiche. Infatti, elencando le caratteristiche ideali di una sala per la musica, Xenakis afferma che "Le superfici piane parallele devono essere eliminate perché producono riflessioni multiple. [...] Le superfici curve, non di rivoluzione, a raggio di curvatura variabile sono invece eccellenti. Le porzioni di sfera per esempio sono da rifiutare perché condensano il suono al centro".<sup>45</sup> Xenakis quindi parla di forme acusticamente adatte a ospitare il suono, prediligendo le superfici curve non di rivoluzione, come appunto il paraboloide iperbolico, ampiamente utilizzato sia per il disegno del Padiglione Philips, sia nei successivi progetti

<sup>39</sup> *ivi*, vol. II, pp.338-357

<sup>40</sup> *ivi*, vol I, p.182

<sup>41</sup> la possibilità di creare diversi piani acustici e di disporre di diverse altezze su cui posizionare i musicisti è una caratteristica su cui Nono si sofferma spesso nei suoi scritti e nelle sue interviste: studiando le musiche di Giovanni Gabrieli e del Rinascimento veneziano il compositore fa spesso notare come le fonti sonore venissero distribuite a differenti altezze, oltre che in differenti posizioni nello spazio (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op. cit., vol. II, p.340). Parlando del progetto della Philharmonie di Berlino di Scharoun, una delle caratteristiche che Nono sembra maggiormente apprezzare è proprio la possibilità di creare diversi piani acustici (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op. cit., vol. II, p.318). Nono richiede a Piano di creare nuovi spazi acustici, nuovi percorsi acustici all'interno dell'arca e della ex chiesa di San Lorenzo (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op. cit., vol. I, p.403). La volontà di realizzare piani ad altezze il più possibile differenziate è anche uno degli obiettivi più sentiti del progetto dell'auditorium dell'*International Art Village* ad Akiyoshidai, frutto della collaborazione tra André Richard e Arata Isozaki (si veda intervista ad André Richard del 2 maggio 2013).

<sup>42</sup> Boulez scrive: "[...] Abbozziamo brevemente qui una definizione della posizione dell'uditore [...]. L'uditore si collocherà al di fuori della figura che circonda il luogo nel quale avvengono gli avvenimenti sonori o all'interno di questa figura; nel primo caso, osserverà il suono, nel secondo, sarà osservato dal suono, ricoperto da esso." (Boulez P., *Pensare la musica oggi*, cit., pp.64-65).

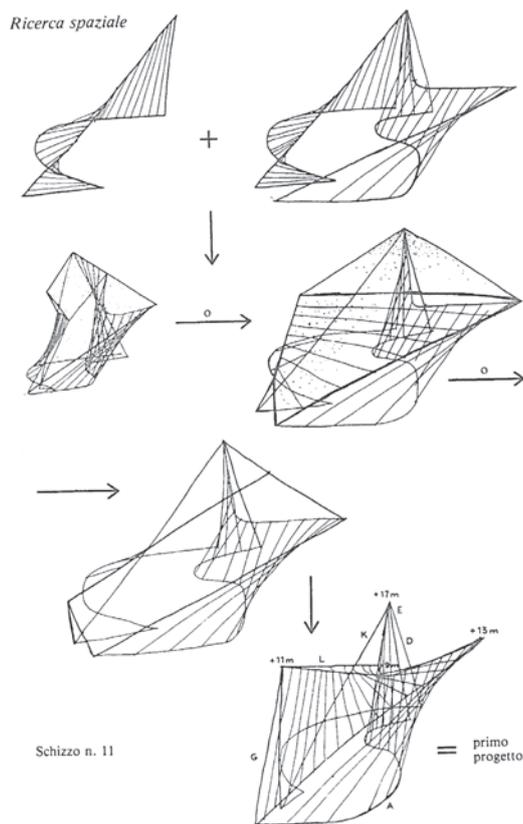
<sup>43</sup> Tannenbaum Mya (a c. di), op.cit., p.66

<sup>44</sup> Xenakis L., op.cit., pp. 97-111

<sup>45</sup> *ivi*, p.102

**Figura 4**

Iannis Xenakis, ricerche spaziali per il Padiglione Philips (tratta da Xenakis I., *Musica architettura*, cit., p.104); per la realizzazione di spazi per la musica Xenakis predilige l'utilizzo di superfici curve (e in particolare del paraboloide iperbolico) perchè considerate le più adatte acusticamente a ospitare il suono.



<sup>46</sup> Non pone l'attenzione sull'importanza di un ritorno ad "altri studi, anche studi di fisica architettonica, studi di processi di eco, di riverberazione, dei materiali acustici, che cosa significa legno, cemento, stoffa, che cosa significa il vetro, come può funzionare" (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op. cit., vol. II, p.395). Si tratta di un ritorno a una considerazione dello spazio come effettiva componente compositiva; di un ritorno a una composizione che sia pensata con e per lo spazio, come avveniva nella grande scuola spagnola e veneziana.

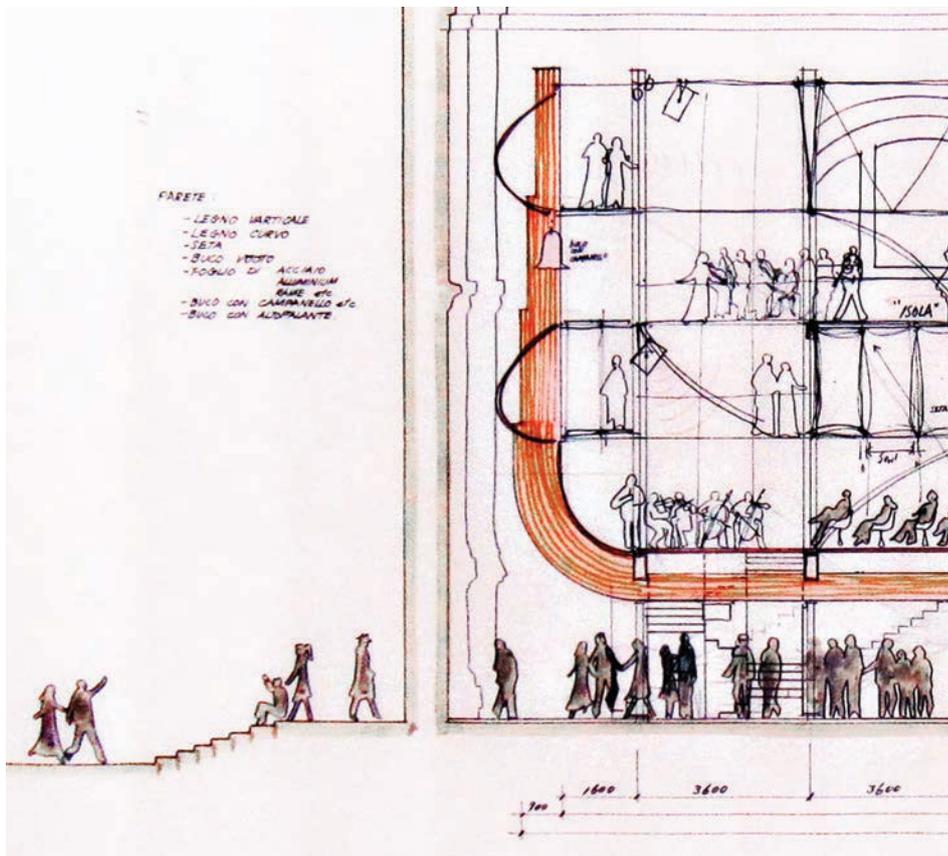
Non si è parlato nel paragrafo dell'atteggiamento di Boulez nei confronti dello spazio considerato in senso architettonico. Nei suoi scritti si trovano pochissimi riferimenti agli spazi per la musica. Diversamente dai suoi colleghi Boulez non sembra particolarmente interessato a definire le caratteristiche ideali dello spazio in cui eseguire la sua musica e afferma: "Una musica sarà completa e soddisfacente anche se concepita per un solo strumento assolutamente immobile. Non è la relazione con l'architettura che ne decide la qualità.[...]" (Boulez P., *Il paese fertile*, Paul Klee e la musica, cit., p.85).

Quando realizzerà insieme a Renzo Piano la sala sperimentale dell'IRCAM si tratterà della progettazione di un laboratorio aperto a infinite possibilità acustiche piuttosto che della realizzazione della propria personale utopica idea di perfetta sala per la musica contemporanea.

<sup>47</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op. cit., vol. I, p.182

dei *Polytopes*. Durante la progettazione dell'arca del *Prometeo*, Nono si dimostra invece particolarmente attento alla risposta acustica che si può ottenere da diversi materiali, sperimentando pannellature in seta, legno (verticale o curvo), fogli metallici (fig.5). Parlando dell'uso dello spazio e della spazializzazione sonora, Nono fa sempre riferimento, come i compositori del Cinque-Seicento veneziano e spagnolo, all'architettura e alla resa acustica degli spazi in cui viene pensata l'esecuzione delle sue composizioni. <sup>46</sup>

L'acustica dello spazio assume un ruolo fondamentale nel processo di composizione e diventa allo stesso tempo necessario porre le basi teoriche per la realizzazione di "uno spazio architettonico continuamente trasformabile e definibile nella sua finalità molteplice", <sup>47</sup> adatto alla nuova musica. Negli anni '50 Nono e Stockhausen si incontrano a Darmstadt e iniziano, anche attraverso uno scambio di lettere, a confrontarsi



**Figura 5**

FRP, PRO 066, PRO\_BOX\_004, Sezione A-A', disegno a mano libera su carta velina fatto dall'architetto Shunji Ishida con annotazioni a matita, 05/03/1984 (dettaglio); vengono sperimentati diversi tipi di materiali per le pannellature di chiusura dell'arca, dimostrando attenzione alla risposta acustica dei materiali.

su questioni relative alla definizione della nuova musica.<sup>48</sup> Proprio in quegli anni Stockhausen elabora un decalogo delle caratteristiche che dovrebbero avere le nuove sale per la musica contemporanea ed è facile pensare che i due compositori si siano trovati spesso a discuterne insieme.<sup>49</sup> Nell'articolo *Music im raum*, pubblicato nel 1959 nella rivista "die Reihe" e ripubblicato con alcune aggiunte in *Texte I*,<sup>50</sup> Stockhausen, alle prese con la composizione di *Gruppen*, pensa essenzialmente a uno spazio che sia di forma sferica<sup>51</sup> (ma anche circolare o quadrata) in modo da rendere possibili diverse disposizioni reciproche di pubblico e fonti sonore (disposizioni non gerarchiche o monodirezionali; uno spazio che non abbia una direzionalità predominante insita nella sua stessa forma); che non abbia un palco fisso, ma piattaforme mobili per ospitare i musicisti; renda possibile la collocazione di pubblico e musicisti su diverse altezze; che abbia sedute rimovibili (andando perciò nella

<sup>48</sup> presso l'ALN sono conservate 26 lettere con mittente Stockhausen e destinatario Nono; non sono invece disponibili le lettere scritte da Nono a Stockhausen. Veniero Rizzardi, curatore di *Scritti e colloqui* e cofondatore dell'ALN, ricostruisce brevemente lo scambio epistolare tra i due compositori in *K. Stockhausen e L. Nono. Teoria e invenzione musicale 1952-59*, in "Distema", n°7, marzo 1994, pp.37-40.

<sup>49</sup> secondo quanto ricorda la signora Nuria Schoenberg Nono, Stockhausen e il marito hanno discusso a lungo insieme di quali caratteristiche avrebbe dovuto avere una sala per l'ascolto della musica contemporanea (si veda intervista del 18 marzo 2013).

<sup>50</sup> Stockhausen K., *Music im raum, in Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln 1963, Band I, pp. 152-175; alcune citazioni dal testo di Stockhausen si trovano tradotte in lingua inglese in Werner K.H., *Stockhausen life and work*, Faber & Faber, London 1973, pp. 160-170.

<sup>51</sup> la predilezione di Stockhausen per uno spazio di forma sferica può ricollegarsi a un certo simbolismo legato ai progetti di sfere di Claude Nicholas Ledoux o al cenotafio sferico progettato da Etienne-Louis Boullée in commemorazione di Isaac Newton (si veda Maconie R., *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*, Lanham, Toronto 2005, p.328-329).

direzione della massima flessibilità); che disponga di predisposizioni per altoparlanti e microfoni su tutte le superfici perimetrali oltre che di uno studio per la modificazione elettronica *live* e la registrazione dei concerti. Stockhausen riassume e formalizza in questo elenco le principali richieste da rivolgere a una sala per l'ascolto della nuova musica, condivise in gran parte anche da Nono, che nei diversi allestimenti di *Prometeo* riscontra le stesse necessità di flessibilità nella disposizione delle fonti sonore (musicisti o altoparlanti), da Boulez, che auspica la possibilità di diverse disposizioni reciproche di pubblico e musicisti, e probabilmente anche da Xenakis, che disegna spazi nuovi in cui il pubblico sia avvolto dal suono e coinvolto in un'esperienza sonora architettonica molto diversa dalla tradizionale statica visione (/ascolto) di un concerto.

L'ascolto deve tornare a essere al centro della composizione e dell'esperienza musicale. Oltre a costruire nuove sale c'è la necessità di riportare l'ascolto, il buon ascolto, in primo piano anche nelle sale tradizionali. Emerge così una nuova figura professionale fondamentale: il regista del suono. *"È al regista del suono che spetta, all'interno di un grande spazio, il compito della distribuzione e dell'equilibrio di tutte le sorgenti sonore"*<sup>52</sup> ed è lui a essere capace di adattare, spesso dal vivo, le composizioni allo spazio di esecuzione ogni volta diverso. La possibilità di modificare elettronicamente un suono viene utilizzata per adattare lo spazio alle necessità spaziali-acustiche della composizione.

Riflettendo intorno al tema dell'ideale sala per la musica contemporanea, i quattro compositori fanno riferimento a comuni modelli ispiratori. Tra questi hanno un ruolo importante le forme tradizionali del teatro giapponese: il teatro No e il teatro Kabuki. Boulez parla del teatro No come esempio di buona integrazione del movimento dei musicisti sulla scena, di perfetta sinergia tra gesto, verbo, suono e colore.<sup>53</sup> Dello stesso parere Xenakis e Stockhausen: il primo ammira l'armonia tra elementi visivi e acustici che si realizza nel teatro giapponese (No e Kabuki, ma anche nelle espressioni

<sup>52</sup> Tannenbaum Mya (a c. di),  
op.cit., p.67

<sup>53</sup> Boulez P., *Pensare la musica oggi*,  
cit., p.66

teatrali orientali in generale)<sup>54</sup> e similarmen­te il secondo definisce il teatro No come “*opera d’arte teatrale assoluta*”.<sup>55</sup> Nono deve in gran parte al rapporto di amicizia con Carlo Scarpa le sue conoscenze riguardanti l’architettura<sup>56</sup> ed è sempre l’amico architetto a portare la sua attenzione sull’esempio dello spazio scenico del teatro Kabuki in una cartolina inviata dal Giappone nel 1956. Nella cartolina Scarpa scrive: “*questo è il palcoscenico che tutti gli architetti europei sognano – lungo quanto è larga la sala (27 m), con piattaforma girevole di 18 m ed una passerella che, a sinistra, attraversa la platea, permette rapporti pubblico-attori da noi mai sperati*”.<sup>57</sup> Nono, alla ricerca di una rinnovata unità tra musica, azione scenica e pubblico, alla ricerca della definizione del carattere di un nuovo teatro musicale, non può che ritrovare nel teatro tradizionale giapponese gli stessi motivi di ispirazione manifestati dai suoi colleghi.<sup>58</sup> Nel tentativo di porre le basi teoriche per la costruzione della perfetta sala per la musica, oltre al teatro No e Kabuki, suscitano particolare interesse in Nono anche i teatri mai costruiti di Weininger, di Gropius e Piscator e il teatro di Scharoun a Berlino. Quest’ultimo specialmente attira l’attenzione di Luigi Nono, che ha la possibilità di vedere anche i disegni dell’architetto nel suo studio berlinese nel 1954.<sup>59</sup> Nono, come anche Stockhausen,<sup>60</sup> ne riconosce le ampie potenzialità legate alla possibilità di disporre fonti sonore su diversi piani acustici, in una sala asimmetrica priva di un vero centro, ma allo stesso tempo critica l’uso centralizzato che viene fatto della sala, utilizzata come se si trattasse di una sala tradizionale, ignorandone completamente le potenzialità spaziali.<sup>61</sup> Come modelli per la progettazione di nuove sale, Nono studia e cita nei suoi scritti anche altri teatri, tutti orientati a soddisfare quelle che erano le richieste di flessibilità condivise da registi e compositori contemporanei, alla ricerca di nuove relazioni tra pubblico, scena e fonti sonore.<sup>62</sup>

La definizione teorica dei requisiti delle sale per la *nuova musica* trova concretizzazione nella costruzione di quelli che possono essere considerati

<sup>54</sup> Restagno E. (a c. di), *Xenakis*, cit., pp.32-33

<sup>55</sup> Tannenbaum Mya (a c. di), *Intervista sul genio musicale*, cit., p.129

<sup>56</sup> si veda intervista a Nuria Schoenberg Nono del 18 marzo 2013

<sup>57</sup> questa cartolina rappresenta l’unico documento conservato all’ALN che testimoni il rapporto di amicizia tra Carlo Scarpa e Luigi Nono (ALN, carteggi, Scarpa/C 56-10-08m); è difficile stabilire se Nono non si fosse già interessato all’architettura tradizionale giapponese in precedenza (ci si può chiedere se il teatro No e Kabuki fossero esempi di organizzazione dell’attività scenica studiati alla scuola di Darmstadt).

<sup>58</sup> un breve accenno da parte di Nono allo studio del teatro tradizionale giapponese si trova in De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), *Nono L*, op. cit., vol.I, p.201.

<sup>59</sup> il contatto tra Nono e Scharoun vien confermato da Nuria Schoenberg Nono (si veda intervista del 18 marzo 2013), ma anche dallo stesso compositore durante un’intervista del 1984 (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), *Nono L*, op. cit., vol. II, p.318). Presso l’ALN è poi conservato un carteggio datato 17 aprile 1959 (ALN, carteggi, Juchel/L 59-04-17m) in cui si fa riferimento ad un futuro invio a Nono di materiali relativi al progetto della Philharmonie di Berlino; la lettera è scritta su carta intestata Hans Scharoun Arkitekt BDA berlin-Charlottenburg.

<sup>60</sup> Tannenbaum Mya (a c. di), op.cit., pp.76-78

<sup>61</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), *Nono L*, op. cit., vol. II, pp.318-319

<sup>62</sup> Nono cita anche altri esempi di teatri, tra questi il progetto mai realizzato del Symultaniczny theatre di Szymon Syrkus (1929), ispirato al Total Theatre di Gropius e caratterizzato dalla collocazione del pubblico in posizione centrale e del palcoscenico intorno ad esso, e il teatro progettato da M.Barchin e S. Vachtangov per Mejerchol’d (1930-33), frutto della collaborazione tra un regista e degli architetti, in cui si cerca di eliminare la separazione tra la scena e la sala.

**Figure 6, 7, 8**

prototipi di nuovi spazi per la musica ideati dai compositori del Novecento; in senso orario: Stockhausen e Bornemann, padiglione sferico all'Esposizione Universale di Osaka (1970); Boulez e Piano, sala sperimentale con pannelli regolabili per modificarne la risposta acustica, IRCAM, Parigi (1977); Xenakis e Le Corbusier (con musiche di Varèse), Padiglione Philips all'Esposizione Universale di Bruxelles (1958).



dei prototipi di nuovi spazi per la musica. Ciascuno dei quattro compositori cerca di portare a realizzazione la propria personale utopia: nel 1958 Xenakis progetta insieme a Le Corbusier il Padiglione Philips per l'Esposizione Universale di Bruxelles e negli anni successivi continua la sua ricerca spaziale con i progetti dei *Polytopes*, portando avanti la sperimentazione con superfici curve non di rivoluzione; Stockhausen nel 1970 realizza insieme all'architetto Bornemann il *Kugelauditorium*, padiglione sferico all'Esposizione Universale di Osaka, traducendo in realtà la serie di requisiti per le sale da concerto elaborata anni prima e costruendo quella che per lui rimarrà per sempre l'esempio della più perfetta delle sale possibili; nel 1977 Pierre Boulez inaugura a Parigi la sala dall'acustica modulabile dell'IRCAM, progettata da Renzo Piano a partire dal 1970, chiaramente rispecchiante il suo approccio scientifico/sperimentale all'acustica, al suono e alla composizione. Solo anni dopo, nel 1984, Luigi Nono ha finalmente la possibilità di realizzare, insieme a Renzo Piano, il suo personale prototipo di struttura per l'ascolto: l'arca lignea di *Prometeo*, *tragedia dell'ascolto*.



### 1.3 Comporre per/con lo spazio

<sup>1</sup> De Benedictis A.L., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Lucca 2001, vol. II, p.402

<sup>2</sup> L'interessamento sviluppato da Nono verso la musica del compositore Giovanni Gabrieli, organista della chiesa di San Marco, oltre all'ovvio legame che sottende con la città di Venezia e con la storia del Rinascimento veneziano (verso i quali Nono mostra, fin dai primi anni della sua formazione, una forte attrazione), può essere ricondotto anche a un diffuso rinnovato interesse che, dopo anni di indifferenza, si solleva negli anni '60 tra musicologi (a livello soprattutto tedesco con Besseler, Bukofzer, ma anche italiano con Ronga) intorno alla figura di Giovanni Gabrieli. Una testimonianza interessante di questo rinnovato interesse a livello internazionale è rappresentata dal libro Arnold D., *Giovanni Gabrieli*, Oxford University Press, Londra 1974, presente anche nella biblioteca personale di Luigi Nono (una copia del libro è conservata presso la biblioteca dell'ALN).

<sup>3</sup> si parla di *cori spezzati* quando esiste un'effettiva separazione fisica tra due o più cori, che collocati distanti gli uni dagli altri in modo da creare degli effetti stereofonici. Sono dette invece *policorali* tutte le composizioni per due o più cori, al di là del fatto che questi siano situati a distanza tra di loro. Mentre nel secondo caso esiste solamente una spazializzazione di tipo armonico, ossia la composizione viene strutturata in più voci distinte, nel primo caso entra in gioco lo spazio fisico e una divisione anche spaziale delle diverse voci. La tecnica dei *cori spezzati* rientra in quello che è lo *stile policorale*, che ha avuto particolare diffusione e successo in ambiente veneziano ed è legata alla liturgia della basilica di San Marco. L'invenzione di questa tecnica è stata attribuita per secoli erroneamente ad Adriano Willaert (1490-1562), compositore fiammingo fondatore della scuola veneziana, ma le vere origini dello stile policorale sono sicuramente precedenti (anche se il ricorso alla distribuzione dei cori nello spazio rimane strettamente connesso all'ambiente musicale veneziano).

*Per me una composizione non è finita quando la partitura e tutto il programma sono pronti. La composizione si compone nello spazio.*

Luigi Nono<sup>1</sup>

L'interesse per lo spazio nasce in Nono fin dai primi anni di formazione. Nono studia le musiche di Giovanni Gabrieli<sup>2</sup> e l'uso dei *cori spezzati*,<sup>3</sup> analizza le composizioni polifoniche dei compositori fiamminghi della scuola veneziana e misura lo spazio della basilica di San Marco, attratto non tanto dall'ascolto dei cori quanto dalla particolare acustica della chiesa. L'ascolto è sempre il motivo centrale di ogni sua sperimentazione: ascolto dello spazio e spazializzazione dell'ascolto. Nono ascolta lo spazio architettonico/acustico della chiesa di San Marco e allo stesso tempo trova nella spazializzazione delle fonti sonore un modo per approfondire e perfezionare l'atto dell'ascolto.

Nono si pone in relazione di continuità con la storia della musica cercando di trarre insegnamenti preziosi dal modo di comporre di altre epoche, analizzato e scomposto nelle sue componenti essenziali e contestualizzato nel periodo storico di riferimento. Ed è proprio dalla storia della musica che deriva in prima istanza il suo interesse per lo spazio, cifra caratterizzante di gran parte della sua produzione artistica. Spazio considerato quindi come prima implicazione dell'ampio sviluppo della tecnica polifonica avvenuto durante il rinascimento veneziano. Spazio inteso come 'spazio fisico', con la pratica di disporre cori a diverse altezze e in diverse posizioni all'interno della chiesa di San Marco. Spazio inteso anche come spazio armonico/musicale e spazio dinamico (dal *fffff* al *ppppppp* al *limite dell'audibile*) in cui distribuire le diverse voci della composizione scegliendo tra gli *infiniti possibili* offerti dalla realtà sonora. Intorno alla fine degli anni '50 Nono si rende conto di come le sue composizioni e le sue esplorazioni della materia sonora rendano indispensabile una pratica spaziale. Riferendosi alle composizioni precedenti all'utilizzo dello spazio

come parametro compositivo, egli afferma: "Spesso usavo una dinamica forte al soprano ed una piano al basso, col risultato che praticamente uno eliminava l'altro. [...] solo molto dopo ho capito che sotto questo problema urgeva in me una pratica spaziale. Avrei avuto bisogno, allora, che il forte fosse da un lato di una sala, e il piano da un altro, in modo che si potessero combinare e sentire perfettamente".<sup>4</sup> L'uso dello spazio diventa quindi uno strumento per rendere maggiormente intellegibile la ricchezza della composizione. Per composizioni come *Varianti. Musica per violino solo, archi e legni* (1957) diventa fondamentale distanziare le fonti sonore nello spazio per poter percepire tutte le sfumature sonore di diversità di attacco, tecnica dell'arco, differenza minimale di tempo di attacco del suono, impossibili da individuare nel caso in cui le viole che eseguono l'opera siano disposte troppo vicine. C'è necessità di spazio per rendere più comprensibili tutte le variabili sonore e acustiche della composizione. Si tratta ancora, nel caso di *Varianti*, di uno spazio che Nono definisce "neutro"; ossia si tratta di disporre le fonti sonore all'interno dello spazio reale, senza intervenire a modificarne le caratteristiche acustiche attraverso l'utilizzo del mezzo elettronico (come avviene invece nelle composizioni successive). Lavorando sul microcosmo sonoro, su microintervalli e microtoni, fino alla definizione del *suono mobile*,<sup>5</sup> Nono arriva a comprendere la necessità della spazializzazione, capace di chiarire le micro diversità sonore e ampliare le possibilità dell'ascolto.<sup>6</sup> La medesima necessità di ricorrere alla spazializzazione come strumento chiarificatore della polifonia è comune anche a Boulez e Stockhausen: il primo, durante la sua attività di direttore d'orchestra, decide di modificare la tradizionale disposizione dei musicisti per l'esecuzione della *Sinfonia* di Webern, con l'obiettivo di mettere in evidenza la forma e la ricchezza della scrittura del compositore;<sup>7</sup> il secondo distribuisce tre orchestre in diverse posizioni intorno al pubblico durante l'esecuzione di *Gruppen*, per rendere più chiaramente individuabile il fatto che medesimi gruppi di

<sup>4</sup> Restagno E. (a c. di), *Luigi Nono*, EDT musica, Torino 1987, p.31

<sup>5</sup> Nono definisce *suono mobile* un suono non statico, non definito e fisso, ma che muove la sua intonazione di microintervalli, presentandosi sempre diverso e per questo 'vivo'. La differenza di intonazione di microtoni non è l'unico modo per ottenere un *suono mobile*, ma è possibile lavorare anche su diversi modi di emissione del suono come per esempio l'*arco mobile* (per gli strumenti ad arco) continuamente rotante su se stesso, con variazioni anche minime tra uso dei crini e del legno della bacchetta sulle corde. Il *suono mobile* rappresenta il risultato sonoro più diretto delle continue sperimentazioni di Nono presso i laboratori della Rai e di Freiburg. Si veda, relativamente al *suono mobile*, De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol.I, pp.388-389, vol. II, pp.446-447.

<sup>6</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol.I, p.391

<sup>7</sup> Boulez P., *Per volontà e per caso*, Einaudi, Torino 1977, p.106

suoni e rumori vengano eseguiti contemporaneamente con tempi diversi dai diversi gruppi di musicisti.<sup>8</sup>

Intervistato su come sia nato il proprio interesse per lo spazio, Nono parla non solo di polifonia, ma anche di architettura: "Ci sono stati molti motivi e molte esperienze che mi hanno stimolato in questa direzione: il teatro di Mejerchol'd e quello di Gropius, lo spazio e il modo in cui veniva utilizzato nel teatro barocco, poi naturalmente San Marco e la scuola veneziana, e gli studi che Bruno Maderna mi fece fare in proposito [...]".<sup>9</sup> Dopo anni in cui si è pensato in maniera indifferente al rapporto tra musica e spazio di esecuzione, Nono torna a preoccuparsene, interessandosi alle esperienze di progettazione di teatri del Novecento che sperimentano nuove soluzioni di disposizione reciproca di pubblico, scena e fonti sonore.

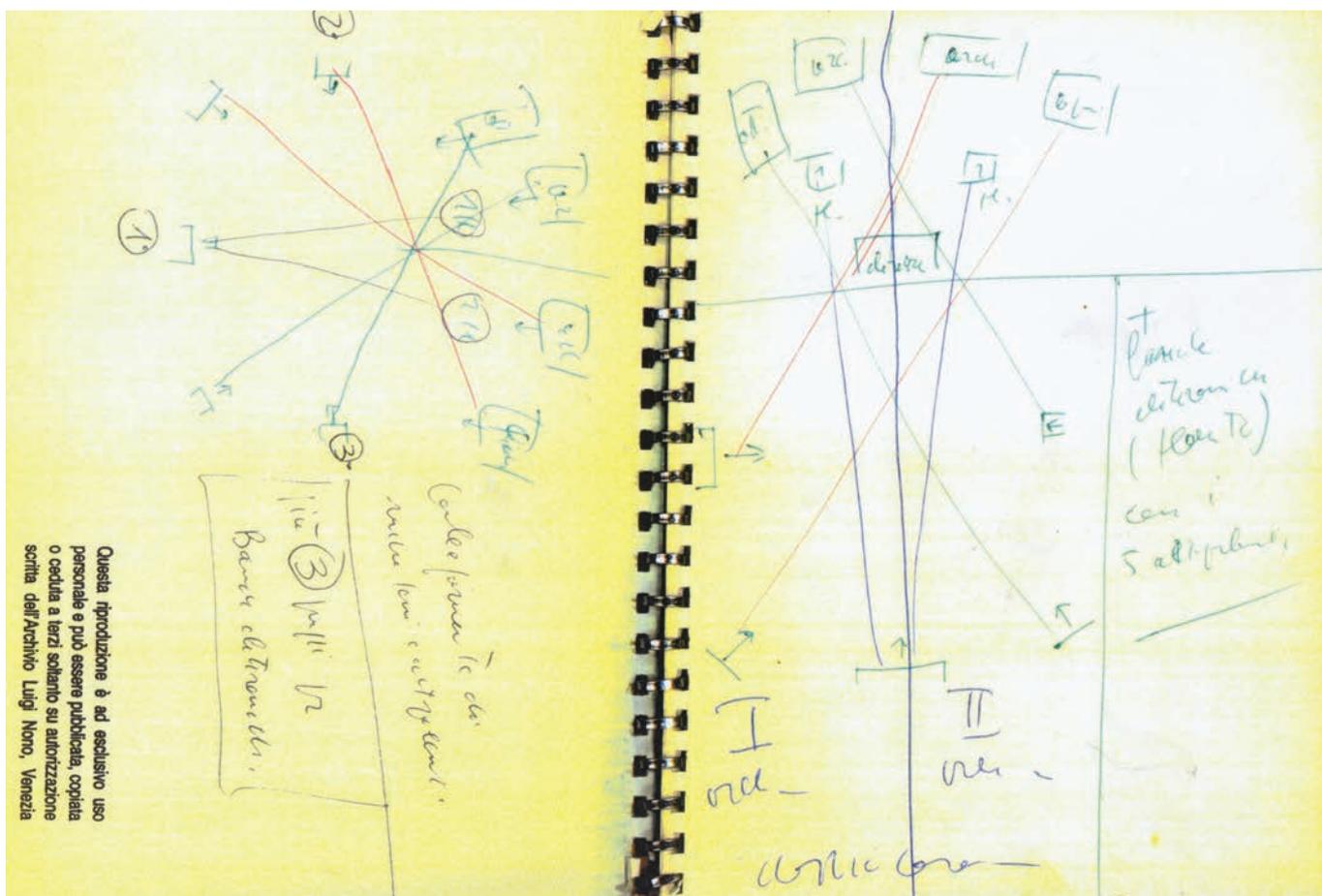
Composizioni come *Varianti* e *Il canto sospeso* (1955-56) contengono quelli che Nono chiama "misteri compositivi nascosti",<sup>10</sup> ossia elementi e dettagli che solo l'utilizzo della spazializzazione, a cui fa ricorso nelle composizioni successive, sarebbe stato in grado di disvelare. La prima composizione in cui Nono introduce una vera e propria distribuzione spaziale delle fonti sonore è del 1959 ed è intitolata *Composizione per orchestra n.2: Diario polacco '58*. Si tratta di una composizione nata dalla necessità di raccontare la realtà polacca contemporanea senza cadere nella banalità di una musica dal carattere sonoro descrittivo, ma lasciando invece che a comunicare un messaggio sia solo la complessa struttura sonora dell'opera. *Diario polacco '58* è quasi contemporanea a *Gruppen* di Stockhausen (1955-57) e si inserisce in un preciso contesto di ampliamento multidirezionale dell'ascolto che nasce anche come critica alle sale da concerto contemporanee, concepite ancora secondo la prassi musicale dell'epoca classica e non più rispondenti alle richieste estetiche e ai mezzi della nuova musica.<sup>11</sup> In *Diario polacco '58* l'orchestra viene suddivisa in quattro gruppi, ciascuno costituito da 4 ottoni, 4 legni, 10 archi e 4 esecutori di percussione. I quattro gruppi

<sup>8</sup> Worner K.H., *Stockhausen life and work*, Faber & Faber, London 1973, p.162

<sup>9</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol.II, p.366

<sup>10</sup> Restagno E. (a c. di), op.cit., p.31

<sup>11</sup> Nono afferma: "[...] basta considerare la funzione della disposizione dell'orchestra come ancor oggi è usata in relazione con l'epoca con lo stile ed espressione cui era legata (è la disposizione dell'orchestra di Beethoven, di Brahms, di Caikovskij) per capire come non possa essere del nostro tempo del nostro sentire e creare." (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol.I, p. 434).



Questa riproduzione è ad esclusivo uso personale e può essere pubblicata, copiata o ceduta a terzi soltanto su autorizzazione scritta dell'Archivio Luigi Nono, Venezia

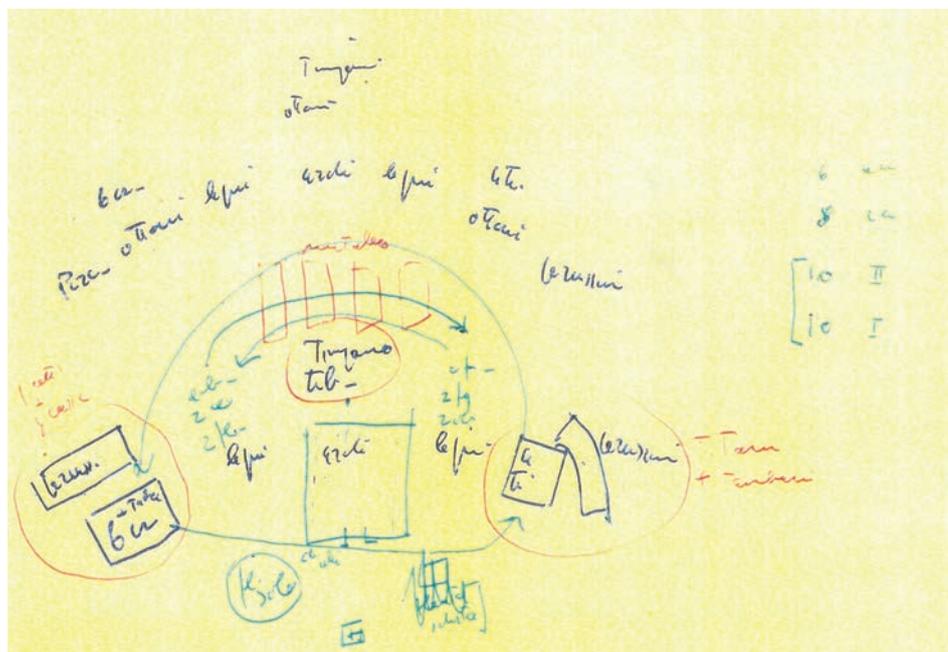
sono poi disposti nello spazio, in modo da ottenere "possibilità di suono complesso per le vibrazioni simultanee di esso differenziate anche nello spazio oltre che negli altri parametri".<sup>12</sup> Lo spazio è riconosciuto quindi come uno dei parametri della composizione, capace di differenziare la materia sonora moltiplicandone le possibilità. Osservando alcune pagine dei manoscritti relativi al periodo compositivo di *Diario polacco '58* (figg. 1, 2 e 3) si trova conferma del carattere sperimentale dell'opera. Nono ci fornisce una rappresentazione grafica delle relazioni spaziali che intende instaurare tra i diversi gruppi orchestrali, i quali sarebbero dovuti essere 'rispecchiati' a livello sonoro da quattro altoparlanti in sala che avrebbero dovuto diffondere i suoni elettronici di un nastro a quattro piste.<sup>13</sup> Si sarebbe trattato della prima esperienza del genere per Nono, ma questa soluzione verrà abbandonata nella versione definitiva della composizione

**Figura 1**  
ALN, manoscritti relativi a *Diario polacco '58*, 19.01/02v-03R; *Diario polacco '58* è la prima composizione in cui Luigi Nono fa ricorso alla spazializzazione delle fonti sonore; nel manoscritto si vede una rappresentazione grafica delle relazioni spaziali che intende instaurare tra i diversi gruppi orchestrali.

<sup>12</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol.II, p434

<sup>13</sup> la previsione di una spazializzazione sonora realizzata tramite il mezzo elettronico trova conferma nell'appunto che si può leggere nel manoscritto di fig.3: "+ nastri elettronici 4 canali".

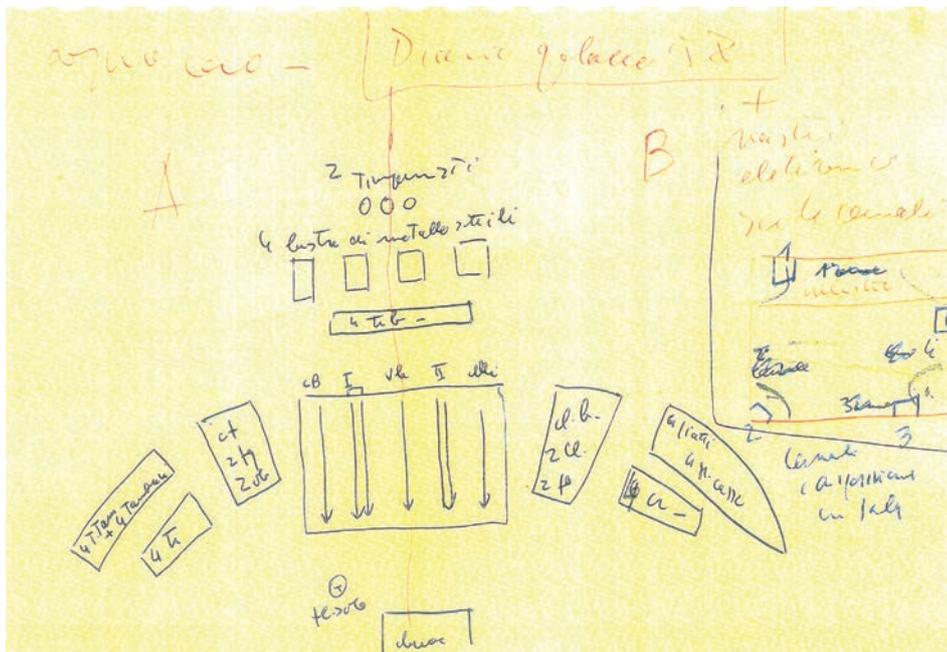
**Figura 2**  
ALN, manoscritti relativi a *Diario polacco '58*, 19.02/03



(eseguita per la prima volta durante i Ferienkurse di Darmstadt del 1959) e la spazializzazione sarà realizzata senza alcun ricorso a mezzi elettronici o sistemi di amplificazione. Parlando di *Diario polacco '58*, Nono riconosce anche un legame con la storia, affermando di rifarsi alla scuola veneziana del Cinquecento, soprattutto ad Andrea e Giovanni Gabrieli, per andare verso una nuova concezione spaziale, più articolata e complessa: il suono non 'rimbalza' semplicemente tra due o più cori disposti in posizioni diverse "come una palla giocata nel ping-pong", ma viene spazialmente composto. Nono vede in questa composizione non solo un *incipit* per i futuri sviluppi spaziali della sua musica, ma anche un punto di partenza per l'elaborazione di un nuovo teatro musicale.<sup>14</sup> Egli chiarisce come, da questo momento in poi, il rapporto con lo spazio sia imprescindibile nella propria produzione artistica. Dal rapporto con lo spazio deriva sia l'elaborazione di una nuova musica che di un nuovo teatro musicale, avvicinandosi sempre più a un'idea di opera d'arte totale. Spazio e ascolto saranno, da questo momento in poi, elementi chiave della poetica noniana.

<sup>14</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol. I, pp.434-435

La *fabbrica illuminata*, composta nel 1964, testimonia un'altra dimensione



**Figura 3**

ALN, manoscritti *Diario polacco '58*, 19.02/01; oltre alla rappresentazione grafica delle posizioni occupate nello spazio dalle diverse fonti sonore, si noti l'appunto "+ nastri elettronici 4 canali" che testimonia l'iniziale previsione di una spazializzazione sonora ottenuta tramite il mezzo elettronico, che in seguito non verrà realizzata.

del rapporto di Nono con lo spazio. In questa composizione è centrale la volontà di evocare, attraverso l'uso del suono, uno spazio antropologico. L'opera è carica, in primo luogo, di un ruolo sociale e politico: Nono vuole lavorare con un materiale sonoro ben noto e familiare agli operai di una fabbrica, in modo da poterli riavvicinare al mondo della musica contemporanea; allo stesso tempo egli vuole anche sollevare riflessioni intorno alle condizioni di lavoro degli operai.<sup>15</sup> L'obiettivo è far sì che la musica cosiddetta 'colta' torni a contatto con la realtà contemporanea, che parli di temi contemporanei utilizzando un linguaggio e del materiale sonoro attuale, evitando un rapporto troppo diretto con la storia della musica, con cui la quotidianità ha perso ogni legame. Nono decide di lavorare con i suoni della fabbrica, che registra su nastro e che rielabora e ricompone negli studi di sperimentazione musicale della RAI. Attraverso l'uso di materiale *concreto*,<sup>16</sup> composto come se si trattasse di materiale orchestrale e strutturato secondo la forma della cantata bachiana, Nono vuole risvegliare l'attenzione su alcuni dettagli dell'ambiente della fabbrica e acuirne la percezione, rifuggendo però ogni forma di mero impressionismo o di collage sonoro. Attraverso l'ascolto guidato, filtrato

<sup>15</sup> riguardo a *La fabbrica illuminata* e all'esperienza con gli operai dell'Italsider di Genova, durante un'intervista Nono afferma: "Eravamo nel 1964: non si trattava di fare solo un'opera sulla fabbrica ma soprattutto di vedere come l'ambiente, quel particolare ambiente di lavoro, incideva sulla vita privata degli operai con tutti i problemi di nocività che ciò comportava. Quindi occorreva studiare le reazioni psico-fisiche di quei lavoratori più che 'fotografare' il loro lavoro in fabbrica." (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol. II, p.243). La volontà è quella di ricreare, attraverso il suono, un determinato ambiente senza scendere nel mero descrittivismo e caricando questa rievocazione di un importante messaggio socio-politico. In riferimento a *La fabbrica illuminata* si veda anche De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol.I, pp.446-449. <sup>16</sup> ossia materiale sonoro (suoni e rumori) registrato nella fabbrica; materiale sonoro tipicamente di riferimento della *musica concreta* (si veda definizione *musica concreta* in nota nel paragrafo 1.1).

e ricomposto di un paesaggio sonoro vuole perfezionare la conoscenza di un luogo portando a una consapevolezza 'aumentata' della realtà. Nono usa il suono per leggere lo spazio della fabbrica e allo stesso tempo spazializza il suono in un gioco di continui rimandi. Dopo aver rielaborato elettronicamente il materiale raccolto, averlo arricchito con il suono di voci e cori (registrati in seguito) e averlo caricato di messaggi politici, Nono spazializza le fonti sonore per l'esecuzione di *La fabbrica illuminata*, distribuendole su un nastro a quattro canali e facendo provenire il suono (dei cori e della fabbrica) da più direzioni. Il compositore fornisce così una personale reinterpretazione della tradizione dei *cori spezzati* del XVI secolo veneziano. Il rapporto con lo spazio si conferma e rinforza ogni volta che il brano viene eseguito, adattandosi alle caratteristiche dimensionali delle diverse sale. *La fabbrica illuminata*, per nastro a quattro canali e soprano dal vivo, per la sua esecuzione necessiterebbe di sale di grandi dimensioni in cui riprodurre il paesaggio sonoro della fabbrica. Ricorrendo all'elaborazione dal vivo e al dosaggio dinamico corretto dei suoni registrati su nastro, operati da un regista del suono (la cui presenza è prevista dalla natura della composizione stessa), è possibile però in ogni caso cercare di simulare virtualmente uno spazio più ampio di quello a disposizione.<sup>17</sup> La tecnologia e il suono permettono quindi di riprodurre il carattere di uno spazio antropologico, ma allo stesso tempo anche di simulare uno spazio fisico reale con determinate caratteristiche acustico-spaziali.

Lo sviluppo del rapporto di Nono con lo spazio può essere ripercorso anche attraverso lo studio delle sue opere di teatro musicale. Fin dalla prima esperienza con *Intolleranza 1960* (1960-61) la tendenza è quella di andare verso la "simultaneità dell'uso dello spazio sonoro e dello spazio scenico",<sup>18</sup> ossia verso quell'idea di opera d'arte totale che era racchiusa anche nel teatro tradizionale giapponese No, a cui Nono e altri compositori del Novecento fanno spesso riferimento.<sup>19</sup> Parlando di questa sua prima

<sup>17</sup> Cossetini L. (a c. di), *Luigi Nono: studi, edizioni, testimonianze*, LIM, Lucca 2010, p.253; la figura del regista del suono e la possibilità di modificare in tempo reale i suoni e intervenire sulla percezione delle caratteristiche acustiche della sala (attraverso quei programmi di trattamento elettronico dei suoni cui Nono si riferirà in seguito con il termine *live electronics*) assumono progressivamente un'importanza sempre maggiore nelle composizioni di Nono.

<sup>18</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), *Nono L., op.cit.*, vol. II, p.5

<sup>19</sup> si veda a proposito il paragrafo 1.2

opera teatrale, come spesso anche durante interviste successive o nei suoi scritti, Nono esprime ammirazione per il teatro di Mejerchol'd, il cui obiettivo principale è l'eliminazione del distacco esistente tra pubblico e scena. Nono vuole proporre una nuova forma di teatro in cui si instauri una "concezione dinamica di relazioni cangianti (fonti visive e sonore possibili in tutta la sala; conseguente liberalizzazione del rapporto spazio-tempo, quasi da Einstein [...])".<sup>20</sup> Nono vuole creare nuovi rapporti tra pubblico e scena, tra spazio e tempo, ma anche tra l'elemento visivo e l'elemento sonoro, che devono collaborare a creare l'opera teatrale senza prevaricazioni dell'uno sull'altro. Nono vuole eliminare la staticità dell'elemento visivo tipica del teatro tradizionale attraverso un diverso uso dell'elemento auditivo.

Il nuovo teatro musicale nasce così come prodotto di una collaborazione paritaria tra i diversi elementi in gioco. Deve essere un'opera che deriva da un processo creativo collettivo, così come accade con *Die Ermittlung*, per cui Nono compone le musiche nel 1965, e poi con *Al gran sole carico d'amore* (1975-78). La collaborazione con Peter Weiss per *Die Ermittlung*, per cui Nono compone solo le musiche, rappresenta un momento importante nella definizione di alcuni dei caratteri delle sue opere di teatro musicale successive. Nelle intenzioni del compositore, non si tratta di semplice musica di scena a commento dell'azione scenica, ma di una vera e propria "realizzazione acustica" del testo. In un'opera in cui non avvengono cambiamenti di scena e l'unico elemento dinamico è affidato al testo recitato, Nono propone di "dar vita alla dimensione sonora e significativa della parola" facendola provenire da più direzioni nello spazio.<sup>21</sup> Nonostante il teatro di Piscator a Berlino si presti molto bene a sperimentazioni acustiche, avendo altoparlanti distribuiti dappertutto e permettendo perciò una ricchissima varietà di movimento dell'elemento sonoro nello spazio, per motivi di tempo non verrà realizzata la spazializzazione totale della parola (non solo cantata, ma anche recitata)

<sup>20</sup>De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol I, pp.90-91  
<sup>21</sup>Ivi, vol.II, p.212

che aveva in mente il compositore. La staticità della scatola scenica viene comunque spezzata dai movimenti dei suoni del coro nel teatro, mentre la musica cerca di esprimere quello che la parola e la scena non riescono a rappresentare: i milioni di morti nei campi di concentramento. La musica, la spazializzazione, i suoni non sono un commento all'azione scenica, ma ne diventano parte integrante. Le musiche per *Die Ermittlung* portano avanti anche un certo percorso relativo all'uso che Nono fa della parola nelle sue opere: il compositore pone queste musiche in continuità con l'esperienza de *La fabbrica illuminata* relativamente al ricorso a semplici suoni e fonemi della voce umana privati della loro componente semantica, ma capaci di raggiungere, attraverso il suono, una carica espressiva ancora maggiore rispetto a quella ancorata al testo letterario. Nono si domanda: "Il testo va reso intellegibile nella sua struttura letteraria, oppure diviene esso stesso musica?".<sup>22</sup>

Circa dieci anni successiva a *Die ermittlung*, *Al gran sole carico d'amore* è invece un'azione scenica concepita in ogni suo aspetto da Luigi Nono, in stretta collaborazione con il direttore d'orchestra Claudio Abbado e il regista teatrale Jurij Petrovič Ljubimov. Nono individua diversi "piani formativi" che devono essere capaci di dialogare in maniera paritaria tra loro per creare l'azione scenica: "1) il visivo (scenografia), 2) l'azione di cantanti e coro, 3) l'azione coreografico-musicale, 4) l'acustico, suddiviso in orchestra, canto e registrazioni su nastro".<sup>23</sup> Con *Al gran sole* inizia a emergere un tipo di collaborazione creativa sempre più effettiva e intensa, che culminerà in quello che può essere considerato un vero e proprio lavoro a quattro (/sei) mani, ossia *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. Il compositore, in occasione della prima rappresentazione di *Al gran sole carico d'amore* a Roma nel 1978, afferma: "nella mia concezione di teatro musicale sto nella tradizione di Mejerchol'd e Piscator. Cioè: nel teatro bisogna usare dialetticamente ogni elemento formativo e non collegarli tra loro in rapporto causale lineare. Nel mio lavoro significa che avviene

<sup>22</sup> *ivi*, vol II, p.214

<sup>23</sup> *ivi*, vol. II, p.197

un continuo cambiamento dei momenti formativi. Così a volte predomina l'elemento acustico[...]. Ma ci sono anche momenti nei quali l'elemento acustico si sposta quasi completamente in secondo piano e domina il visivo".<sup>24</sup> Continua quel dialogo e quel confronto perpetuo tra elemento visivo ed elemento sonoro che caratterizza l'intera produzione del compositore veneziano. Dopo *Al gran sole carico d'amore*, allontanatosi dalla forte connotazione politica e sociale delle sue opere degli anni '60 e '70, Nono con *Prometeo* proseguirà questo dialogo e realizzerà una perfetta sintesi della propria poetica, liberata in gran parte dal legame vincolante con il contingente dell'attualità storica.<sup>25</sup>

Contemporaneamente alla composizione di *Prometeo*, che si protrae per circa dieci anni, Nono lavora anche ad altre opere, che si possono considerare, per certi aspetti, propedeutiche allo sviluppo di temi centrali della *tragedia dell'ascolto* e di un certo tipo di rapporto con lo spazio.<sup>26</sup> Tra queste, *Quando stanno morendo. Diario polacco n°2* (1982) e *Guai ai gelidi mostri* (1983) sono citate come esempi di "idea acustica" di riferimento in una lettera di diciassette pagine che Nono invia a Renzo Piano nel 1983 per descrivergli il progetto di *Prometeo*.<sup>27</sup> In *Guai ai gelidi mostri* si concretizza quell'idea di opera collettiva introdotta da *Intolleranza 1960*, da *Die Ermittlung* e da *Al gran sole carico d'amore*. Questo avviene attraverso la collaborazione con i musicisti e con l'equipe dei tecnici di Freiburg, alla ricerca di nuove modalità di emissione del suono, con Massimo Cacciari, che sceglie citazioni di filosofi per il testo, e con Emilio Vedova, che dipinge quattro quadri parallelamente alla compilazione del testo.<sup>28</sup> L'opera prevede, oltre alla presenza di musicisti dal vivo, l'utilizzo di mezzi elettronici che filtrano, modificano e combinano in tempo reale i singoli suoni provenienti dai solisti, per poi distribuirli nello spazio attraverso otto altoparlanti.<sup>29</sup>

Ancora più strettamente riconducibile a temi chiave di *Prometeo* è la composizione *Diario polacco n°2*.<sup>30</sup> A conferma del fatto che

<sup>24</sup> *ivi*, vol II, p.192

<sup>25</sup> un messaggio politico-civile non è comunque del tutto assente in *Prometeo*. Non si tratta più di un messaggio legato direttamente alla politica di sinistra o a un determinato partito, ma di un messaggio civile di più ampio respiro, sotteso all'intera opera. Non si tratta di comunicare un messaggio concreto, ma di trasmettere un atteggiamento, un'ansia per la scoperta del nuovo, un'attitudine all'ascolto del mondo, dell'altro, del nuovo e del diverso. *Prometeo* non è un'opera intimista, dal contenuto quasi 'mistico', come è stata spesso ingiustamente definita; non segna l'abbandono di Nono dell'attivismo politico-civile, ma andrebbe invece interpretata come un'evoluzione nel suo modo di trasmettere contenuti di tipo civile.

Riguardo alla sperimentazione teatrale, molto importante è anche ricordare l'esperienza che Nono fa a Prato con il regista Luca Ronconi nel 1977. È durante questo laboratorio, cui partecipa anche Massimo Cacciari, che nascono le prime idee per *Prometeo* e vengono poste le basi del nuovo teatro musicale (riguardo all'esperienza con Ronconi si veda De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol II, pp.220-223).

<sup>26</sup> Nono, durante un'intervista rivoltagli da Franco Miracco nel 1983, parla delle opere composte durante "il viaggio verso *Prometeo*" e cita le opere ...sofferte onde serene... (1976), *Fragmente-stille, an Diotima* (1980), *Con Luigi Dallapiccola* (1979), *Das atmende Klarsein* (1981), *Io, frammento dal Prometeo* (1981), *Diario polacco n.2* (1982), *Guai ai gelidi mostri* (1983) (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol II, p.306)

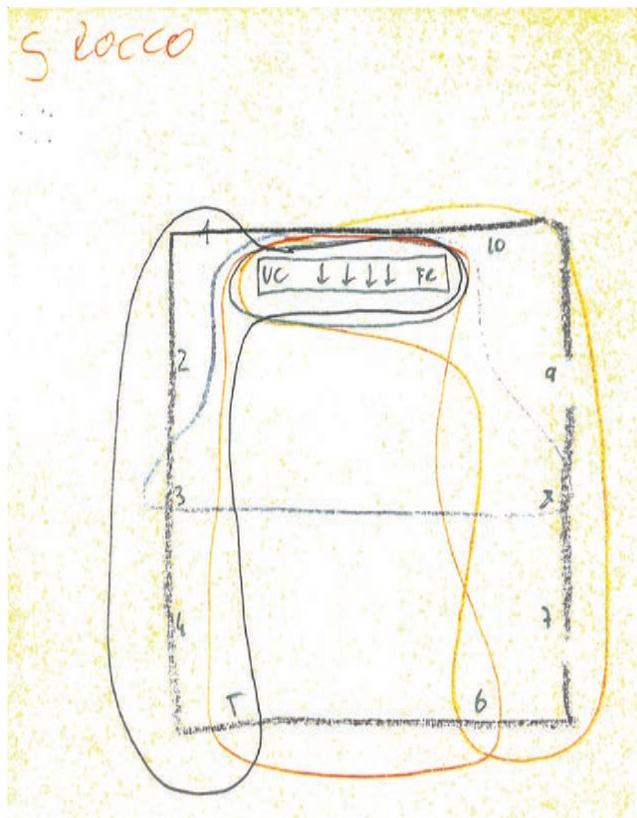
<sup>27</sup> ALN, carteggi, Piano/R 83-12-06d:  
 "TI PORTO – TI MANDO  
 CASSETTA CON 2 RECENTI  
 MUSICHE MIE:  
 DIARIO POLACCO n.2  
 GUAI A GELIDI MOSTRI  
 PER IDEA ACUSTICA per TE.  
 PROMETEO SARÀ NUOVO  
 USERÒ POCHISSIMO DEL GIÀ  
 COMPOSTO\_"

Nono fa riferimento a *Diario polacco n°2* e *Guai ai gelidi mostri* anche nel saggio dal titolo *Verso Prometeo. Frammenti di diari* che viene pubblicato in Cacciari M. (a c. di), Nono L., *Verso Prometeo*, Ricordi, Milano 1984 e più tardi in De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol I, pp.385-395.

<sup>28</sup> riguardo al carattere collettivo di *Guai ai gelidi mostri*, Nono scrive (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol I, pp.491-492): "*Guai ai gelidi mostri: altra avventura nostra, di Cacciari di Vedova di Haller di me, sul mare aperto al Prometeo*".

<sup>29</sup> si veda *Con Luigi Nono*, catalogo del Festival internazionale di musica contemporanea, La Biennale di Venezia, 1992-93, Ricordi, Milano 1993, pp. 209-210: "*Guai ai gelidi mostri* è la prima composizione di Nono che indaga a fondo il rapporto suono/spazio, dando luogo ad esiti che confluiranno nella configurazione spaziale del *Prometeo*. Non solo il suono e i suoi percorsi accrescono la consapevolezza dell'ascoltatore circa l'ampiezza e la struttura dell'ambiente spaziale, ma soprattutto l'elaborazione elettronica del suono rende presente tutta una serie di spazi secondari che non sarebbero percettibili nelle consuete condizioni dell'ascolto in sala da concerto". Si tratta dell'utilizzo del *live electronics*, cui si farà riferimento anche per *Prometeo*.

<sup>30</sup> Nono conferma espressamente la condivisione degli stessi temi tra *Prometeo* e *Diario polacco n°2* in De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol II, p.354.



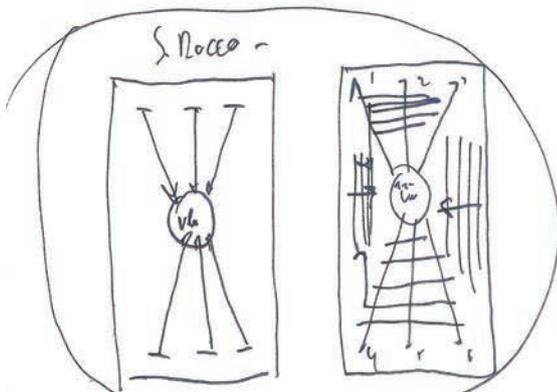
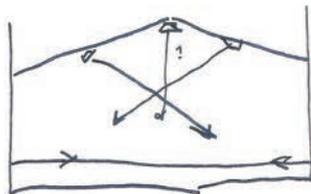
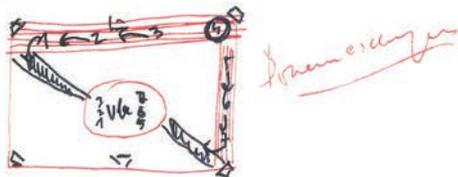
l'elaborazione delle due opere sia avvenuta in parallelo, alcuni disegni riguardanti le disposizioni spaziali dei musicisti all'interno della chiesa di San Rocco e i movimenti dei suoni nello spazio per *Diario polacco n°2* (fig.4) si trovano negli stessi quaderni in cui si trovano i manoscritti di *Prometeo*. Presso lo studio di Freiburg Nono sviluppa e sperimenta contemporaneamente nuovo materiale sonoro per entrambe le opere, come testimoniano alcuni appunti presi durante il periodo di lavoro con Hans Peter Haller (fig.5) relativo a *Prometeo*, in cui si fa riferimento all'uso dello spazio e delle voci in *Diario polacco n°2*. La composizione, dedicata ad amici e compagni polacchi, presenta anche altri importanti punti di contatto e tematiche in comune con *Prometeo*: la scelta dei testi viene curata anche in questo caso da Massimo Cacciari (che seleziona versi di Pasternak, Ady, Blok, Chlebnikov, Miłosz) e i testi vengono poi frammentati da Nono, che isola e seleziona singole parole o fonemi e li usa come materiale sonoro (fig.6); nei manoscritti ricorrono imperativi come

↓ PARTE o m LA Le " Le ""  
 o m diversi stoni. con linea. ←

Con Deley e Johnson = alle volte  
FARE ~~parole a parte~~  
 a seccamento  
 [PENSA  
 ALLE VOCI  
 DEL DIAFRAMA  
 (Pulcra)]  
 [Pulcra + Pulcra] 4↑  
 oppure 4↓

conferire l'impulso -  
 la trasparenza 4↑ o ↓ nella Tante - S

DIARIO POLACCO 2



Carlo  
 Farmani  
 Voci: Tjolpji  
 e: 2 tam-tam  
 - staffato 2-3-4 Tante → Part  
 - Pizzi  
 - kolarini

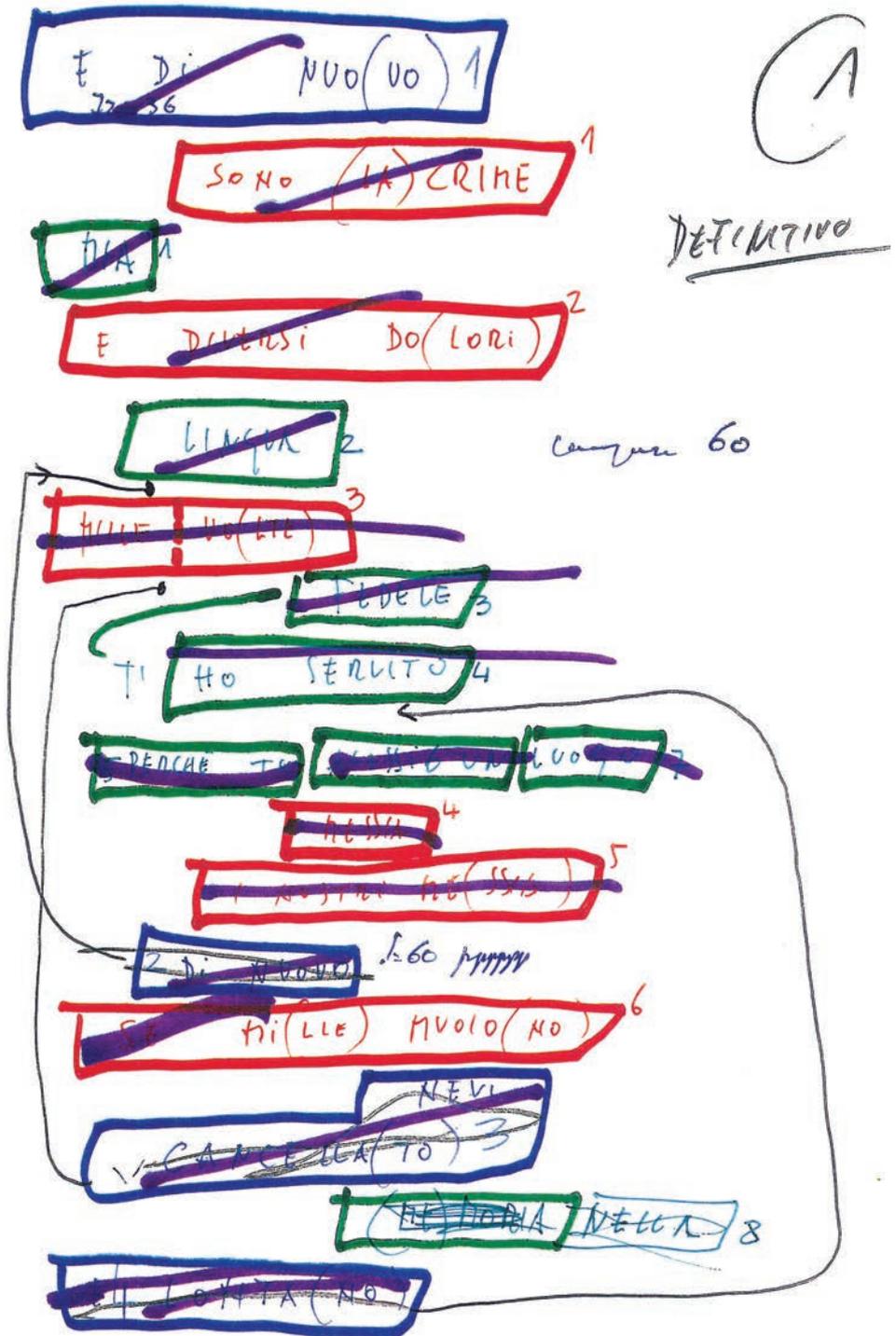
**Figura 4** (pagina accanto)  
 ALN, manoscritti relativi a *Quando stanno morendo*. *Diario polacco* n°2, 47.03/07, 1982;  
 il manoscritto si trovava originariamente in un quaderno che raccoglieva anche alcuni manoscritti per *Prometeo*, a testimonianza del fatto che le due opere partono dall'elaborazione di temi spaziali comuni. Nel manoscritto sono rappresentate le disposizioni delle fonti sonore e i movimenti del suono nello spazio della chiesa di San Rocco.

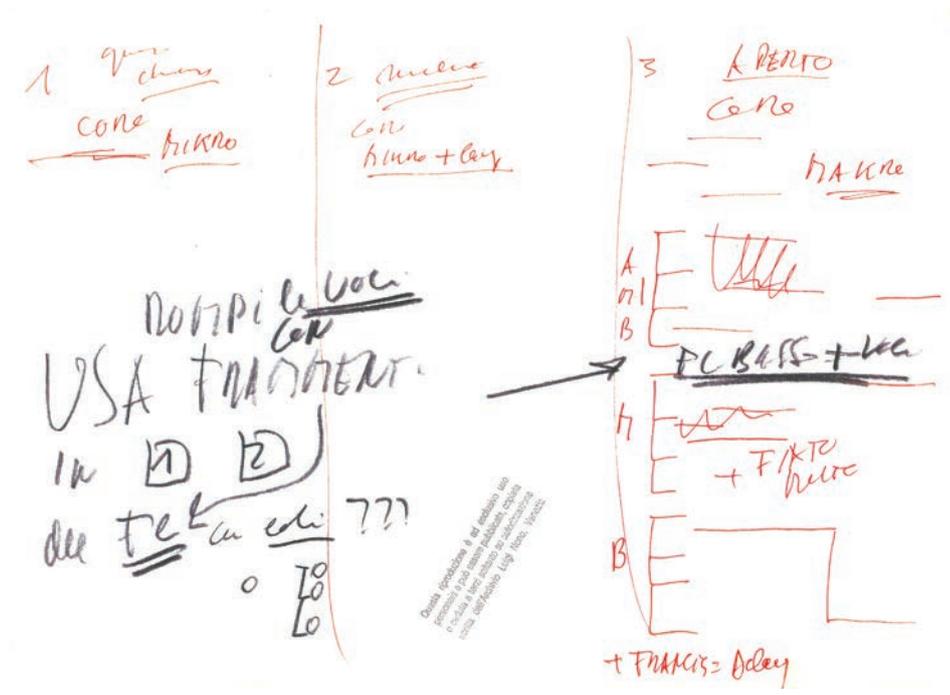
**Figura 5**  
 ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.20.01/08, 1982;  
 appunti su prove sperimentali eseguite presso l'Experimentalstudio di Freiburg nel 1982, tese all'elaborazione di materiale sonoro e programmi di modificazione elettronica del suono per *Prometeo*. Si legge un riferimento all'uso delle voci in *Diario polacco* n° 2; Nono rappresenta anche lo spazio della chiesa di San Rocco con alcuni schizzi.

"rompi", "usa frammenti" (fig.7), frequenti anche nei manoscritti quasi contemporanei di *Prometeo*; è centrale anche in questa opera l'utilizzo del *live electronics* per modificare, durante l'esecuzione, gli equilibri sonori della composizione adattandoli allo spazio; il suono viene fatto muovere secondo determinati percorsi nello spazio attraverso l'utilizzo di alcuni programmi elettronici e altoparlanti disposti nella chiesa; la partitura non

Figura 6

ALN, manoscritti relativi a *Diario polacco* n°2, 47.01/03, 1982; i testi vengono scelti da Massimo Cacciari e poi frammentati da Nono, che isola e seleziona anche singole parole o fonemi da utilizzare come materiale sonoro, separati dal loro ambito semantico originale. Emerge il tema del frammento e l'uso del testo a cui si fa ricorso anche in *Prometeo*.





**Figura 7**  
 ALN, manoscritti relativi a *Diario polacco* n°2, 47.03/02, 1982; ricorrono imperativi come "rompi", "usa frammenti", frequenti anche nei manoscritti quasi contemporanei di *Prometeo*.

contiene tutte le indicazioni necessarie all'esecuzione del brano, né esiste una sua versione definita in modo assoluto dato che, lavorando con lo spazio, la composizione non può che adattarsi ogni volta al nuovo luogo di esecuzione. La poetica di Nono negli anni '80 sta prendendo una precisa direzione e tutte le opere di quel determinato periodo storico non possono che testimoniare un medesimo modo di intendere lo spazio, il suono, il tempo, i silenzi, la materia sonora, le voci, la parola. Il tempo perde una precisa scansione ritmica e si fa quasi 'respiro', attraverso il ricorso frequente al segno di corona in partitura,<sup>31</sup> ai silenzi e alla sovrapposizione di più suddivisioni ritmiche. In *Diario polacco* n°2, e poi in *Prometeo*, Nono fa collaborare tra loro, amplificandone reciprocamente le potenzialità, lo spazio armonico/melodico della composizione, in cui si confrontano voci, strumenti musicali e suoni modificati elettronicamente, e lo spazio fisico reale, in cui il suono viene fatto muovere. Riguardo alla spazializzazione in senso fisico, per l'esecuzione di entrambe le composizioni è prevista una serie di altoparlanti disposti sul perimetro della sala, in modo da avvolgere il pubblico nell'esperienza sonora, mentre nel punto mediano della

<sup>31</sup> nella notazione musicale, il simbolo di corona, o più propriamente il *punto coronato*, è utilizzato per aumentare il valore (ossia la durata) di una nota o di una pausa a piacimento dell'esecutore. La corona rappresenta quindi un'interruzione della regolare scansione ritmica del brano musicale.

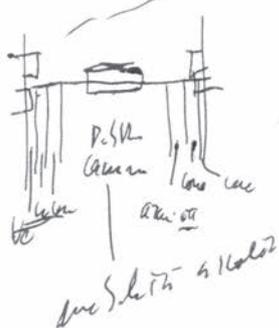
sala si colloca il centro di controllo della regia del suono, che assume un ruolo sempre più importante durante l'esecuzione.<sup>32</sup> A differenza di quanto accadrà con *Prometeo*, che prevede, oltre agli altoparlanti, anche i musicisti disposti sul perimetro della struttura dell'arca lignea, in *Diario polacco n°2* gli strumentisti e le voci sono invece ancora disposti in posizione frontale rispetto al pubblico e il compito della spazializzazione è interamente affidato ai mezzi elettronici.<sup>33</sup>

A partire dai primi anni '80 lo spazio diventa definitivamente una componente irrinunciabile della composizione, elemento centrale di ogni riflessione di Nono. Nel 1988, invitato a partecipare a una conferenza presso la Hochschule der Künste a Berlino per parlare della propria musica, Nono decide di discutere principalmente del ruolo dello spazio nelle sue composizioni e delle relazioni tra spazio, suono e architettura. Una serie di appunti personali difficilmente decifrabili, presi anche in prospettiva filosofica e artistica e variamente riconducibili alla tematica spaziale, testimonia in parte il contenuto di questa dissertazione.<sup>34</sup> Si tratta di poche pagine in cui Nono traccia veloci schizzi che rappresentano alcune disposizioni di fonti sonore nello spazio e in cui, soprattutto, si può riconoscere un tentativo di ricostruzione del percorso di studio e approfondimento interdisciplinare che ha condotto il compositore a interessarsi alla dimensione spaziale della musica e allo spazio in senso lato. In una di queste pagine (fig.8) si trovano, in alto, due disegni raffiguranti la chiesa di San Lorenzo e l'arca di Piano posizionata al suo interno, a 3 metri da terra; in un terzo disegno Nono sembra rappresentare invece la distribuzione dei musicisti sulle passerelle a diverse altezze dell'arca. Nel 1988 quindi, *Prometeo* e la sua complessa macchina scenica rappresentano per Nono il migliore esempio possibile per parlare di spazializzazione e del rapporto tra spazio e musica. In fondo alla stessa pagina si trova una tabella che riassume possibili paralleli e punti di contatto tra più discipline: musica, pittura (*Piero della Francesca*), architettura (*Gaudì*, [*Parco*] *Guell*), poesia (*Holderlin*,

<sup>32</sup> riguardo alla posizione centrale della regia del suono è interessante ricordare quanto afferma Stockhausen: "Se, dalla posizione in cui si trovano, gli interpreti non sono in grado di cogliere ciò che vanno facendo, non vi è altra soluzione se non quella da me suggerita. Collocare al centro della platea uno dei musicisti dell'organico, il più qualificato, perché assuma la regia del suono, elaborando un quadro acustico ben calibrato" (Tannenbaum M. (a c. di), *Intervista sul genio musicale*, Laterza, Bari 1985, p.73). Stockhausen ritiene di essere stato tra i primi a pensare di collocare al centro della sala una regia del suono capace di controllare dal vivo la resa acustica dell'esecuzione. Che questo sia vero o meno, quanto è importante è il riconoscimento, da parte di Stockhausen e degli altri compositori del Novecento, di un ruolo sempre più di rilievo per la nuova figura del regista del suono.

<sup>33</sup> Beyst S., *Luigi Nono's Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2. Cries, whispers and voices celestial*, 2004

<sup>34</sup> si tratta dei manoscritti catalogati come ALN M05.231/01-14. Si sottolinea come spesso, trattandosi di scarni appunti personali presi velocemente in vista di una conferenza, sia difficile ricostruire un chiaro percorso logico tra le varie note presenti sulla pagina. Anche la calligrafia del compositore risulta a volte di difficile interpretazione, visto anche l'uso alternato di tedesco e italiano. Molte delle considerazioni che si propongono nel testo sono quindi da intendersi come interpretazioni e deduzioni personali derivate dall'analisi degli appunti di Nono.



Horizontalität  
 & Vertikalität  
 non simultaneità immobile vs

Frankfurt = 7.4.88  
 ma No.

Probleme A WANKERTUM 9.  
 SCHELLING a. l'alto museo

di Ueda  
 di Tompkins  
 di Nietzsche ultra deuter

MUSICA | PITTURA  
 PIERO  
 PAVLOVA

ARCHITETTURA  
 GALDI. QUEL

POESIA  
 HÖRNER  
 APOLLINAIRE  
 MALLARMÉ



1600  
 fu

**Figura 8**

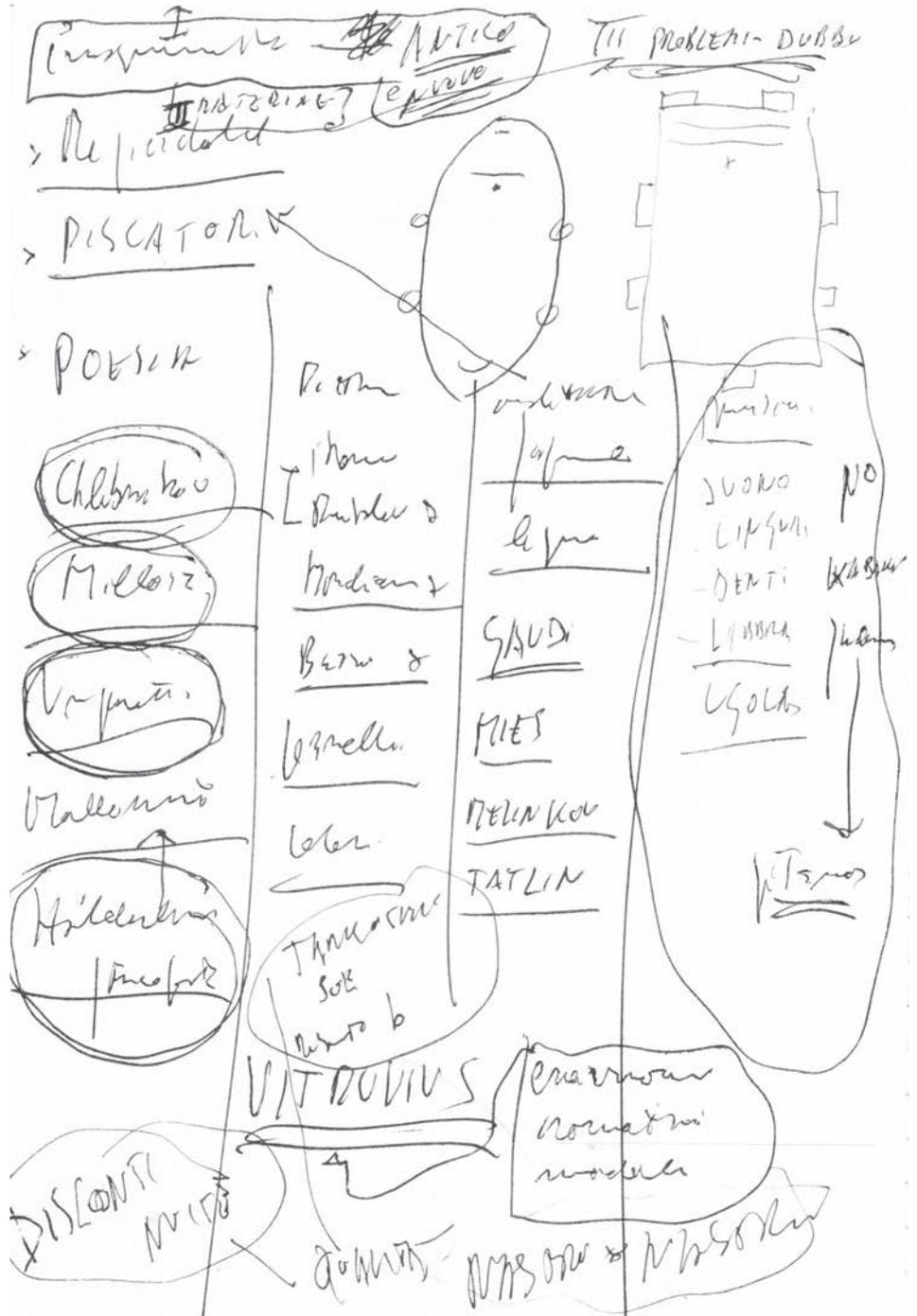
ALN, manoscritti, M.05.231/06R, 1988; appunti presi in previsione di una conferenza presso la Hochschule der Künste a Berlino durante la quale Nono parla della sua musica e del ruolo dello spazio nelle sue opere; in questa pagina si notino in alto alcuni schizzi che raffigurano lo spazio dell'ex chiesa di San Lorenzo e l'arca di Renzo Piano al suo interno; in basso Nono riassume in una tabella i paralleli e i punti di contatto che ha individuato tra musica, pittura, architettura e poesia relativamente all'uso dello spazio; si noti anche un appunto con cui il compositore richiama le teorie filosofiche di Schelling.

<sup>35</sup> Nono fa riferimento a Giordano Bruno sia durante l'intervista che gli viene rivolta da Enzo Restagno nel marzo del 1987 (si veda Restagno E. (a c. di), op.cit., p.11: "[...] così mi è tornato in mente il grande insegnamento di Giordano Bruno con i suoi infiniti universi[...]") sia nel testo che scrive per introdurre *Prometeo*, intitolato *Verso Prometeo. Frammenti di diari* (si veda Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol I, p.388): "[...] per considerare altre probabilità (Musil), rispetto a quelle abitualmente scelte e date, altri pensieri musicali altri spazi infiniti, alla Giordano Bruno". L'ammirazione di Nono per Giordano Bruno e per le sue teorie è legata probabilmente alla volontà e al desiderio di cambiamento e di scoperta professati dal filosofo, oltre che al suo riferimento all'esistenza di infiniti mondi possibili. Durante la composizione di *Prometeo* Nono fa spesso riferimento alle infinite possibilità insite nella materia sonora e nella realtà, mettendole in relazione con gli insegnamenti derivati da Giordano Bruno.

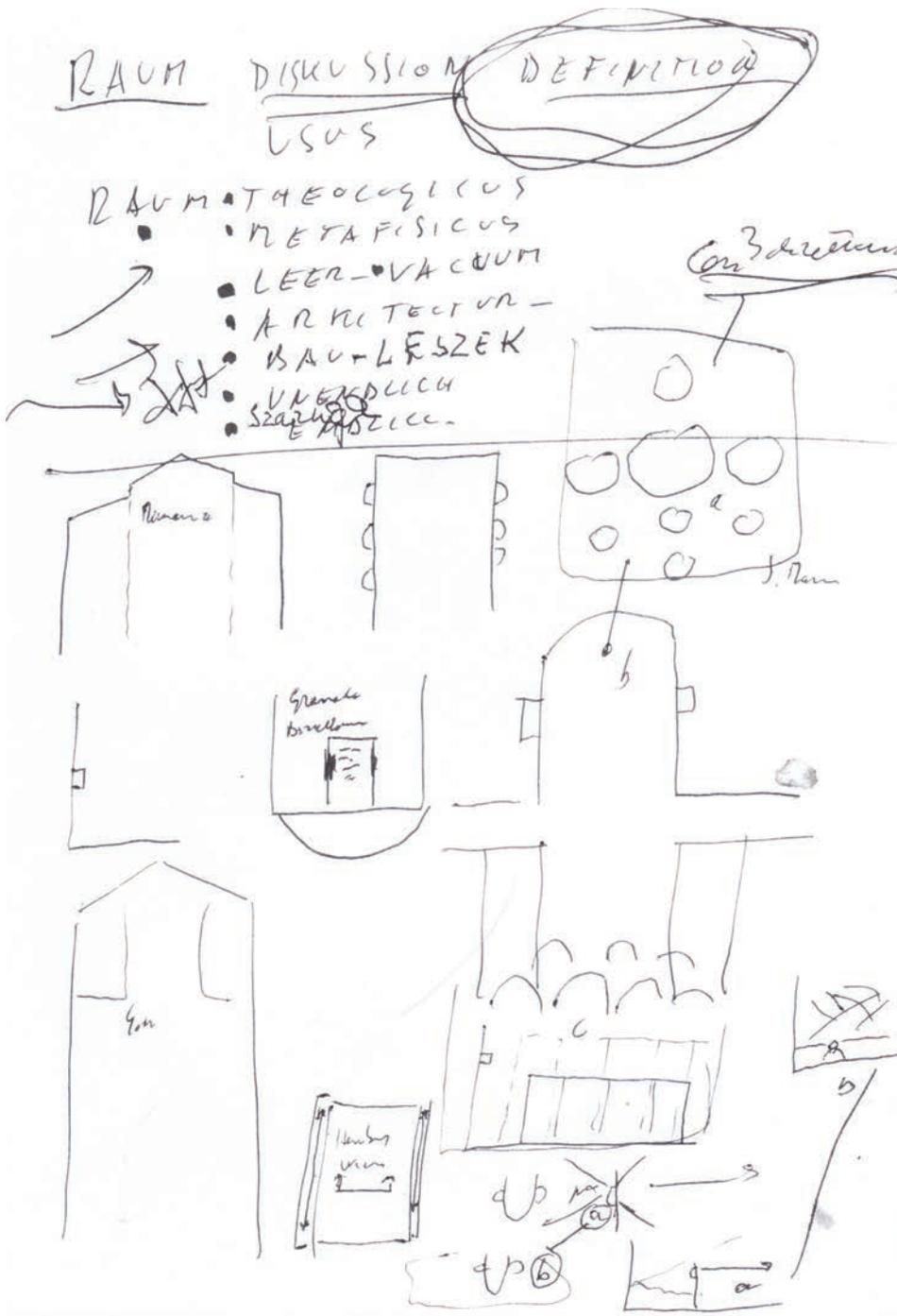
Apollinaire, Mallarmé, poeti del 1600...). Nono richiama le teorie filosofiche di Friedrich Schelling, mentre in altre pagine si trovano appunti riguardanti Giordano Bruno, cui il filosofo tedesco fa spesso riferimento e che viene

Figura 9

ALN, manoscritti, M.05.231/06V, 1988;  
in questa pagina Nono amplia la tabella vista in fig.8, aggiungendo nuovi riferimenti negli ambiti delle diverse discipline artistiche.



citato spesso anche in altri scritti di Nono.<sup>35</sup> Il riferimento che Nono fa a Schelling può essere interpretato come legato all'uso che questi propone dell'analogia, l'affinità dei fenomeni, attraverso la quale generalizza alcune importanti scoperte scientifiche applicandone le deduzioni ad



**Figura 10**

ALN, manoscritti, M 05.231/05R, 1988;

Nono riassume in poche note le possibili declinazioni e implicazioni derivate dal rapportarsi con lo spazio;

con alcuni schizzi il compositore rappresenta spazi capaci di raccontare una parte della storia del suo rapporto con lo spazio (tra i disegni è possibile riconoscere la chiesa di San Marco e la cattedrale di Granada).

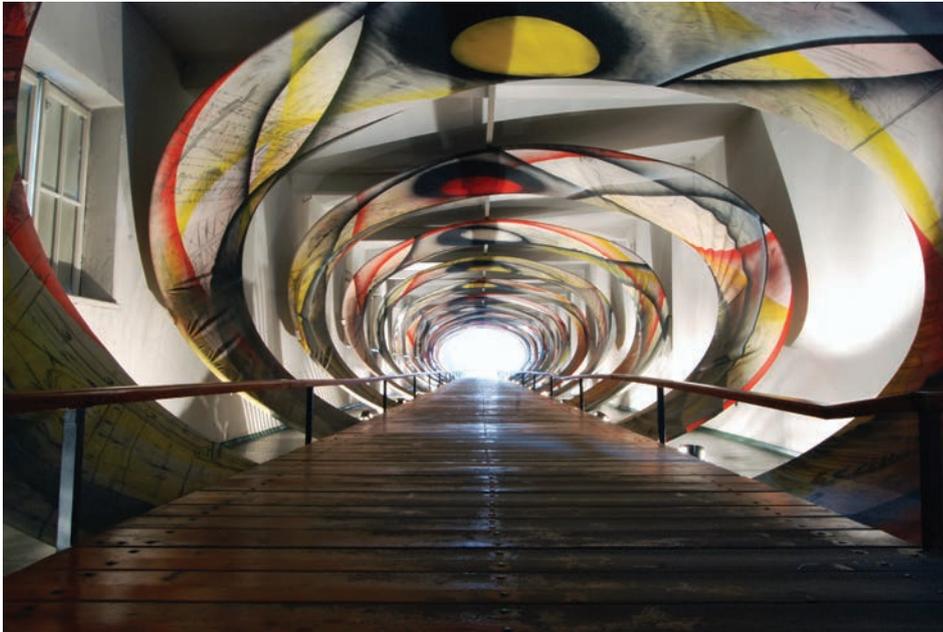
altri ambiti disciplinari; allo stesso modo, Nono procede per cercare un punto di contatto tra diverse discipline. In un'altra pagina degli appunti presi in vista della conferenza, lo schema visto in fig.8 viene ampliato aggiungendo nuovi riferimenti nell'ambito delle varie discipline (fig.9): per

quanto riguarda l'architettura, in particolare, Nono annota i nomi di Mies, Tatlin, Melnikov, Vitruvio; collegandolo con una freccia alla colonna dello schema riservata all'architettura, Nono annota anche il nome del regista tedesco Piscator, con cui collabora a Berlino nel 1966 per *Die Ermittlung* insieme a Peter Weiss, e che lavora insieme a Gropius al progetto del *Total theatre*. Nella pagina di appunti che si vede in fig.10 Nono cerca invece di riassumere in poche note e pochi schizzi le possibili declinazioni e implicazioni del rapporto con lo spazio e del suo uso in composizione: si può parlare di spazio in senso teologico, metafisico; si può fare riferimento alla costruzione, al vuoto e al silenzio, alle infinite possibilità compositive che lo spazio contiene. Gli schizzi, aggiunti a corredo delle poche parole appuntate, rappresentano alcuni spazi capaci di raccontare una parte della storia del rapporto tra suono e spazio sviluppato dal compositore. Tra i disegni è possibile riconoscere la chiesa di San Marco, primo spazio fisico con cui Nono si confronta e di cui studia le potenzialità acustiche, e la cattedrale di Granada, che Nono ammira per le molteplici possibilità che offre di diverse disposizioni di fonti sonore.<sup>36</sup>

Lo spazio, declinato in tutte le sue possibili sfumature e interpretazioni, permea ogni periodo della formazione e della carriera di Luigi Nono. Oltre alle composizioni cui si è fatto brevemente riferimento, scelte come momenti fondamentali del percorso creativo del compositore riguardante l'instaurarsi di un rapporto con lo spazio, anche altre opere di Nono comprendono una componente spaziale. Intervistato sul ruolo dello spazio nella propria poetica, Nono cita, come esempi interessanti, le composizioni "*Ha venido*". *Canciones para Silvia* e *Sarà dolce tacere* (entrambe del 1960).<sup>37</sup> Il suo lavoro con lo spazio continua poi, dopo *Prometeo*, con opere come (solo per citarne alcune) *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985), *Risonanze erranti Liederkreis a Massimo Cacciari* (1986), *No hay camino, hay que caminar....Andrej Tarkowskij* (1987). Ci sono inoltre composizioni, non citate precedentemente,

<sup>36</sup> Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol I, p.545

<sup>37</sup> Restagno E. (a c. di), op.cit., p.33



**Figura 11**

memoriale italiano ad Auschwitz (1980), su progetto architettonico dello studio milanese BBPR, con la collaborazione di Primo Levi per la scelta dei testi a commento dell'opera, di Mario Samonà per la realizzazione delle tele, di Nelo Risi per la regia dell'installazione; Luigi Nono partecipa a quest'installazione artistica concedendo l'autorizzazione all'utilizzo di *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966), che viene fatta suonare all'interno della spirale. È interessante il carattere di installazione artistica collettiva di questa opera, che in qualche misura può essere messa in relazione all'esperienza di *Prometeo*.

che instaurano un legame speciale con lo spazio (non esclusivamente riconducibile all'uso della spazializzazione): A *Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984), attraverso la quale Nono cerca espressamente di trasporre in musica e in suoni i caratteri dell'architettura dell'amico veneziano, e tutte quelle composizioni, come *...sofferte onde serene...* (1976), che celebrano Venezia lavorando con materiale proveniente dal suo paesaggio sonoro.<sup>38</sup>

Un breve accenno merita anche la partecipazione di Nono a un'installazione artistica, come può essere considerato il memoriale italiano inaugurato nel 1980 ad Auschwitz all'interno del blocco numero 21. Si tratta di un'opera collettiva, il cui progetto architettonico è ideato dallo studio milanese BBPR, mentre Primo Levi si occupa della stesura dei testi, Mario Samonà realizza il progetto artistico e Nelo Risi cura la regia. La partecipazione di Nono sembra però essere limitata alla concessione dell'autorizzazione all'utilizzo di *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966). La composizione per nastro magnetico, realizzata a partire dalla musica di scena per *Die Ermittlung*, viene fatta suonare all'interno dell'installazione e accompagna il visitatore lungo la passerella

<sup>38</sup> per un approfondimento relativo al rapporto tra il paesaggio sonoro di Venezia e la musica di Luigi Nono e riguardo all'opera *A Carlo Scarpa* si faccia riferimento al paragrafo 1.4

fatta con traversine ferroviarie e avvolta in una spirale ad elica costituita da 23 tele su supporto metallico. La musica, come già accadeva nell'opera di Piscator, non è mero commento all'installazione, ma assume il ruolo di intervento sonoro; è componente integrante e arricchente dell'esperienza del memoriale, del percorso attraverso una serie di disegni che tentano di rievocare "il clima di violenza, di odio, di terrore che culminò nell'eccidio di Oswiecim".<sup>39</sup> Presso l'Archivio Luigi Nono a Venezia non si trovano però documenti che testimonino questa collaborazione, a cui si fa riferimento solo sulla brochure e sul pieghevole che vengono realizzati in occasione dell'inaugurazione del memoriale.<sup>40</sup> Sembra perciò che l'impegno di Nono nel processo creativo sia stato piuttosto limitato. Nonostante questo non si può fare a meno di pensare a come questa esperienza presenti interessanti motivi di confronto con il quasi contemporaneo progetto di *Prometeo*. Si tratta infatti, in entrambi i casi, di opere che nascono come frutto di una collaborazione artistica a più mani e che si presentano come sintesi di diverse discipline capaci di coinvolgere il visitatore in una precisa esperienza (di ascolto e conoscenza in *Prometeo*; di memoria ad Auschwitz). Anche *Prometeo* può essere, da questo punto di vista, inteso come un progetto di installazione, nell'accezione di 'opera d'arte totale' a cui collaborano pariteticamente più interpreti, nel tentativo di trasmettere un messaggio condiviso.<sup>41</sup>

Nel ricordare alcuni esempi di composizioni in cui appare chiaramente il relazionarsi di Nono con lo spazio, non bisogna leggere l'intenzione di ricostruire un percorso artistico 'lineare' che conduce Nono alla composizione di *Prometeo*, *tragedia dell'ascolto*. Non è corretto ricercare nella carriera di Nono un filo conduttore, una serie di eventi ed esperienze che, secondo un procedimento quasi di causa/effetto, lo abbiano portato alla composizione di *Prometeo*. Quello di Nono è un percorso fatto di continui mutamenti e continue sperimentazioni alla ricerca del nuovo, passando spesso attraverso la messa in discussione perpetua delle

<sup>39</sup> "Scenario per un Memorial a ricordo degli italiani caduti ad Oswiecim", datato marzo 1979, Archivio della Fondazione Memoria della Deportazione (AFMD), Fondo Aned (FA), Eventi Memorial - Progetti, A03, 05, 10/4, p.4 (riferimento archivistico ricavato da Ruffini E., Scarrocchia S., *Il Blocco 21 di Auschwitz* in "Studi e ricerche di storia contemporanea", Giugno 2008, anno 37, numero 69, pp.9-29)

<sup>40</sup> il coinvolgimento di Nono è confermato anche da una lettera della Ricordi, (AFMD, FA, Eventi Memorial - Corrispondenza Riunioni, A03, 05, 10/2, "Altri"; riferimento archivistico da Ruffini E., Scarrocchia S., op.cit., pp.9-29) in cui si legge dell'autorizzazione di Nono all'utilizzo permanente del suo nastro *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*.

poche certezze acquisite. Non c'è linearità, né evoluzione, né sequenza narrativa, neanche nel rapporto di Nono con lo spazio. I legami tra Nono e lo spazio, Nono e l'architettura, Nono e l'acustica, sono onnipresenti nella carriera del compositore, ma sono caratterizzati da un approccio di tipo sperimentale, pronto ad allontanarsi costantemente da quanto è noto. Per questo motivo *Prometeo* non costituisce un punto di arrivo, ma semplicemente, nella sua complessità, uno dei momenti della carriera di Nono in cui si esplica il suo rapporto con lo spazio. Per Nono non esistono punti di arrivo, ma un disordinato peregrinare tra continue sperimentazioni.

<sup>41</sup> in merito al memoriale memoriale italiano ad Auschwitz sono stati scritti molti articoli in concomitanza con la decisione di chiuderlo per sempre alla visita, resa definitiva in data 1 luglio 2011. Tra gli articoli più interessanti si ricorda il già citato *Il Blocco 21 di Auschwitz* di Ruffini e Scarrocchia. In occasione dell'inaugurazione del memoriale era comparso invece un articolo sulla rivista di architettura "Architettura: cronache e storia" dal titolo *Nelle baracche dei geometri della morte, la spirale dell'architettura: Memorial ad Auschwitz per i caduti italiani* (Pedio R., *Nelle baracche dei geometri della morte, la spirale dell'architettura: Memorial ad Auschwitz per i caduti italiani*, in "Architettura: cronache e storia", Novembre 1980, v.26, n.11, pp. 614-621). Entrambi gli articoli fanno riferimento al tema centrale della temporalità, negata dal campo di concentramento di Auschwitz e rappresentata da una spirale nel memoriale. Scarrocchia ritiene che la partecipazione della musica di Nono all'installazione abbia lo scopo di restituire una temporalità perduta. In realtà si tratta di un'interpretazione discutibile del concetto di tempo nell'opera di Nono. *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* è infatti un'opera in cui si è lontani dall'idea di tempo come successione ritmicamente scandita di eventi (quella temporalità a cui sembra riferirsi Scarrocchia). La presenza di questa musica nell'installazione è probabilmente più correttamente da intendersi come momento di denuncia e rievocazione della negazione del tempo imposta nei campi di concentramento. Riguardo alla partecipazione di Nono al memoriale è poi da appuntare come da lungo tempo prima della definitiva chiusura dell'installazione, per motivi che non si è riusciti a ricostruire, non fosse più presente la musica di Nono, né fosse presente alcun riferimento alla sua effettiva partecipazione all'opera. La fotografia che compare a corredo del testo è stata realizzata personalmente pochi giorni prima della chiusura definitiva del memoriale (in data 31 maggio 2011).

## 1.4 “Ascoltare le pietre bianche di Venezia”

*A Venezia si scopre che cosa significa la luce, il colore, cosa significa il suono, cosa lo spazio, cosa il profondo, l'orizzonte, il verticale. [...] E c'è anche la musica, c'è un modo tutto particolare di suonare la musica. Sono sicuro che a Venezia c'è un modo tutto particolare di parlare, di ascoltare – per esempio le campane. [...] Venezia è il grande risultato dell'asimmetria [...] E' un continuo labirinto, cioè un sentiero che spazia all'infinito, in cui ancora oggi si vaga con gli occhi, con i piedi – e con l'orecchio.*

Luigi Nono<sup>1</sup>

Nel Novecento la tendenza principale del mondo della musica è quella di cercare elementi di novità nell'apertura verso quanto è da considerarsi 'altro'. Si cerca ispirazione in altre discipline, come si è visto, ma si cerca anche nuovo materiale sonoro che non provenga più esclusivamente dagli strumenti musicali tradizionali. Si spalancano le porte della sala del teatro e ci si apre verso suoni nuovi, verso quell'*ascolto dell'altro* tanto auspicato da Luigi Nono, soprattutto nel periodo di composizione di *Prometeo*. I suoni della vita, del paesaggio, della piazza, della città entrano nelle composizioni del Novecento, spesso rielaborati attraverso gli strumenti messi a disposizione dalla tecnologia. È periodo di grandi sperimentazioni. Suoni nuovi, fino allora estranei alla composizione, entrano nella musica, ma allo stesso tempo la musica esce dalla sala da concerto per cercare nuovi spazi, nuove relazioni, nuovi rapporti tra musicisti e pubblico.

Nono si confronta con Venezia, con quanto c'è da imparare dalle particolarità acustiche e morfologiche della città lagunare. Registra e rielabora suoni della vita di tutti i giorni e si fa ispirare da Venezia e dalla sua storia musicale e artistica. Non è il solo né il primo a scegliere di ricavare nuovo materiale compositivo dalla realtà che lo circonda quotidianamente. L'attenzione di Nono per il contesto acustico in cui vive, per l'ambiente sonoro del lavoro (in *La fabbrica illuminata*), per i

<sup>1</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Lucca 2001, vol.II, pp.452-453

suoni della vita quotidiana, ha le sue radici in un preciso filone di ricerche musicali iniziate in Italia da Luigi Russolo. Pittore e compositore attivo nell'ambiente futurista, nel 1913 Russolo, in seguito alle serate di musica futurista al Teatro Costanzi di Roma, scrive una lettera/manifesto rivolta a Francesco Balilla Pratella (autore del manifesto dei musicisti futuristi) intitolata *L'arte dei rumori*.<sup>2</sup> Nella lettera Russolo scrive: "Oggi l'arte musicale, complicandosi sempre più, ricerca gli amalgami di suoni più dissonanti, più strani e più aspri per l'orecchio. Ci avviciniamo sempre più al suono-rumore". Emerge quindi la necessità di cercare nuovi suoni, di evadere dalle regole dell'armonia classica e di comprendere nella composizione anche quanto fin allora era inteso come 'rumore'. Cercando di controllare e sperimentare questo nuovo materiale sonoro, Russolo inizia a lavorare alla costruzione e al perfezionamento di strumenti *intonarumori*, ossia strumenti che permettessero di riprodurre rumori della vita quotidiana e di intervenire su di essi controllando intensità, ritmo e tono della predominante tra le vibrazioni che li compongono.<sup>3</sup> Aprire la composizione a nuovi suoni implica la necessità di una nuova sensibilità auditiva, di una rinnovata attenzione all'ascolto. Si tratta di 'educare' un nuovo pubblico, lavorando allo stesso tempo con materiale sonoro che, in quanto tratto dalla quotidianità, gli sia teoricamente più familiare di quello prodotto dagli strumenti musicali tradizionali.

Russolo apre la strada a un nuovo atteggiamento verso i suoni e la musica che avrà ripercussioni importanti sul modo di comporre dei compositori del Novecento. La stessa invenzione futurista dell'*intonarumori* può essere considerata come antesignana di un certo approccio di ricerca che si concretizza all'interno dei diversi laboratori di sperimentazione musicale. Seppur Nono non faccia mai espressamente riferimento alle ricerche portate avanti dai musicisti futuristi come motivo ispiratore del proprio percorso artistico, si possono ricavare dalla lettura de *L'arte dei rumori* alcuni punti di contatto con tematiche noniane.<sup>4</sup> Russolo, come

<sup>2</sup> si veda Belgiojoso R., *Costruire con i suoni*, FrancoAngeli, Milano 2009, pp.19-22. Il documento a cui si fa riferimento è Russolo L., *L'arte dei rumori*, 11 marzo 1913, <<http://www.futurismo.altervista.org/manifesti.htm>>

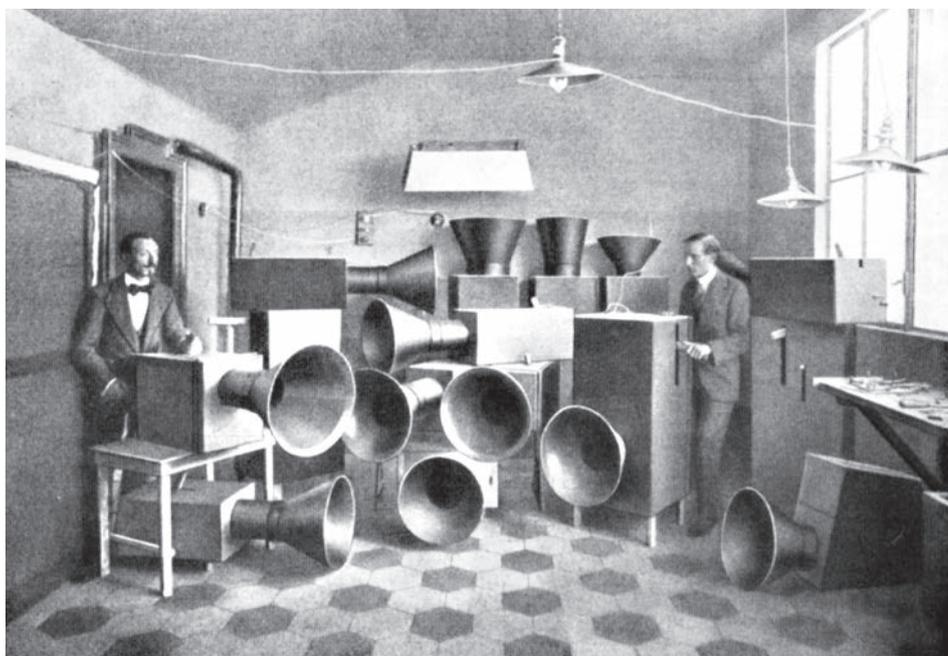
<sup>3</sup> i rumori sono costituiti dalla sovrapposizione di una serie di movimenti e vibrazioni irregolari per tempo, intensità e intonazione. In sostanza, per dirlo con le parole di Russolo, "il rumore infatti si differenzia dal suono solo in quanto le vibrazioni che lo producono sono confuse ed irregolari, sia nel tempo che nella intensità" (Russolo L., op.cit.). Ogni rumore possiede comunque un tono, o un accordo, che predomina nell'insieme delle sue vibrazioni irregolari. Russolo sviluppa anche una classificazione dei rumori individuandone alcuni tratti caratteristici e percorrendo la successiva teorizzazione di Pierre Schaeffer. Per poter lavorare con i rumori come se si trattasse dei suoni di un'orchestra, Russolo propone l'invenzione dell'*intonarumori*, capace di intervenire sull'intonazione del tono predominante di un rumore senza perdere la sua caratteristica, ossia il timbro che lo distingue. Il primo *intonarumori* viene presentato a Modena il 2 giugno 1923 al teatro Storchi. Il 21 aprile 1914 Russolo dirige al teatro Dal Verme di Milano il "Gran concerto futurista d'intonarumori" (si veda Belgiojoso R., op. cit., pp.19-36).

<sup>4</sup> Nono fa un brevissimo accenno al fatto che Varèse, conosciuto nel 1950 a Darmstadt, gli avesse parlato degli strumenti *intonarumori* dei futuristi, come antesignani delle ricerche elettroniche sul suono (Restagno E. (a c. di), *Luigi Nono*, EDT musica, Torino 1987, pp.34-35).

**Figura 1**

Luigi Russolo e Ugo Piatti nel laboratorio degli Intonarumori a Milano;

l'invenzione dell'*intonarumori* può essere considerata come antesignana di un certo approccio di ricerca che si concretizza all'interno dei diversi laboratori di sperimentazione musicale.



Nono, vuole riportare l'atto dell'ascolto al centro della ricerca musicale contemporanea: *"Bisogna rompere questo cerchio ristretto di suoni puri e conquistare la varietà infinita dei «suoni-rumori»"*, attraversare le capitali moderne *"con le orecchie più attente che gli occhi"*.<sup>5</sup> Bisogna sondare, come suggerisce Nono, le infinite possibilità contenute nell'universo sonoro. Non si tratta di imitare i suoni della vita, ma di una *"fantastica associazione di questi timbri vari e di questi ritmi vari"*<sup>6</sup> secondo la nuova sensibilità del musicista futurista, o della rielaborazione di suoni registrati fatta dal compositore della seconda metà del Novecento presso gli studi di sperimentazione elettronica (si pensi a *La fabbrica illuminata*). Russolo richiama poi un antico legame del senso dell'ascolto con la divinità, cui faranno riferimento anche altri musicisti e sperimentatori del Novecento, tra cui Nono.<sup>7</sup>

L'idea di rieducare all'ascolto, di andare alla ricerca di nuovi suoni e di catalogarli e dargli una definizione che permetta di utilizzarli come nuovo materiale compositivo, è molto comune tra i musicisti del Novecento. Oltre a Russolo, si inseriscono nello stesso contesto di ricerche e sperimentazioni intorno al suono anche il compositore e musicologo francese Pierre

<sup>5</sup> Russolo L., op.cit.

<sup>6</sup> *ibid.*

<sup>7</sup> Nono lega il senso dell'ascolto alla divinità e alla religione: *"Pensa alla differenza incredibile che c'è fra la religione ebraica e quella cattolica. Se sei cattolico dici «io credo», mentre per gli ebrei vale «ascolta»"* (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol. II, p.294). Anche Raymond Murray Schafer, inventore del concetto di *paesaggio sonoro*, sostiene che solo dal Rinascimento si abbia un primato dell'occhio sull'orecchio come detentore principale del ruolo di interprete della realtà; Dio prima era suono, poi diventa immagine (Murray Schafer R., *Il paesaggio sonoro*, Ricordi, Milano 1985, p.23).

Schaeffer, con la *musique concrète*, e Raymond Murray Schafer, musicista canadese teorizzatore del concetto di *paesaggio sonoro*. Anche Nono va alla ricerca di nuove relazioni con l'ambiente acustico della città (e il paesaggio in generale) e parla di Venezia come fonte d'ispirazione sonora quasi inesauribile: "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".<sup>8</sup> Nono sostiene che sia necessario "Ascoltare le pietre bianche, non solo vederle. [...] Ascoltare le pietre, i mattoni rossi. Ascoltare lo scuro, ascoltare come il cielo sia una creatura delle pietre, dei mattoni, dell'acqua. Saper vedere e ascoltare l'invisibile e l'inaudibile. Arrivare al minimo grado di audibilità, di visibilità".<sup>9</sup> Nono dichiara quindi, in modo poetico-metaforico, l'importanza dell'ascolto dell'ambiente che lo circonda, dall'ascolto della sua Venezia. Quanto suggerito da Nono si ricollega molto da vicino all'idea di ascolto del *soundscape*, ossia del *paesaggio sonoro* di un determinato luogo, così come esposto da Murray Schafer nel 1977 nel suo libro *The tuning of the world*.<sup>10</sup> Murray Schafer, ponendosi quasi in continuità con le ricerche e le classificazioni di eventi sonori portate avanti da Schaeffer a Parigi negli anni '50<sup>11</sup> (e in qualche misura anche con le ricerche di Russolo), parla per la prima volta di *paesaggio sonoro*, scomponendolo nelle sue formanti principali: *toniche* (non percepite in maniera cosciente, sovrascoltate; corrispondono allo sfondo nella percezione visiva), *segnali* (suoni in primo piano che corrispondono alla "figura" in ambito visivo; segnali di avvertimento acustico dalla dimensione comunitaria e collettiva), *impronte sonore* (suoni comunitari identificativi di un luogo; suoni da proteggere) e

<sup>8</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op. cit., vol. II, pp.348-349

<sup>9</sup> *ivi*, vol. II, p.295

<sup>10</sup> trad.it. Murray Schafer R., *Il paesaggio sonoro*, Ricordi, Milano 1985

<sup>11</sup> Pierre Schaeffer, ingegnere musicale della radio televisione francese e inventore della *musica concreta*, elabora, a partire dal 1948, un programma di ricerca sonora basato sul solfeggio, inteso come arte per esercitarsi ad ascoltare meglio. Il suo metodo di solfeggio presupponeva una serie di strumenti di classificazione degli oggetti sonori che consentisse di analizzare e individuare i tratti distintivi dell'universo sonoro che ci circonda. Nel suo testo del 1966 intitolato *Traité des objets musicaux* (si veda Belgiojoso R., op. cit., pp.34-35) si trova una tabella riepilogativa del solfeggio e della classificazione degli oggetti musicali, catalogati per timbro, classe morfologica, carattere musicale, altezza, intensità, durata, ma anche secondo criteri di percezione musicale come profilo melodico, dinamica, timbro armonico, grana, andamento.

suoni archetipi (suoni dotati di componente simbolica). Nonno non cita mai direttamente le teorie di Murray Schafer e, nonostante la similarità riscontrabile in alcuni suoi modi di approcciarsi al paesaggio sonoro, non è documentata la sua conoscenza del lavoro del musicista canadese.<sup>12</sup> Nonno ha invece sicuramente la possibilità di conoscere in prima persona Pierre Schaeffer (nel periodo in cui lavora alla sua classificazione degli oggetti sonori) ed è possibile che derivi da questo incontro il suo interesse per il *multiverso sonoro* che lo circonda. Nonostante la mancanza di riferimenti diretti, l'attenzione di Nonno per il paesaggio sonoro di Venezia e le sue affermazioni sull'importanza di un ritorno al primato dell'orecchio sull'occhio come strumento di percezione e conoscenza della realtà sono facilmente riconducibili a un preciso contesto di ricerche e di scritti sugli eventi sonori che caratterizzano l'ambiente in cui viviamo. Anche la musica di John Cage, presentata a Darmstadt nel 1958 e della quale Nonno parla durante il suo famoso intervento dal titolo *Presenza storica nella musica d'oggi*,<sup>13</sup> apre la strada a un certo modo di comporre includendo nella composizione anche i suoni dell'ambiente esterno e utilizzando fonti sonore non convenzionali.<sup>14</sup> Nonno quindi sicuramente conosce e condivide, come parte della sua poetica, questo nuovo approccio che si diffonde tra i musicisti del Novecento.

Nel film che il regista francese Olivier Mille gira nel 1985 per documentare la rappresentazione di *Prometeo* a Parigi,<sup>15</sup> Nonno parla diffusamente di Venezia, dell'ascolto della città in quanto suono, ma anche dell'ascolto figurato di quanto la città può offrire a livello di immaginario compositivo. Nonno non impara da Venezia solamente una certa sensibilità al movimento del suono nello spazio, non accoglie solo alcune sue particolari sonorità, ma ne deriva temi centrali di alcune sue opere e alcuni caratteri del suo 'fare musica'. Nonno parla dei suoni di Venezia quando descrive la sua composizione *...sofferte onde serene...* (1976):<sup>16</sup> *"Alla mia casa, alla Giudecca in Venezia, giungono continuamente suoni di campane varie,*

<sup>12</sup> nella sua biblioteca personale, oggi conservata presso l'Archivio Luigi Nonno, è però presente il libro di Murray Schafer *Creative music education* del 1976, testo per l'insegnamento della musica contemporanea secondo le teorie del musicista canadese, in cui sono comprese molte considerazioni poi esposte in *The tuning of the world*,<sup>13</sup> tenuto a Darmstadt nel 1959 e pubblicato in De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nonno L., op. cit., vol. I, pp.46-53.

<sup>14</sup> si ricorda l'opera di Cage intitolata *4'33''*, opera che consiste nell'atto di non suonare lo strumento e ascoltare i suoni dell'ambiente circostante. *4'33''* parte dall'idea che il silenzio non esista, poiché in ogni luogo è sempre presente il suono (dell'ambiente circostante, del nostro corpo, del pubblico...). Cage vuole quindi portare l'attenzione sull'ascolto dell'ambiente in cui si vive, cercando di trasmettere l'idea che ogni suono può essere musica. Si inserisce quindi nello stesso contesto di apertura ad un nuovo universo sonoro condiviso da Russolo, Schaeffer e Murray Schafer. Un'altra opera di Cage che mette in discussione la tradizionale idea di suono, includendo nella composizione i rumori ottenuti percuotendo qualsiasi oggetto reperibile in un soggiorno, è *Living Room Music* del 1938-40.

<sup>15</sup> Intitolato *Archipel Luigi Nonno* e prodotto da Artline Film nel 1989

<sup>16</sup> composizione dedicata al pianista Maurizio Pollini e alla moglie Marilisa. Nonno la definisce come "composta per il pianoforte e il 'tocco' di Pollini" (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nonno L., op. cit., vol. II, p.427).



**Figura 2**

J.W.Turner, *Il canale della Giudecca, guardando verso Fusina, al tramonto*, 1840, Tate Britain, London; Nono va spesso a "risentire" i dipinti di Turner alla Tate di Londra; in Turner ascolta i vortici di colore che si confondono tra loro, sovrapponendosi gli uni agli altri come i piani acustici e sonori di Venezia e delle sue composizioni.

variamente ribattute, variamente significanti, di giorno e di notte, attraverso la nebbia e con il sole. Sono segnali di vita sulla laguna, sul mare." Si tratta di una composizione che non include suoni reali del paesaggio sonoro della città, ma ne interpreta il carattere tramite la realizzazione, attraverso il montaggio e l'elaborazione del suono del pianoforte di Maurizio Pollini registrato in studio, di piani acustici che si confondono scivolando l'uno nell'altro. Questa sovrapposizione di suoni privi di attacco rispecchia il carattere acustico di Venezia, dove "ci sono degli echi, dei riverberi nei suoni che non si sa mai dove cominciano e dove finiscono, in quale misura sono suoni o colori".<sup>17</sup> Per quanto riguarda *Prometeo*, Venezia può essere intesa anche come motivo ispiratore della struttura in isole/episodi dell'opera. La navigazione errante possibile attraverso le isole della laguna veneziana è assimilabile inoltre al procedimento narrativo che mescola tempi diversi, linee narrative differenti, percorsi temporali differenti in *Prometeo*.<sup>18</sup> Il rapporto con il carattere sonoro del luogo emerge anche nel momento in cui Nono si trova a trascorrere la maggior parte del suo tempo in Germania presso lo studio di Freiburg e riconosce "una relazione tra la Foresta Nera e i pianissimo estremi, al limite dell'udibile,

<sup>17</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op. cit., vol. II, p.427

<sup>18</sup> parlando di questa sovrapposizione di momenti narrativi temporalmente distanti, Nono fa riferimento a Musil e al suo libro *L'uomo senza qualità* (si veda l'intervista del 1987 condotta da Philippe Albèra, pubblicata in De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op. cit., vol. II, pp.415-429).

**Figura 3**

Tintoretto, *Christ Washing the Disciples' Feet*, 1575-1580 ca, The National Gallery, Londra;  
Nono ritrova in Tintoretto la stessa concezione temporale e spaziale policentrica che è tema portante di *Prometeo*.

**Figura 4** (pagina accanto)

*Polytope* di Micene, Xenakis, 1978 (da Xenakis I., *musique de l'architecture*, cit., p. 322);  
la musica esce dallo spazio del teatro e si confronta con il paesaggio

**Figura 5** (pagina accanto)

*Diatope*, polytope davanti al Centre Pompidou di Parigi, Xenakis, 1978 (da Xenakis I., *Musica architettura*, cit., p. 144);  
la musica esce dalla sala tradizionale del teatro e rende necessaria la realizzazione di spazi ideati e costruiti *ad hoc*.



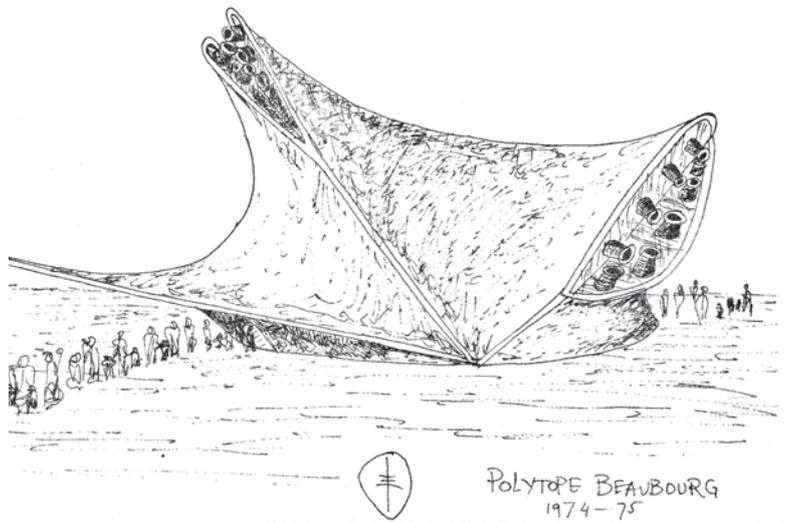
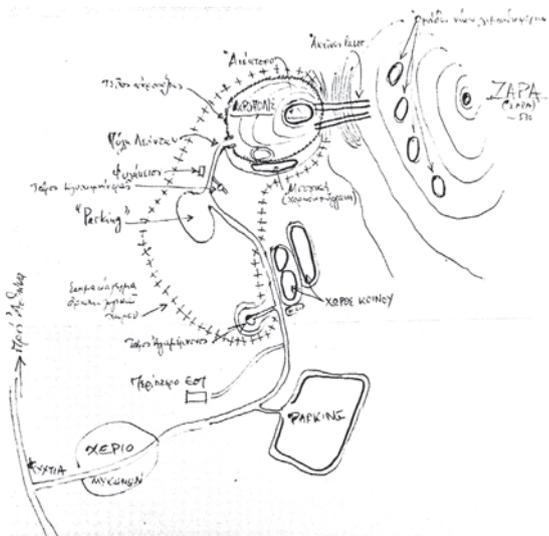
nelle mie composizioni recenti".<sup>19</sup> Venezia non è solo suono, ma anche immagine e colore. E così Nono ritrova Venezia nei dipinti di Tintoretto o di Turner, che va spesso a "risentire" alla Tate di Londra con la figlia Bastiana.<sup>20</sup> In Turner ascolta i vortici di colore che si confondono tra loro, sovrapponendosi gli uni agli altri come i piani acustici e sonori di Venezia e delle sue composizioni. Ritrova invece in Tintoretto la stessa concezione temporale e spaziale policentrica che è tema portante del suo *Prometeo*, rimanendo affascinato da come il pittore "rompe il centro a favore di una concezione policentrica, con segni, rotture, colori: egli compone differenti momenti nello spazio, differenti spazi, differenti profondità".<sup>21</sup> Parlando del *paesaggio sonoro* di Venezia, Nono fa anche riferimento ai canti dei gondolieri, che spesso ha ascoltato con Massimo Cacciari (e che anche Wagner ascoltava):<sup>22</sup> i gondolieri nelle loro canzoni parlano con se stessi, con l'acqua, con i campanili. Ed è proprio per i campanili che Nono immagina una composizione che esce dallo spazio del teatro e si apre alla città. Nono racconta: "Uno dei primi stimoli mentali in questa direzione mi fu dato quando a Venezia parlavo pensando al *Prometeo*. C'era la possibilità di adoperare come fonti sonore soltanto i campanili, muniti di strumenti, come nel Medioevo, con in più ora gli altoparlanti. Avrebbe dovuto risuonare tutto il bacino di San Marco, cioè il Canal Grande tra San Marco e San Giorgio – con l'acqua come una grande

<sup>19</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op. cit., vol. II, p.427

<sup>20</sup> Restagno E. (a c. di), op.cit., p.39

<sup>21</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op. cit., vol. II, p 423

<sup>22</sup> Ivi, vol. II, pp.415-429; intervista del 1987 condotta da Philippe Albèra



cassa armonica. Un'idea pazzesca! Il pubblico avrebbe allora ascoltato dai battelli il suono che arrivava da parti diverse. Per me questo è molto più vivace che starsene seduti per più di due ore".<sup>23</sup> In una lettera del 1983 indirizzata a Carlo Fontana, scritta su carta intestata WDR,<sup>24</sup> si legge di una composizione di Nono di musica per torri, strumenti, campane e voci, che l'emittente tedesca vorrebbe produrre in occasione di un programma, intitolato "Musica in spazio", che si vorrebbe realizzare (probabilmente in occasione di un'edizione del biennale Festival internazionale di musica contemporanea).<sup>25</sup> La ricerca continua di nuovo materiale sonoro porta quindi la musica di Nono fuori dalla sala del teatro, a confrontarsi direttamente con il paesaggio sonoro di Venezia. Lo stesso desiderio di uscire dalla sala tradizionale appartiene anche ad altri compositori del Novecento. Sono significative, a riguardo, le esperienze dei *Polytopes* di Xenakis, che in alcuni casi richiedono uno spazio costruito *ad hoc* per la rappresentazione (il parallelo possibile con l'esperienza di *Prometeo* è quanto mai evidente e diretto) o che si inseriscono e si confrontano direttamente con il paesaggio.<sup>26</sup> I compositori del Novecento si sentono costretti all'interno di sale che non sono più in grado di relazionarsi con la loro musica e cercano di evadere, di uscire dalla sala (sia alla ricerca di nuovo materiale sonoro, sia alla ricerca di nuovi spazi di rappresentazione)

<sup>23</sup> *ivi*, vol. II, pp.402-403

<sup>24</sup> l'acronimo WDR significa "Westdeutscher Rundfunk Köln". È l'emittente radiotelevisiva pubblica locale del Land tedesco del Nordrhein-Westfalen, con sede principale situata a Colonia.

<sup>25</sup> ALN, carteggi, Becker/W 83-08-16m

<sup>26</sup> un esempio di struttura realizzata *ad hoc* per la rappresentazione può essere il *Diatope* realizzato nel 1978 davanti al Centre Pompidou di Parigi. In altri casi invece la musica di Xenakis si confronta direttamente con il paesaggio, come nel caso del *Polytope* di Micene, o viene inserita all'interno di una struttura aperta evocativa di uno spazio architettonico dalla forma precisa, come nel caso dell'installazione costruita, all'interno del padiglione francese all'Expo di Montreal del 1967, con cavi di acciaio in tensione e corpi luminosi.

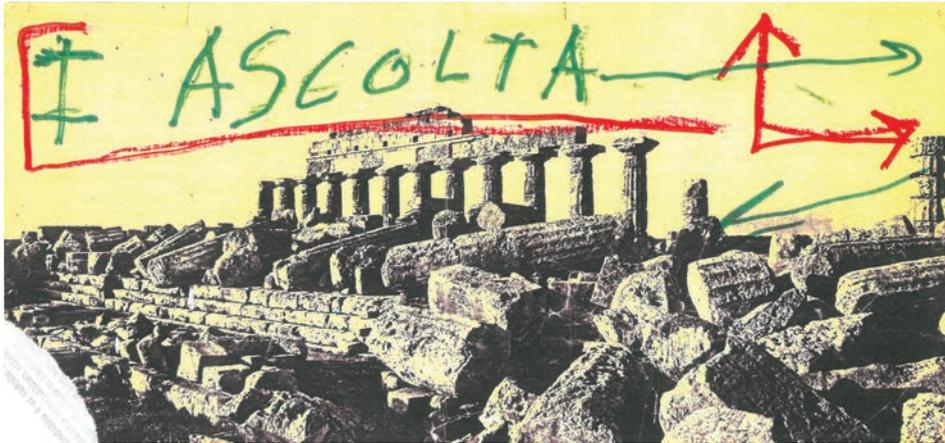
o di realizzare il proprio personale prototipo di sala per la musica contemporanea.

La proposta di una musica per campanili non è l'unico tentativo di Nono di far uscire la musica dalla sala tradizionale e dai consueti binari della cultura musicale. Il compositore veneziano manifesta più volte la volontà di portare la musica ovunque e a chiunque, uscendo dai teatri e utilizzando materiale sonoro familiare a tutti, perché attinto dalla vita quotidiana. Vuole usare la musica come mezzo di divulgazione culturale di idee cercando di riavvicinarsi alla nuova classe operaia e lavoratrice.<sup>27</sup> Vuole comporre nuova musica per un nuovo pubblico utilizzando nuovo materiale sonoro, perseguendo un obiettivo molto simile a quello dichiarato nel manifesto dei musicisti futuristi. Cerca di scardinare le logiche della musica, ma anche del teatro tradizionale, quando, nel 1962, lavora a un progetto da realizzare in campo Sant'Angelo a Venezia, mai portato a compimento. Si tratta di un progetto collettivo cui collaborano rappresentanti di diverse discipline artistiche per cercare di realizzare un'opera attraverso la quale manifestare solidarietà verso il popolo spagnolo, che si batte contro il regime franchista. Si decide di realizzare tutto all'aperto: elemento visivo ed elemento sonoro si confrontano liberamente nello spazio della piazza, sicuramente più flessibile rispetto alla sala di un teatro tradizionale, mentre il pubblico è lasciato *"libero di entrare nello spettacolo, girarvi, ascoltare, vedere, restare o andarsene, non obbligato localmente né visualmente"*.<sup>28</sup> Nono, con questo progetto, rivoluziona il tradizionale rapporto tra pubblico e scena e inizia a considerare nuove relazioni, avvolgendo il pubblico nel suono che proviene da più direzioni; elabora nuovi modi di intendere l'opera teatrale come frutto di un lavoro collettivo, che troveranno compimento nella composizione di *Prometeo*.

Il crescente legame con il materiale compositivo proveniente dal *paesaggio sonoro* emerge parallelamente alla necessità di educare il pubblico a una nuova forma di ascolto. Nono parla spesso dell'importanza

<sup>27</sup>presso l'ALN è conservato un video del 2000 intitolato *Con Luigi Nono* che raccoglie un montaggio di materiali degli archivi RAI. Tra questi materiali si trova un video molto interessante del 1976 in cui si cerca di scoprire quanto un contadino perito meccanico, disoccupato e ventenne, possa sapere della musica elettronica di Nono. Il compositore presenta la sua musica al contadino (che conosceva solo musica pop) e promuove la musica come mezzo di divulgazione culturale di idee: c'è sete di cultura e c'è necessità di riavvicinarsi alla nuova classe operaia e lavoratrice e di portar la musica ovunque, ampliando le possibilità di partecipazione.

<sup>28</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op. cit., vol. I, pp.127-131



**Figura 6**

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.09.04/07 (datazione incerta, probabilmente 1982); Nono annota "ASCOLTA" per richiamare all'attenzione la necessità di rieducare all'ascolto dei suoni della mondo che ci circonda e ai suoni della nuova musica contemporanea (in generale a suoni diversi da quelli tradizionalmente utilizzati nella musica tonale).

di porre al centro delle sue composizioni l'ascolto, liberandolo dal vincolo con la componente visiva della rappresentazione musicale e teatrale e restituendogli quel ruolo di predominanza sugli altri sensi che ritiene avesse in antichità. Durante i concerti di *musica concreta* il pubblico pratica un ascolto acusmatico, ossia un ascolto in cui le fonti sonore non sono visibili, in modo da non essere distratti da elementi visivi.<sup>29</sup> Nono non cerca l'acusmatica totale, ma tenta comunque di creare nuove relazioni tra pubblico e fonti sonore, distribuendo nella sala altoparlanti attraverso i quali moltiplicare le possibilità dell'ascolto. L'educazione di un nuovo pubblico, capace di comprendere la nuova musica, è anche un obiettivo perseguito da Murray Schafer, che nel suo libro *The tuning of the world* propone alcuni esercizi di "pulizia dell'orecchio". Questi esercizi, partendo dalla pratica del silenzio, prevedono passeggiate di ascolto e itinerari acustici all'interno del *paesaggio sonoro*.<sup>30</sup> Si tratta di passeggiate di scoperta e conoscenza, di cammini esplorativi, che richiamano alla mente in una qualche misura anche la frase che ossessionerà Nono durante gli ultimi anni della sua carriera, letta sul muro di un chiostro trecentesco a Toledo: "*Caminantes no hay caminos hay que caminar*".<sup>31</sup> Le ricerche sul paesaggio sonoro, i tentativi di classificazione dei suoni della quotidianità, gli esperimenti di *musica concreta*, passando per le composizioni di Nono (in particolare *Prometeo*) costituiscono anche le

<sup>29</sup> Belgiojoso R., op. cit., p.32

<sup>30</sup> Murray Schafer R., op.cit., pp.289-296

<sup>31</sup> da questa frase deriva tritico di opere costituito da *Caminantes Ayacucho* (1987), per due cori, contralto, flauto, orchestra e live electronic, *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkovskij* (1987), per sette gruppi strumentali e *Hay que caminar sonando* (1898), per due violini. Nella stessa stagione creativa si inserisce anche l'opera *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer* (1988), in cui un violinista descrive un cammino, un percorso vario e incerto tra sei leggii disposti variamente nello spazio. Nono accomuna il senso della frase che legge a Toledo, e che influenza tutta la sua ultima produzione artistica, all'idea di Wanderer di Nietzsche, alla figura del *Prometeo* di Cacciari (Restagno E. (a. c. di), op.cit., p.72).

tappe che portano allo sviluppo della *sound art* e al fiorire di numerose esperienze di installazioni sonore.<sup>32</sup> È questo percorso che può interessare a un'architettura che voglia sviluppare il proprio carattere sonoro-esperienziale. La volontà di Nono di portare la musica fuori dal teatro, di relazionarsi allo spazio della rappresentazione e al suo contesto ambientale/sonoro, può richiamare poi alcuni caratteri dell'*environmental* e *site-specific art*, che si sviluppa nello stesso periodo. In questa similarità di approccio si può leggere in parte il processo di riavvicinamento e sovrapposizione tra gli ambiti di tutte le discipline artistiche che avviene nel Novecento. Così la frase con cui il critico d'arte Germano Celant definisce l'arte ambientale può descrivere, opportunamente declinata, anche il rapporto che la musica di Nono instaura con lo spazio: "*l'arte crea uno spazio ambientale, nella stessa misura in cui l'ambiente crea l'arte*".<sup>33</sup>

<sup>32</sup> a riguardo si veda Belgiojoso R., op. cit.

<sup>33</sup> Celant G., *Ambiente/Arte, dal futurismo alla body art*, Edizioni della Biennale di Venezia, Electa, Milano-Venezia 1976, p. 5.



## 1.5 Incontri veneziani

*[...]l'ascolto della musica l'ho imparato da Venezia, attraverso la vista, l'udito e i molteplici strati culturali impressi nella città*

Luigi Nono<sup>1</sup>

Venezia non è solo *paesaggio sonoro* da cui attingere nuovo materiale compositivo. Venezia è luogo di incontri. Incontri con la storia e con le molteplici stratificazioni culturali che si sono succedute, ma anche incontri con persone che, in un preciso momento storico, abitano nello stesso luogo. Così a Venezia, a partire dalla metà del Novecento, accade che Luigi Nono, Carlo Scarpa, Emilio Vedova, Massimo Cacciari e Francesco Dal Co si trovano a condividere idee e progetti.

La signora Nuria Schoenberg Nono, ricordando i suoi primi anni a Venezia con il marito Luigi, racconta di numerose serate trascorse in casa dei coniugi Scarpa.<sup>2</sup> Serate durante le quali si discute di arte, di musica, di architettura, in un fertile e continuo scambio culturale. Scarpa chiede alla signora Nono informazioni sul padre (Arnold Schoenberg) e sulla sua musica mentre introduce Nono all'architettura moderna e contemporanea, ma anche allo studio dell'architettura classica. La biblioteca personale di Nono si arricchisce così di numerosi testi di architettura e il compositore inizia a sviluppare un forte interesse per lo spazio inteso come materia architettonica. La signora Nono descrive Scarpa come una persona molto "*generosa con il suo tempo*", che apre la casa a tutti i protagonisti del mondo culturale veneziano e a tutti gli artisti di passaggio a Venezia.<sup>3</sup> La casa dei coniugi Scarpa e le riunioni serali che vi si tengono, fatte di confronti culturali ma anche di pura convivialità, rispecchiano il carattere del particolare contesto veneziano. Venezia è una città crocevia di molte culture diverse, luogo di passaggio e scambio di idee; allo stesso tempo è però un ambiente ristretto in cui i pochi che si occupano di arte e cultura, nelle loro più varie declinazioni, si conoscono e hanno occasione di confrontarsi tra loro. Si può sostenere che, in piccola parte, anche la

<sup>1</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Lucca 2001, vol. II, p. 412

<sup>2</sup> Nuria Schoenberg sposa Nono e si trasferisce a Venezia nel 1955, lo stesso anno in cui conosce il compositore a Darmstadt durante i *Ferienkurse*.

<sup>3</sup> intervista rivolta a Nuria Schoenberg Nono in data 21 ottobre 2013. La signora Nuria Nono riferisce di numerose serate trascorse a casa dei coniugi Scarpa, con cui il marito era amico già prima del 1955. Quando Scarpa lascia Venezia si interrompe il loro rapporto quotidiano, ma Nono rimane comunque amico del figlio di Carlo Scarpa, Tobia.



**Figura 1**

Luigi Nono, Peter Peers, Nuria Schoenberg Nono, Benjamin Britten, Carlo Scarpa, Venezia 1962, ALN; cena conviviale e incontro interdisciplinare tra artisti di Venezia o di passaggio da Venezia.

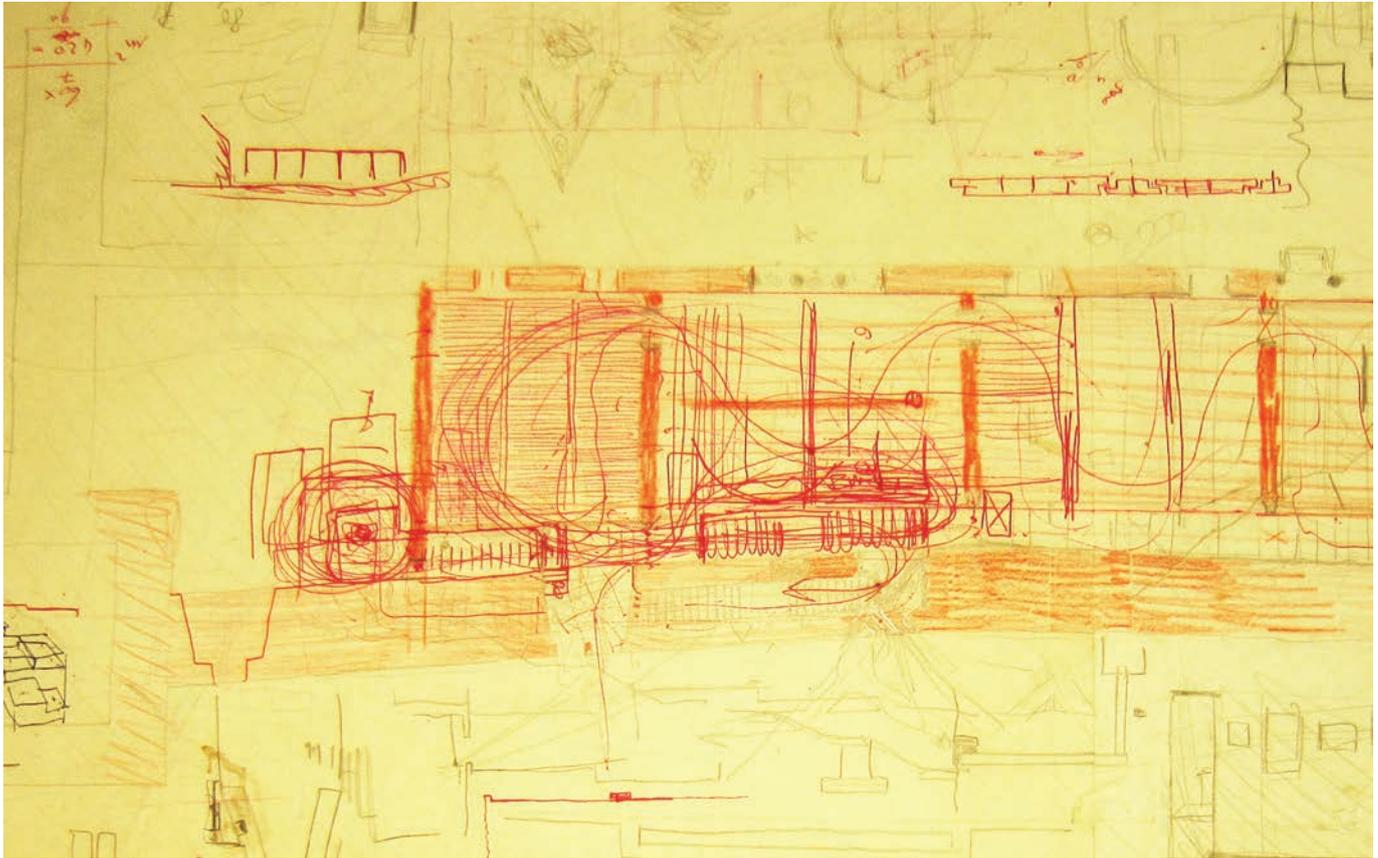
**Figura 2** (pagine successive) progetto per il museo di Castelveccchio, ingresso piano terra, in "Restauro, sistemazione e allestimento del museo di Castelveccchio", Centro Carlo Scarpa, Treviso; in evidenza i movimenti del visitatore nello spazio

**Figura 3** (pagine successive) ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.38.01/05; abbozzi riguardanti soprattutto elementi di scena e lo spazio nel Prologo e nel primo episodio: riflessioni sull'uso di sipari, su disposizione e movimenti degli interpreti e del suono, sull'uso di colori. Probabilmente si tratta di abbozzi della prima metà del 1983. Si noti anche il riferimento al tema del silenzio, da cui derivano tutti gli *infiniti possibili* del suono.

stessa natura del contesto veneziano abbia influito sullo sviluppo da parte di Nono di uno spiccato interesse per l'interdisciplinarietà e per lavori dal carattere collettivo.

A casa di Scarpa, Nono ha anche la possibilità di vedere l'architetto all'opera, di osservare i suoi disegni e i suoi schizzi, di entrare in contatto con il suo particolare modo di lavorare e di rapportarsi alla materia compositiva. Nonostante il legame di amicizia tra Nono e Scarpa sia documentato solamente da una cartolina che l'architetto invia al musicista,<sup>4</sup> da alcune foto (fig.1) e, in maniera indiretta, dai racconti della vedova Nono, è possibile e lecito cogliere una serie di corrispondenze nel procedimento compositivo, in musica e in architettura, dei due artisti, che sembrano influenzarsi a vicenda. Innanzitutto entrambi si relazionano primariamente allo spazio, sviluppando una serie di ragionamenti intorno alla percezione e ai movimenti (del suono o delle persone) al suo interno. La volontà è quella di rendere centrale la percezione, l'ascolto, l'esperienza dell'architettura. Il tempo e lo spazio vengono misurati dall'atto del movimento, del suono o del visitatore. Questi movimenti trovano anche una simile rappresentazione grafica, per esempio negli schizzi di Scarpa

<sup>4</sup> ALN, carteggi, Scarpa/C 56-10-08m



<sup>5</sup> esiste un possibile parallelo anche a livello di lettura e comprensione dell'opera stessa dei due artisti, oltre che dei loro manoscritti e schizzi: l'architettura di Scarpa e la musica di Nono richiedono entrambe un'esperienza di percezione diretta per poter essere comprese. In un documento che si trova presso gli archivi del Centro Carlo Scarpa, relativo alla Tomba Brion, il critico d'arte Pier Carlo Santini scrive: "[...] il senso di quest'opera – il senso più autentico – sarà irrestituibile fotograficamente". Allo stesso modo è impossibile restituire attraverso la registrazione audio la complessità spaziale e pluristratificata delle opere musicali di Nono.

<sup>6</sup> la comune attenzione al particolare costruttivo (della composizione musicale o architettonica) è uno dei punti su cui Nuria Schoenberg Nono insiste, parlando di punti di contatto tra le poetiche di Nono e Scarpa, durante l'intervista rivoltale in data 18 marzo 2013.

per il museo di Castelvecchio e negli appunti di Nono per *Prometeo*, come si può vedere in figg.2 e 3. Nono ha la possibilità di vedere i disegni di Scarpa e probabilmente ne rimane affascinato e influenzato, elaborando un particolare modo, molto grafico, di rappresentazione delle proprie idee musicali. I manoscritti di Nono sono densi di significati, costituiti da una sovrapposizione di segni e annotazioni ricche spesso di ermetici rimandi a un preciso universo culturale. Sia la sua musica, che i suoi manoscritti, che l'architettura di Scarpa sfuggono a una lettura superficiale; nascono dalla sovrapposizione di più segni e dettagli che affiorano poco alla volta.<sup>5</sup> È facile leggere un parallelo anche tra la sperimentazione con la materia sonora portata avanti da Nono e la ricerca sulle possibilità espressive dei materiali di Scarpa. L'attenzione al dettaglio, la precisione e il controllo della composizione fino al più piccolo particolare, è un atteggiamento che accomuna i due artisti.<sup>6</sup> La frase del compositore Johannes Brahms



<sup>7</sup> G.Leoncilli, *La leggenda del comporre*, Alinea, 2002, p.216

<sup>8</sup> F.Dal Co, G.Mazzariol, *Carlo Scarpa 1906 – 1978*, Electa, Milano 1996, pp.24-71

<sup>9</sup> per un approfondimento sui punti di contatto tra musica di Luigi Nono e architettura di Carlo Scarpa si veda Goffi-Hamilton F., *Carlo Scarpa and the eternal canvas of silence*, in "arq", volume 10 n° 3/4, 2006, pp.291-300 e Lazzarini G., *Luigi Nono e Carlo Scarpa, analogie compositive*, in Capanna A, Cifarriello Ciardi F., Del Monaco A.I., Gabrieli M., Ribichini L., Trovalusci G. (a c. di), *Musica & Architettura*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2012, pp.149-159.

<sup>10</sup> Restagno E. (a c. di), *Luigi Nono*, EDT musica, Torino 1987, p.9. Il percorso da autodidatta di cui parla Nono può richiamare alla mente la frase con cui Pierre Boulez chiude il suo libro *Per volontà o per caso* (Einaudi, Torino, 1977, p.128): "Quando si vuole evitare la storia, la si ignora perché non la si è mai conosciuta: ci sono molti autodidatti, ma autodidatti per caso. Quel che desidero ora, è che tutti siano autodidatti per volontà".

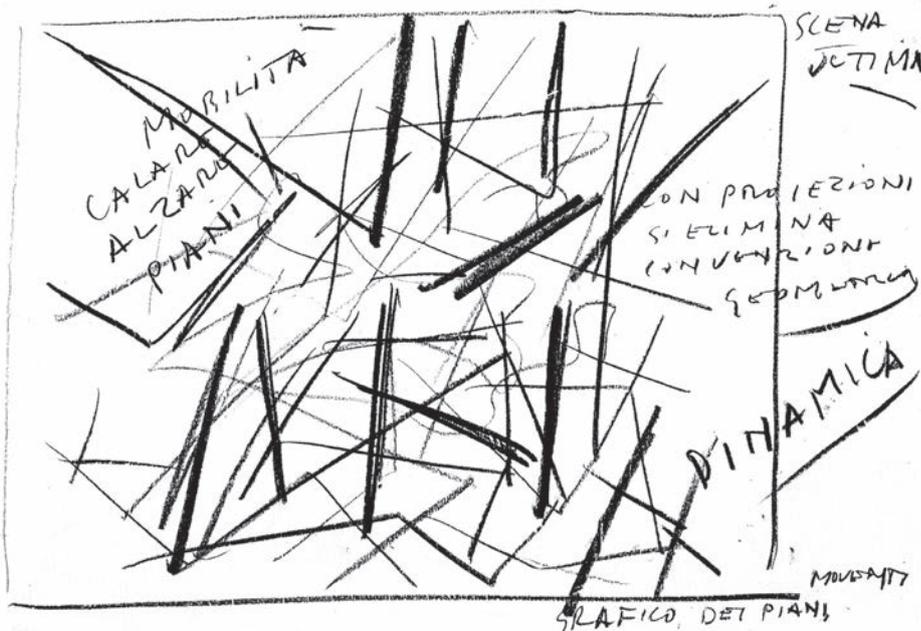
<sup>11</sup> De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), op.cit., vol. II, p.452: "Con Vedova, certo, c'è stato molto scambio. Non solo parlando, ma anche tacendo, guardando e ascoltando. Anche quando passeggiamo. È sufficiente se ci mostriamo i colori, lampi o luci. I cambiamenti di luce a Venezia in ore particolari sono incredibili, ci sono rapporti molto profondi con l'aspetto creativo".

<sup>12</sup> ALN, carteggi, Vedova/E 60-11-26m

"ricavare il massimo dal minimo attraverso l'arte di rovistare nel tema"<sup>7</sup> descrive perfettamente la poetica sia del musicista che dell'architetto, entrambi alla ricerca delle infinite possibilità espressive contenute nella materia. Scarpa e Nono condividono poi un rapporto speciale con la città in cui vivono. Francesco Dal Co, storico dell'architettura e amico di entrambi, attribuisce all'educazione allo sguardo e alla profonda affinità con Venezia la sensibilità che Scarpa dimostra nel trattare la luce e rielaborarne gli effetti coloristici.<sup>8</sup> Allo stesso modo, Nono deriva dall'ascolto di Venezia molti temi centrali della sua poetica (tra i quali anche il tema del frammento, caro anche a Scarpa).<sup>9</sup>

Il legame che Nono instaura con Venezia, come continua fonte di ispirazione e luogo d'apprendimento, può derivare anche dal rapporto di amicizia che, fin da giovane, lo lega al pittore Emilio Vedova. Nono ricorda: "Quando avevo diciotto anni incontrai per la prima volta Emilio Vedova col quale iniziai un lungo cammino, a volte lentissimo, a volte rapido e talvolta perfino sovversivo nel vero senso della parola. Vedova viveva in uno studio-magazzino a San Vio e all'età di sedici anni aveva fatto splendidi disegni delle grandi architetture veneziane attraverso i quali compiva anche lui il proprio disvelamento di una realtà storica, seguendo un classico percorso da autodidatta totale".<sup>10</sup> Anche Vedova quindi elabora il proprio repertorio di immagini a partire dallo studio della città di Venezia. Si tratta di uno studio che affronta la città dal punto di vista visivo, allo stesso modo in cui Nono si interessa dei suoi aspetti acustici/sonori. Entrambi intraprendono un percorso di scoperta di Venezia e della sua storia, anche solo passeggiando in silenzio per le sue calli. Venezia è carica di motivi ispiratori ed è sufficiente anche solo accorgersi dei suoi colori, delle sue luci, perché "I cambiamenti di luce a Venezia in ore particolari sono incredibili, ci sono rapporti molto profondi con l'aspetto creativo".<sup>11</sup>

Una lettera del 1960,<sup>12</sup> in cui si legge di una visita di Vedova allo



**Figura 4**  
bozzetti per *Intolleranza '60*, Emilio Vedova, tecnica mista su carta, cm 50x70, Archivio Emilio Vedova, Venezia (immagine tratta da Cecchetto S., Mastinu G., *Nono Vedova, diario di bordo*, cit., p.41); si noti la somiglianza con alcuni manoscritti in cui Nono rappresenta il movimento del suono nello spazio per *Prometeo*, a testimonianza di un immaginario compositivo condiviso e di un medesimo modo di rapportarsi allo spazio.

studio elettronico di Pierre Schaeffer a Parigi, testimonia la comune frequentazione, da parte del compositore e del musicista, dei medesimi ambienti culturali, anche al di fuori di Venezia. La visita di Vedova a Parigi avviene nello stesso periodo in cui si sta concretizzando la sua collaborazione alla realizzazione dell'opera teatrale di Luigi Nono intitolata *Intolleranza 1960* (1961). Vedova partecipa al primo esperimento di nuovo teatro musicale di Nono curando la parte visiva dello spettacolo: disegna la scena ed elabora una serie di immagini che vengono proiettate durante la rappresentazione. *Intolleranza 1960*, azione scenica in due parti, rappresenta il primo tentativo di Nono di mettere in discussione il tradizionale ruolo del pubblico e di scardinare il normale sistema di relazioni tra parola, musica e scena pervenendo a un'opera collettiva in cui tutte le componenti creative partecipino in modo paritario. Nono descrive *Intolleranza 1960* come una "composizione con gli elementi fondamentali di un possibile teatro musicale: elemento visivo e auditivo nelle possibilità dello spazio di realizzazione. Varie fonti sonore nel teatro, dinamismo dell'elemento visivo nella sua molteplicità di resa scenica, anche simultanea".<sup>13</sup> Elemento auditivo e visivo che cooperano, incarnati

<sup>13</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), op.cit., vol. I, p.440

rispettivamente dalle due personalità di Nono e Vedova. Parlando dell'esperienza teatrale con Nono, Vedova afferma: "*Importanza decisiva per la mia collaborazione con Nono fu il fatto che la musica di Nono implica particolari contenuti a me congeniali*".<sup>14</sup> *Intolleranza 1960* rappresenta l'incontro di due artisti che condividono una certa attitudine verso la composizione e l'attenzione verso certi contenuti, come la denuncia di tutte le forme di repressione al centro dell'opera. Questa prima effettiva collaborazione tra Nono e Vedova si inserisce in un percorso fatto di continui rimandi tra i contenuti delle opere dell'uno e dell'altro, reciproche influenze e altre esperienze di lavoro insieme. Dalla collaborazione con Nono per *Intolleranza 1960* Vedova deriva probabilmente l'esigenza di trasferire nelle sue opere un nuovo senso di spazialità e di coinvolgere in modo nuovo lo spettatore, come avviene nella serie di opere dei *Plurimi*, in cui realizza "*superfici rotte [...] dove lo spettatore-non-più-spettatore si inserisce, è dentro questa cinetica*".<sup>15</sup> Allo stesso modo Nono probabilmente viene influenzato da Vedova per quanto riguarda il modo di relazionarsi allo spazio scenico, iniziando a maturare un approccio poi portato a compimento con *Prometeo*. È possibile anche leggere un parallelo tra alcuni bozzetti di Vedova per *Intolleranza 1960* e i manoscritti di Nono per *Prometeo*, a proposito del modo in cui viene rappresentato il movimento (delle proiezioni o del suono) nello spazio (figg.3 e 4). Si può supporre che il particolare carattere grafico delle annotazioni musicali di Nono sia stato influenzato, oltre che dalla frequentazione di Carlo Scarpa, anche dalla collaborazione con l'amico Vedova.<sup>16</sup> Dopo *Intolleranza 1960*, Nono e Vedova lavorano ancora insieme solo molti anni dopo, per *Guai ai gelidi mostri* (1983) e poi per *Prometeo* (1984). Nel periodo che separa le collaborazioni, i due continuano a frequentarsi, a scambiarsi idee e a 'leggere' insieme Venezia. Tra il 1979 e il 1983 Vedova realizza una serie di lavori che nascono dall'osservazione di Venezia, intitolati *...cosiddetti carnevali...* Nono conosce e cita queste opere come

<sup>14</sup> Cecchetto S., Mastinu G., *Nono Vedova, diario di bordo*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Auditorium Parco della Musica, 6-12 ottobre 2005, U.Allemandi, Torino 2005, p.27

<sup>15</sup> *ivi*, p.48

<sup>16</sup> dalla frequentazione con Vedova deriva forse in parte anche l'interesse di Nono per le teorie del colore e per la ricerca di un punto di contatto tra suono e colore, che non releghi quest'ultimo a un semplice ruolo di supporto simbolico (in particolare in occasione della composizione del *Prometeo*); Nono vuole arrivare ad "ascoltare" il colore.

motivo ispiratore di *Guai ai gelidi mostri*, cui si riferisce come a un' "altra avventura nostra, di Cacciari di Vedova di Haller di me, sul mare aperto al Prometeo".<sup>17</sup> Nello stesso periodo in cui lavora ai carnevali, Vedova prende parte anche al "mare aperto" di *Prometeo*, che si connota fin da subito come un'opera carica di venezianità con la quale Nono porta a compimento l'idea di teatro musicale che aveva iniziato a tracciare con *Intolleranza 1960*. Ancora una volta la collaborazione con Vedova ha un ruolo importante nella definizione della poetica di Nono: è nella progressiva non partecipazione dell'elemento visivo e nella riduzione all'essenziale dell'intervento del pittore che si viene a realizzare il primo vero *dramma dell'ascolto*.

Protagonista dell'esperienza di *Prometeo* è un anche un altro veneziano: Massimo Cacciari, con cui Nono inizia un rapporto d'amicizia in un momento particolare della propria carriera artistica. Dopo *Al gran sole carico d'amore* (1975) il compositore non trova più i mezzi adatti a esprimersi e si apre un periodo di "silenzio inesprimibile" durante il quale mette in discussione il proprio linguaggio musicale e le proprie categorie mentali.<sup>18</sup> L'incontro con Cacciari rappresenta il motore di quella che il musicologo Massimo Mila identifica come una "svolta"<sup>19</sup> nel percorso artistico di Nono, anche se sarebbe più corretto parlare di una maturazione di elementi che erano già presenti *in nuce* in diverse opere degli anni '50 (silenzi e uso delle pause, sonorità alla soglia dell'inaudibile, chiaroscuri dinamici, sonorità lacerate). Nono riprende a comporre con *...sofferte onde serene...*, un'opera strettamente legata a Venezia e nella quale emerge una nuova tensione verso l'interiorizzazione del messaggio musicale e del concetto di impegno socio-politico che caratterizzerà le opere degli anni '80.<sup>20</sup> Dalla collaborazione con Cacciari deriva una nuova riflessione sul ruolo della parola nella composizione musicale. Il filosofo si occupa della selezione di testi per *Das atmende Klarsein* (1981), *Quando stanno morendo. Diario polacco n.2.* (1981), *Io, frammento del Prometeo* (1981),

<sup>17</sup> De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), op.cit., vol. I, pp.491-492; riguardo al ruolo ispiratore dell'opera di Vedova e alla sua capacità di 'leggere' Venezia, Nono scrive: "Emilio Vedova e il suo ciclo sul carnevale di Venezia: altri segni altra materia altri colori altri occhi altre orecchie, i suoi! Spalancati più di un radar per captare, più di un computer sensibile per 'caricarsi' per 'elaborare'".

<sup>18</sup> si tratta di un periodo di silenzio e crisi creativa probabilmente dovuto anche al doppio lutto (per la morte del padre e della madre a distanza di pochi mesi) che colpisce Nono in quegli anni. Riguardo a questo periodo Nono, durante un'intervista rivoltagli da Renato Garavaglia nel 1979-80, dice: "Subito dopo *Al gran sole* è venuto il silenzio, un silenzio inesprimibile: non avevo cioè i mezzi adatti a esprimermi. Contemporaneamente è iniziato il mio rapporto di amicizia con Massimo Cacciari che pure conoscevo dal 1965." (De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), op.cit., vol. II, p.245)

<sup>19</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), *Nulla di oscuro tra noi*, Milano 2010, pp. 324-333

<sup>20</sup> De Benedictis A.I., versione ampliata della voce *Luigi Nono*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, *Traccani.it*, <<http://www.luiginono.it/it/luigi-nono/biografia>>

<sup>21</sup> si veda il paragrafo 2.1

<sup>22</sup> De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), *Scritti e colloqui*, cit., vol. II, p.245; intervista condotta da Renato Garavaglia, 1979-80

<sup>23</sup> Nuria parla di Francesco Dal Co come di un caro amico di Nono durante l'intervista del 21 ottobre 2013, ma lo cita anche nell'intervista in Bridoux-Michel S., *Architecture et Musique: croisements de pensées après 1950*, tesi di dottorato, Ecole doctorale Sciences de l'homme et de la société, Université Lille 3, relatrice Mme le Professeur Joelle Caullier, 2006, p.561: "dans les années 1970, il [Luigi Nono] était très proche d'un groupe de jeunes architectes à Venise. Vous savez qu'il y a une université d'architecture ici, très connue en Italie, l'une de meilleure. Il y avait tout un groupe et précisément l'historien de l'architecture Francesco Dal Co qui était l'un de ses meilleurs amis, et avec lequel nous fûmes de très bons amis pendant longtemps. Quand ils étaient jeunes, ils étaient très proches aussi parce qu'ils étaient tout deux intéressés par la politique. C'était un groupe de jeunes intellectuels de gauche intéressés par l'échange".

<sup>24</sup> per una rassegna stampa selezionata dell'evento: *Un'Ungheria poco nota*, in "Casabella", ottobre 1981 (ALN, programmi e recensioni, R1981100001); Corradini M., *Un bel tuffo nel Danubio in quel di Budapest*, in "Messaggero veneto", 28/11/81 (ALN, programmi e recensioni, R1981121301).

<sup>25</sup> si veda *Bartok compositore* in De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), *Scritti e colloqui*, cit., vol. I, pp.515-521

<sup>26</sup> Nono afferma: "Nel Rinascimento questo contatto tra le discipline umanistiche e la scienza esisteva. Oggi, si tratta di lavorare di nuovo su questo rapporto, per aprire nuove possibilità alla creazione, alla fantasia. Intorno a Boulez, all'IRCAM, c'è un tentativo simile" (De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), *Scritti e colloqui*, cit., vol. II, p.269).

*Guai ai gelidi mostri* (1983). Si tratta di ricomposizioni di frammenti di testi, di citazioni selezionate da un ampio repertorio poetico, letterario e filosofico, sottratte al loro ambito semantico originario e accostate per comunicare nuovi significati. Lo stesso procedimento di selezione di testi viene utilizzato per *Prometeo*, opera dalla lunga gestazione che nasce quasi come un lavoro a quattro mani di Nono e Cacciari.<sup>21</sup>

Interrogato riguardo alla composizione della sua nuova opera *Prometeo*, durante un'intervista Nono afferma: "sia dalle conversazioni con Massimo che con Francesco Dal Co si è allargato il mio orizzonte interpretativo della figura di Prometeo e di come è stato inteso nelle varie epoche storiche il mito di Prometeo soprattutto nel rapporto tra le leggi e la loro trasgressione per una loro nuova formulazione".<sup>22</sup> Emerge quindi la figura di un nuovo veneziano, architetto, che orbita nello stesso ambiente culturale frequentato da Nono e che entra nel circolo delle sue amicizie.<sup>23</sup> È insieme a Cacciari e Dal Co che Nono, oltre a parlare di *Prometeo*, nel 1981 cura la mostra dal titolo *Budapest 1890-1919: l'anima e le forme*,<sup>24</sup> in occasione del centenario della nascita del musicista ungherese Bela Bartok (per cui Nono manifesta ammirazione più volte durante la sua carriera<sup>25</sup>). La mostra cerca di raccontare il carattere di un paese in un determinato periodo storico, attraverso la sua pittura, la sua architettura, le sue arti grafiche e la sua musica, e può essere considerata in qualche modo emblematica della volontà di cercare di ricostruire quella serie di contaminazioni e relazioni interdisciplinari che, secondo Nono, si sono andate perdendo dopo il Rinascimento.<sup>26</sup>

Venezia è anche il luogo della Biennale, dapprima solo mostra d'arte e poi moltiplicatasi negli anni in più esposizioni multidisciplinari. La presenza dell'Esposizione Internazionale d'arte a Venezia dal 1895 può aver contribuito a formare la coscienza compositiva di Nono, portandolo a confrontarsi con un certo fermento culturale e a interessarsi all'intero spettro delle discipline artistiche.<sup>27</sup> Dal 1930 è presente a Venezia anche il

Festival Internazionale di musica contemporanea e nel 1980 viene istituita la Mostra Internazionale di architettura. Nonostante Nono sviluppi un atteggiamento critico nei confronti dell'istituzione della Biennale, ridotta a suo parere a una specie di "grossa fiera", "un mercato e dunque tutt'altra cosa che non il grande festival dell'arte, del cinema e del teatro che qualcuno in buona fede crede di vederci",<sup>28</sup> è innegabile l'influenza e l'apporto portato dalla sua presenza al fiorire di un certo ambiente culturale veneziano nel Novecento. Nono legge nella musica di Bellini la memoria delle varie culture succedutesi e incontratesi nella Palermo in cui viveva;<sup>29</sup> allo stesso modo la Venezia in cui vive Nono si connota come un importante punto d'incontro delle diverse discipline artistiche, in un contesto storico-culturale già caratterizzato da un'abbondanza pluristratificata di contributi artistici.

Gli incontri che Nono fa a Venezia influenzano in maniera più o meno diretta la sua produzione musicale. Alcune composizioni nascono come espressamente dedicate alle persone che più di altre hanno avuto un ruolo nel suo percorso artistico: *Omaggio a Emilio Vedova* (1960), *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984), *Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari* (1986). La composizione dedicata a Emilio Vedova, realizzata presso gli studi di fonologia della Rai di Milano e primo esempio di studio elettronico di Nono, non fa espressamente riferimento alla pittura dell'amico, ma alla "necessità fondamentale del suo operare".<sup>30</sup> Seguendo lo stesso metodo con cui si avvicina anche allo studio della musica di altre epoche, Nono cerca di andare al di là della cieca imitazione o del mero descrittivismo della pittura dell'amico e va alla ricerca delle motivazioni ultime insite nel suo modo di comporre, tentando di declinarle in musica. Simile è anche il procedimento compositivo utilizzato per l'opera dedicata a Carlo Scarpa. Nono ammira il lavoro sul dettaglio, il controllo dei più piccoli elementi della composizione a cui si interessa l'architetto, e così compone una musica che lavora sui

<sup>27</sup> non si dimentichi comunque il fatto che l'avvicinamento di Nono alla pittura può essere derivato, tra le altre cose, anche dal fatto di essere nipote dell'omonimo pittore Luigi Nono, esponente della scuola veneziana dell'Ottocento.

<sup>28</sup> De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), *Scritti e colloqui*, cit., vol. I, p.131

<sup>29</sup> vedi Bellini: *un siciliano al crocevia delle culture mediterranee*,

*Conversazione raccolta da Thierry Beauvert*, in De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), *Scritti e colloqui*, cit., vol. II pp. 430-433

<sup>30</sup> De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), *Scritti e colloqui*, cit., vol. I, pp.438-439

**Figura 5**

ALN, manoscritti relativi a *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*, 52.07/02a (copertina della partitura);

si noti il riferimento all'uso delle dinamiche sonore e dei microintervalli; Nono esplora le infinite possibilità del suono, lavorando sul dettaglio di infinitesime variazioni sonore nell'emissione di due sole note (do e mi b).

microintervalli sonori, su un microuniverso di infinite possibilità. L'intera composizione si articola intorno alle sole due note Do e Mib, la cui scelta fa riferimento alle iniziali dell'amico architetto, secondo un espediente compositivo già ampiamente utilizzato nel corso della storia.<sup>31</sup> L'obiettivo di Nono è lavorare sul dettaglio sonoro, esplorando tutte le possibilità di dinamica (dal *fff* al "*+p possibile al limite di audibilità*") e di microalterazioni tonali (1/4, 1/8, 1/16 di tono) di questi due suoni, come indica sulla prima pagina della partitura (fig.5).<sup>32</sup> Ancora una volta Nono cerca di trasporre in musica il metodo compositivo di un'altra disciplina e di un altro artista e così, in un certo modo, in *A Carlo Scarpa* l'architettura di Scarpa si fa musica.<sup>33</sup> In *Risonanze erranti*, per rendere omaggio a Cacciari, Nono fa ricorso invece all'utilizzo del metodo compositivo per frammenti che ha sviluppato insieme all'amico filosofo a partire da *...sofferte onde serene...* (1976). Nono non solo ricompone tra loro una serie di frammenti poetici, ma è anche capace di creare un paesaggio rarefatto di frammenti musicali, con un ritorno all'uso di pochi strumenti e pochi mezzi elettronici, un ritorno all'essenzialità delle prime composizioni elaborate con l'amico filosofo.<sup>34</sup>

Nono incontra e ascolta. Impara da Venezia, dalla sua storia, dai suoi

<sup>31</sup> facile è spiegare il riferimento alla lettera "C" di Carlo, corrispondente secondo il sistema di notazione tedesca e anglosassone (che nomina le note con le lettere dell'alfabeto a partire dal La = A) alla nota Do; più difficile è spiegare come la nota Mi bemolle corrisponda all'iniziale "S" di Scarpa. Secondo lo stesso espediente utilizzato da Robert Schumann nel *Carnaval* per trasporre in note le lettere del suo cognome, la "S" viene fatta corrispondere al Mi bemolle, ossia E, che corrisponde alla pronuncia tedesca "Es" della lettera "S".

<sup>32</sup>ALN, manoscritti, 52.07/02a

<sup>33</sup> per approfondire l'analisi di *A Carlo Scarpa* si veda Huber N.A., *Nuclei and Dispersal in Luigi Nono's 'A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili' per orchestra a microintervalli*, in "Contemporary Music Review", Singapore, marzo 1999, pp.19-35 e Goffi-Hamilton F., op.cit., pp.291-300

<sup>34</sup> Stenzl J., *Risonanze erranti*, in *Luigi Nono, Contrechamps-Festival d'Automne*, Parigi 1987, pp.200-201

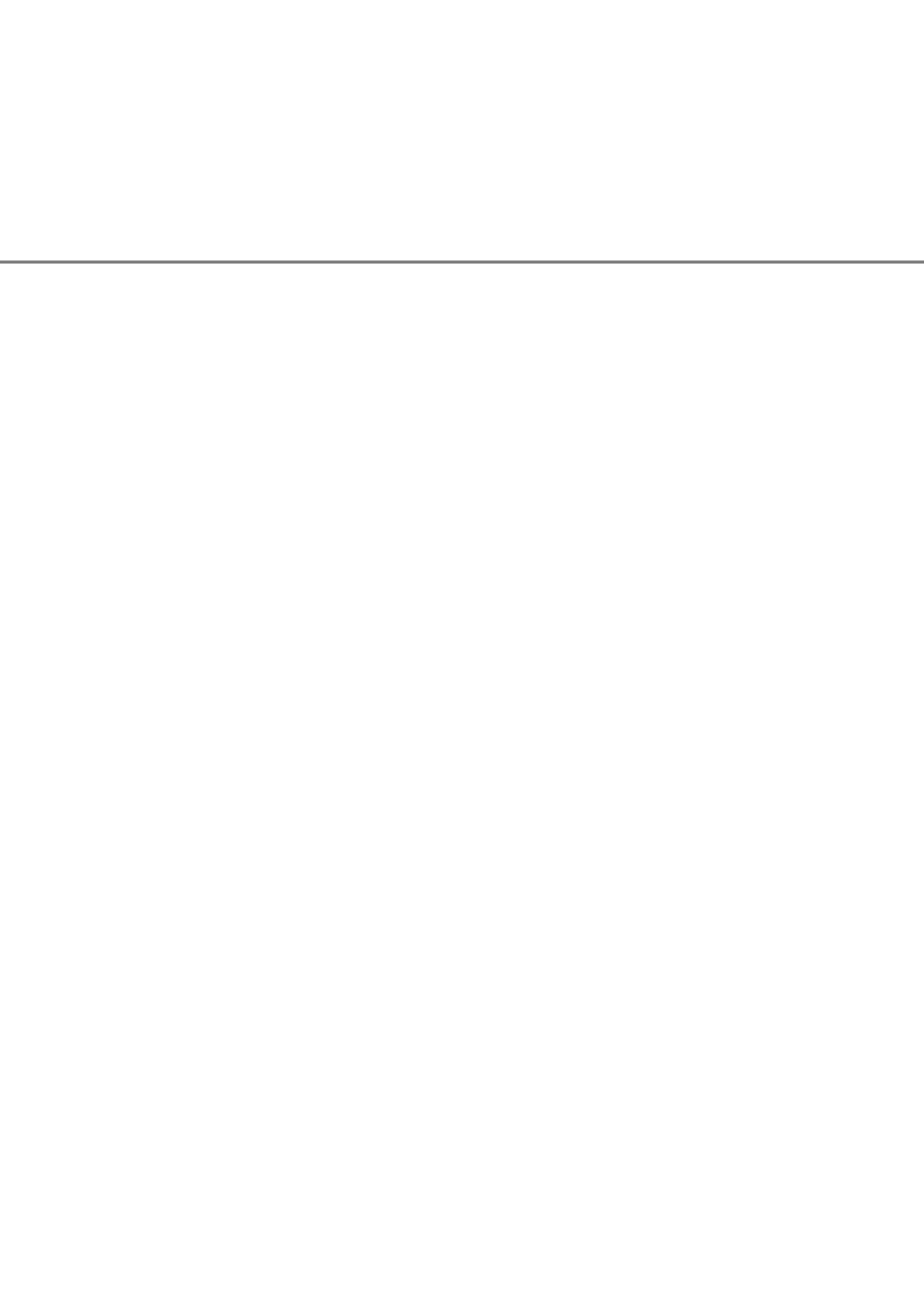
The image shows a handwritten musical score for a piece by ALN. The score is written on multiple staves. At the top left, the tempo is marked as  $\text{♩} = 30$ . The staves are labeled as follows: Flute 1 (FL 1), Flute 2 (FL 2), Flute 3 (FL 3), Flute 4 (FL 4), Clarinet 1 (CL 1), Bassoon 1 (FC 1), Trumpet 1 (TR 1), Clarinet 1 (CL 1), Trombone 1 (TUB 1), and Tambourine (TAM). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pppp* and *pp*. There are also performance instructions like "OTTAV." (Octave) and "FL." (Flute). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some handwritten annotations and corrections throughout.

**Figura 6**

ALN, manoscritti relativi a A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili, 52.07/03a; si noti l'utilizzo delle sole note do e mi bemolle (C e Eb), tramite le quali Nono fa riferimento alle iniziali del nome dell'amico architetto.

abitanti. Una frase del compositore riassume bene il clima culturale e l'atteggiamento di ascolto e confronto su cui si è venuta formando la sua particolare poetica: "Con Bruno [Maderna] eravamo amici di ogni sorta di artisti, come il pittore Vedova o Burri, il poeta Ungaretti, l'architetto Scarpa, [...] Fu ancora Scherchen a presentarci anche uomini come Horkheimer o Adorno.. Ciò che mi sembra essenziale è la possibilità di discussione. È la grande lezione del pensiero ebraico o arabo, l'ascolto dell'altro".<sup>35</sup>

<sup>35</sup> De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a c. di), *Scritti e colloqui*, cit., vol. II, p.422



---

## ***2. Prometeo, tragedia dell'ascolto***

## 2.1. Gli anni '70: primi manoscritti a quattro mani.

### Il ruolo di Massimo Cacciari nel processo compositivo

*Ho capito che tutti questi anni vicino a te precipitavamo in questo gesto, in questa preghiera: io ti ho sempre pregato di donarmi quel suono, così invisibile, così impronunciabile, e così proprio di ogni possibile parola, e così forte della sua stessa impronunciabilità, da poter trasfigurare dolore in laetitia, i pezzi che siamo in vera res – o, come diceva Holderlin: “ora qui finalmente la laetitia si esprime: nel lutto”*

*Ascoltare così Prometeo, mi ha lasciato, ogni volta, distrutto.*

Massimo Cacciari<sup>1</sup>

I primi manoscritti relativi al *Prometeo* rintracciabili presso l'Archivio Luigi Nono sono datati al 1977-1978. È infatti in questi anni che Luigi Nono e Massimo Cacciari iniziano la stesura di quelle prime idee che condurranno alla composizione definitiva di una delle più interessanti opere dal carattere interdisciplinare del XX secolo.

A questo primigenio periodo compositivo, che si potrebbe definire a quattro mani (alle quali si andranno ad aggiungere in seguito quelle di Renzo Piano), appartengono, prima di ogni altra cosa, alcuni manoscritti relativi principalmente alla scelta dei testi e alla definizione delle tematiche filosofico-concettuali dell'opera.

La composizione prende avvio dalla scelta del contenuto letterario dell'opera. Si tratta di frammenti, di citazioni tratte dalla letteratura classica, ma anche da autori contemporanei o autori tedeschi. In uno dei primi manoscritti<sup>2</sup> si trova una tabella che descrive la scelta e la provenienza dei testi, suddivisi secondo sette categorie di origine (da sinistra verso destra): “*Eschilo, Il episodio Prometeo*”, “*Greci citazioni*”, “*Tedeschi citazioni*”, “*Cacciari*”, “*altre citazioni*”, “*oggi*”, “*Cacciari*”. La precisa scelta di Cacciari è quella di costruire un testo ‘per frammenti’. Il filosofo estrapola parole, frammenti di frasi, frasi intere, da testi preesistenti, riorganizzando parole e frasi in un nuovo testo. È su questo testo composto ‘per frammenti’ che Luigi Nono lavorerà, estrapolando a sua volta parole

<sup>1</sup> ALN, carteggi, Cacciari/M 84-09-29; impressioni suscitate nel filosofo dall'ascolto dell'ultima rappresentazione di *Prometeo* a Venezia; riferimento all'esecuzione tenutasi il giorno 25 settembre 1985

<sup>2</sup> ALN, manoscritti, 51.02.04/19

---

e sillabe da intonare musicalmente. Si possono riconoscere quindi due livelli di rielaborazione della materia: il primo letterario, di Cacciari che ricostruisce un testo coi frammenti di testi già scritti; il secondo, musicale, di Nono, che ri-frammenta quei frammenti in nuove costruzioni sonore.<sup>3</sup> Fin da subito si fa centrale quindi il tema della composizione per frammenti, che in massima parte caratterizzerà sia la composizione musicale che la progettazione architettonica dell'arca<sup>4</sup>. Molto significativo a questo riguardo è in particolare uno dei primi manoscritti, in grado di rappresentare l'idea di una composizione per parti (fig.1). In questo collage di testi si può notare già un riferimento anche alla componente spaziale della composizione. Nella parte alta del documento si può infatti leggere l'appunto autografo di Nono: "*Tutto lo spazio. Frammenti, voci, silenzi*". Si tratta di una delle prime enunciazioni dei termini che ricorreranno in maniera quasi ossessiva in gran parte dei manoscritti successivi.

Il blocco che originariamente raccoglieva questi primi manoscritti riporta il titolo (autografo di Luigi Nono): "*Prometeo/lettura grafica iniziale su temi – problematica A stesi da Massimo Cacciari*". Emerge, sia dal titolo che dalla natura stessa dei manoscritti, un carattere grafico dell'elaborazione dei temi dell'opera. Nono non inizia a comporre direttamente sul pentagramma, ma parte dall'elaborazione concettuale di quei temi che andranno a conformare l'opera in ogni sua parte. Non si tratta di un processo in cui musica, testo e architettura procedono separatamente, ma, come già per il tema della composizione per frammenti, ogni disciplina artistica e umanistica si rivela capace di influenzare le altre in un sistema di continui rimandi e inestricabili contaminazioni. Difficilmente sarà possibile infatti ricostruire in maniera lineare il processo compositivo del *Prometeo*. È proprio questa complessità, questa impossibilità di ricostruire la provenienza dei vari apporti compositivi a fare di *Prometeo* uno straordinario esempio di collaborazione interdisciplinare. Chi inizia la composizione di *Prometeo*?

<sup>3</sup>Villatico D., *L'alone della parola. Filosofia del linguaggio e poetica del collage nei testi di Massimo Cacciari per Luigi Nono*, in De Incontrera C. (a c. di), *Nell'aria della sera. Il mediterraneo e la musica*, Stella, Trieste 1996, p.290

<sup>4</sup> al concetto di frammento si riferirà anche Piano nella sua relazione di progetto, oltre che nei carteggi che scambia con Nono e Cacciari.

OLOGO

1. ELAB. 7 E 110  
TUTTO LO SPAZIO

FRAMMENTI  
VOCI  
SILENZI

MUTHOSA

GENERO' GEA URANO STELLATO AFFINCHÉ TUTTA LA RICOPRISSE  
GLI ALTI MONTI  
E  
IL PELAGO INFECUNDO SENZA AMORE



una del dio  
una dell'uomo  
la stirpe

*GENERO' E GIACQUE Poi*  
*GIACQUE* CON URANO



L'OCEANO PROFONDO  
THEMIS  
REA [HEPHEKISTE-CONZEU LE-7 hute]  
MNEMOSINE  
CRONO IL PIU' TREMENDO  
IRA TERRIBILE CONTRO IL PADRE  
E  
JAPÉTOS

una dell'uomo  
una del dio  
la stirpe

JAPÉTOS SPOSO CLIMÈNE BELLA CAVIGLIA

CLIMÈNE GENERO' ATLANTE ASSENNATO  
MENEZIO GLORIOSO  
PROMETEO CAUSA DI MALI?



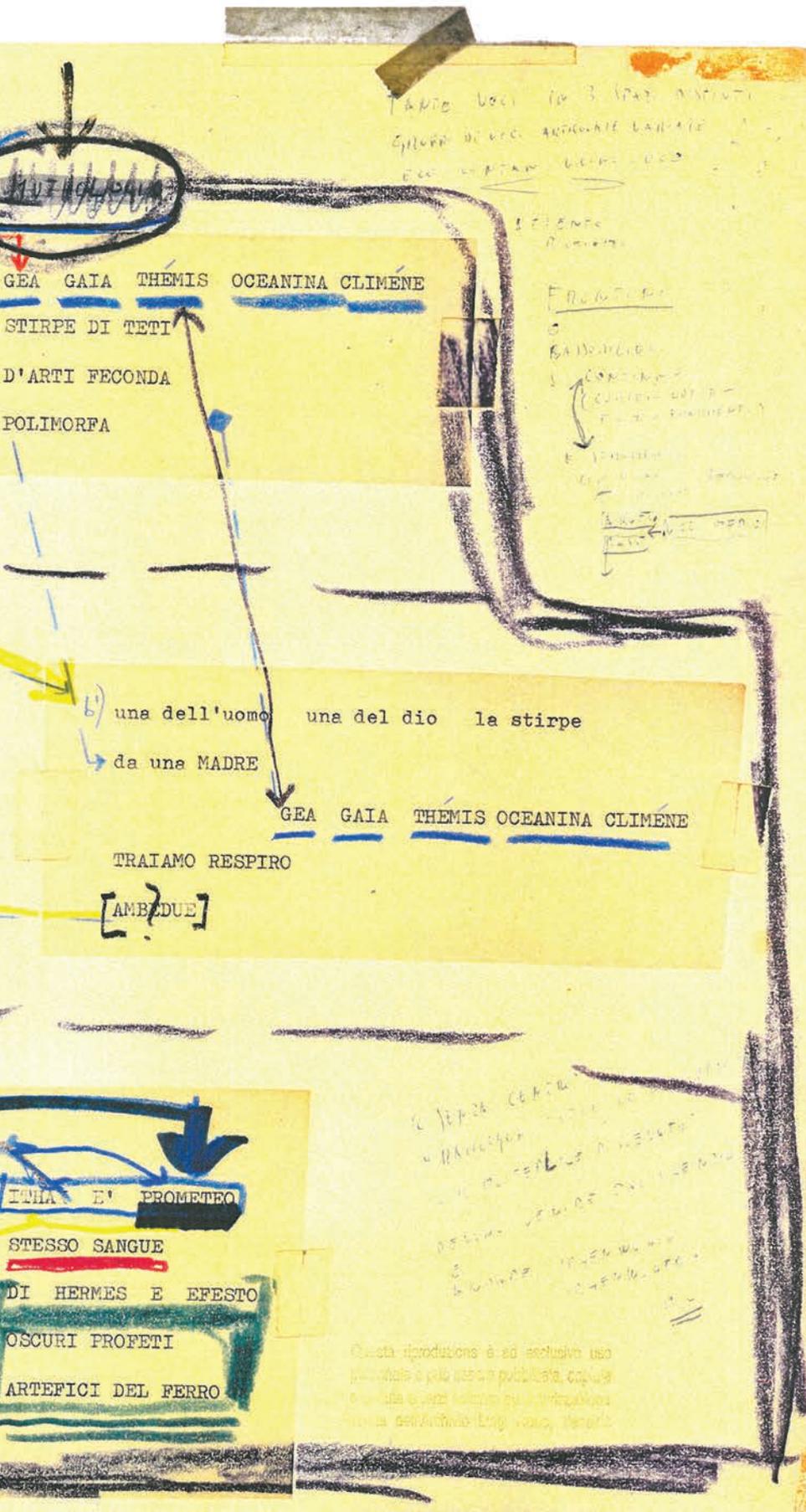
PROMETEO SCALITURO CHE  
DENTRO UNA FERULA CAVA  
RECO' ALL' UOMO  
LA FORZA DELL' INDOMITO FUOCO

*COLUI CHE SA PAINA?*

una di Prometeo  
una di Ulisse  
la stirpe

U  
D  
M  
I  
P  
I

*1770g 07.6 a 24m*  
*10.11.19*  
*10.11.19*



**Figura 1**

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.05.01/02R sx e dx; uno dei primi manoscritti che testimoniano il percorso compositivo a quattro mani di *Prometeo*; la composizione prende avvio dalla selezione dei testi fatta insieme a Cacciari.

Emerge il tema della composizione per frammenti (sia per quanto riguarda la scelta dei testi, sia per la composizione musicale e poi per la composizione architettonica dell'arca);

c'è già un riferimento alla componente spaziale della composizione; un appunto in alto a destra richiama un riferimento alle architetture dei templi classici.

**Figura 2** (pagina accanto)  
ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*,  
51.04.01/21r,v  
(lettera con mittente Massimo  
Cacciari e destinatario Luigi Nono,  
datata 24/07/1978)

A chi appartiene la prima idea compositiva? Chi decide titolo, contenuto, articolazione? (E più avanti ci si chiederà: chi sceglie la forma dell'arca? Da chi viene l'idea di invertire la disposizione classica di pubblico e musicisti? Chi è responsabile delle scelte architettoniche?) Il modo più corretto di interpretare questo articolato processo compositivo è quello di intenderlo come un brano a quattro (e poi sei) mani, come il frutto di un team di progettisti allo stesso modo coinvolti nell'elaborazione del tema. Ritornando al manoscritto di fig.1 è possibile mettere in chiara luce la natura 'a quattro mani' di questa prima fase compositiva. Si è già fatto riferimento all'appunto autografo di Nono sullo spazio in *Prometeo*. Ebbene, in basso a destra nello stesso manoscritto si possono leggere alcuni appunti tratti dalla lettera con cui Massimo Cacciari accompagna l'invio della seconda stesura del testo di *Prometeo*.<sup>5</sup> Queste poche frasi sono in grado di delineare alcuni dei temi cardine della composizione: "Senza centro", "Raccolgono tutte le voci verso il molteplice disvelato", "devono venire dal silenzio e andare irgenwohin, irgenwoher". Emerge il tema del silenzio, dell'ascolto dell'inaudibile, di un suono che nasce dal nulla per tornare nel nulla, di una composizione per parti e priva di un centro e di una struttura lineare (anche a livello temporale).

La composizione del *Prometeo* non parte da un'idea musicale, da una melodia o da questioni acustico-musicali, ma da concetti filosofici e dalla volontà di elaborare alcuni precisi temi, come il tema del frammento o della ricerca della conoscenza. Il *Prometeo* nasce prima di tutto come esperimento interdisciplinare, come tentativo di generare il "nuovo". La scelta stessa del titolo e del tema dell'opera può essere intesa come rappresentativa di un certo caratteristico modo di Nono di fare musica. Nono era una persona continuamente alla ricerca del nuovo, di nuovi suoni, "nuovi pensieri",<sup>6</sup> nel tentativo di generare nuova conoscenza. Il personaggio del *Prometeo*, legato alla ricerca della conoscenza e dell'emancipazione che la conoscenza può portare, si può intendere

<sup>5</sup> lettera datata 24 luglio 1978; ALN, manoscritti, 51.04.01/21r,v

<sup>6</sup> espressione che si ritrova in vari scritti di Nono, in particolare nei *Frammenti di diari* pubblicati in Cacciari M. (a c. di), *Verso Prometeo*, Ricordi, Milano 1984, p.15.

Siri,

ho finalmente ordinato "i testi" in modo  
"decente". All'interno di ogni "episodio", ora,  
i "rappati" ti svelano appaie più chiare -  
"visualizzati" nella loro centralità.  
Mi pare che l'"Esodo" sia molto bene. Ogni cosa ritorna!  
Vi ho opposto MUTHOS (Pucolico, virgilio) - che si  
ricolga a OMOIA-IO \* / i ratti finali, nell'Esodo,  
tra tutte le voci sono ora chiare. \* OMOIA-IO "parla"  
Klang-Wei (→ Das Lied von der Erde...).

Il VI Episodio si risolve tutto nel verbo EKOIKA-MIRACOLO =  
INVINCIBILI-DESENTO (p. 15 = p. 16).

Erano questi, mi pare, i punti ancora da sciogliere. Per il  
rest, pochi aggiustamenti, da trovarsi facilmente.  
Ti ho fatto un grandioso clamor, tanto più caprei.

Gli Episodi vanno intesi come LUOGHI vivi de  
come momenti temporali occidentali. O come STAZIONI.

Ogni Episodio ha una sua voce centrale - frasi  
l'ultimo (VI) che fa pochi tutt'uno con l'ESODO  
(precipita all'Esodo). Prologo e Esodo non hanno

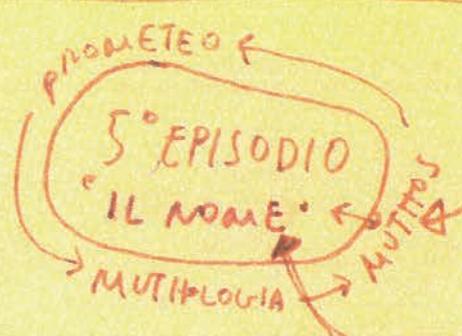
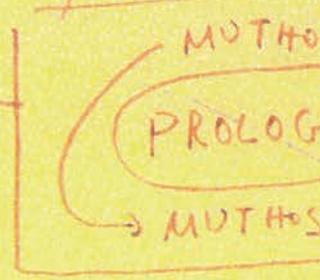
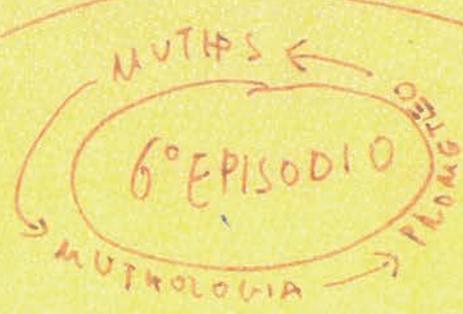
"centro": raccolgono tutte le voci all'interno: sono  
il "multiplice disvelato": devono venire dal

Silenzio e andare IRGENWUOHIN: IRGENWUOHER =  
IRGENWUOHIN... Ma nel meno c'è tutto quanto ritorna!  
Tutte le voci! Mentre nel Prologo è solo MUTHOS e le LOGOS  
nel MUTHOS (MUTHO-LOGIA).

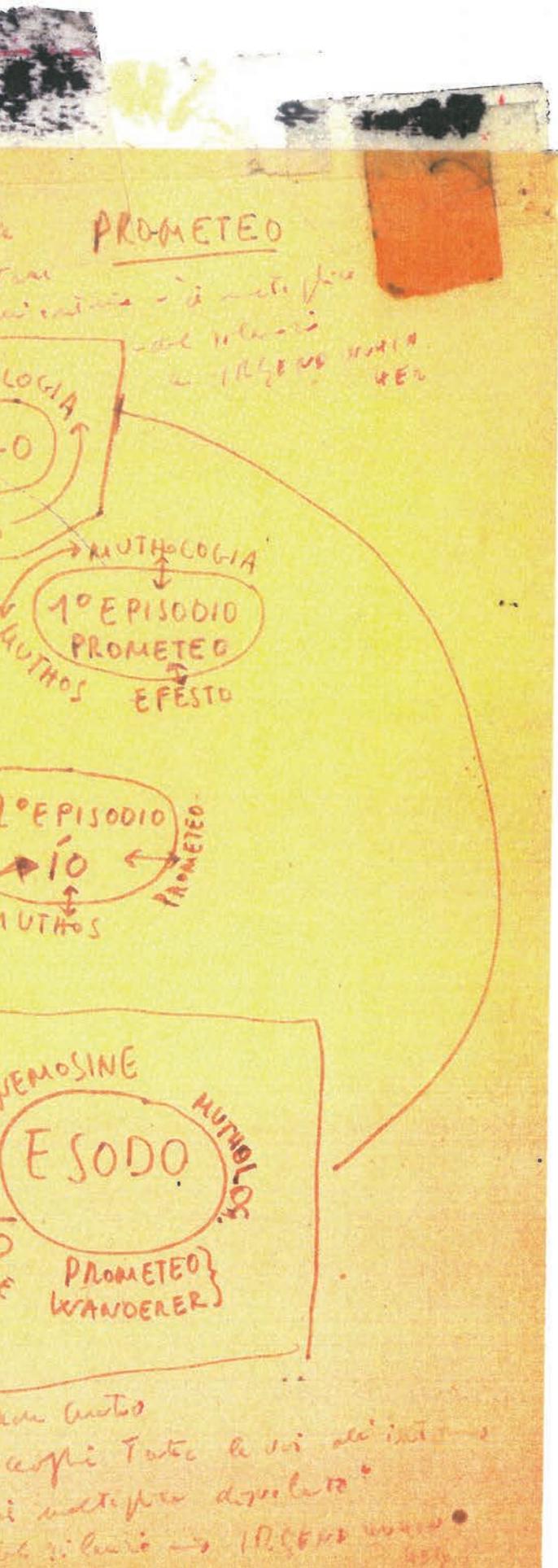
%

(X)

Non univoco  
per sempre  
a ri



(X)



**Figura 3**

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*,  
51.04.01/20;  
busta di invio di una seconda  
stesura del testo di *Prometeo*,  
datata 24 luglio 1978;  
Cacciari rappresenta, attraverso  
uno schema, la struttura in  
episodi/isole dell'opera.

come una figura mitica perfettamente incarnata da Nono nel corso della sua vita. La sperimentazione con il materiale sonoro negli studi di Freiburg o negli studi di Fonologia della RAI, la continua insoddisfazione successiva a una esecuzione delle sue opere o riguardo al suo lavoro<sup>7</sup> ne facevano un uomo all'incessante stremante ricerca del nuovo, del cambiamento e del sapere.

Il 24 Luglio del 1978 Massimo Cacciari invia a Nono una seconda stesura del testo di *Prometeo*. Sulla busta di invio disegna un "grossolano schema" che rappresenta la struttura ad episodi (isole) dell'opera (vedi fig.3). Nella lettera di accompagnamento (da cui, come si è visto, Nono trae alcune citazioni in fig.1) vengono descritti questi episodi che "vanno intesi come LUOGHI più che momenti temporalmente succedentisi. O come STAZIONI".<sup>8</sup> Si individuano già quindi quelle isole che andranno a costituire la struttura dell'opera musicale e che, in un primo momento, cercheranno di conformare anche il progetto architettonico dell'arca. Le isole altro non sono che raggruppamenti tematici di frammenti letterari. Ogni isola racchiude il materiale letterario proveniente da un certo ambito tematico e si pone in relazione con le altre isole in un sistema di continui rimandi in cui il tempo non esiste nel senso tradizionale e razionale del termine. Si precisa in queste poche parole di Cacciari anche una particolare natura temporale dell'opera: non esiste un percorso temporale lineare, ma un tempo circolare fatto di "luoghi" più che di momenti succedentisi in ordine cronologico. Il tempo si connota come una successione di "istanti" da sottrarre all'inesorabile flusso degli eventi, dove passato, presente e futuro possono coesistere.<sup>9</sup> In una lettera del 30 Novembre 1983<sup>10</sup> Cacciari scrive: "Stratificazione del tempo – a ogni isola corrisponde un tempo – anzi, non un tempo, ma una certa combinazione, un certo rapporto, certe dissonanze tra tutti i tempi[...] non-ancora e già, iam et nondum: ora è lo strato dell'iam che si afferma, ora quello del nondum: si vincono l'un l'altro".

<sup>7</sup> Insoddisfazione testimoniata indifferentemente da tutte le persone che hanno avuto la possibilità di interagire in prima persona con il compositore veneziano. Maurizio Milan e André Richard ricordano come, in particolare in occasione delle esecuzioni di *Prometeo*, Nono fosse sempre pronto a rimettere in discussione ogni aspetto della sua composizione, sempre insoddisfatto del risultato e alla ricerca sempre di nuove soluzioni.

<sup>8</sup> ALN, manoscritti, 51.04.01/21r,v

<sup>9</sup> si tratta di una concezione temporale che può essere accomunata a quella riscontrabile in alcune architetture di Carlo Scarpa, condivisa da un certo ambiente culturale veneziano.

<sup>10</sup> ALN, carteggi, Cacciari/M 83-11-30m

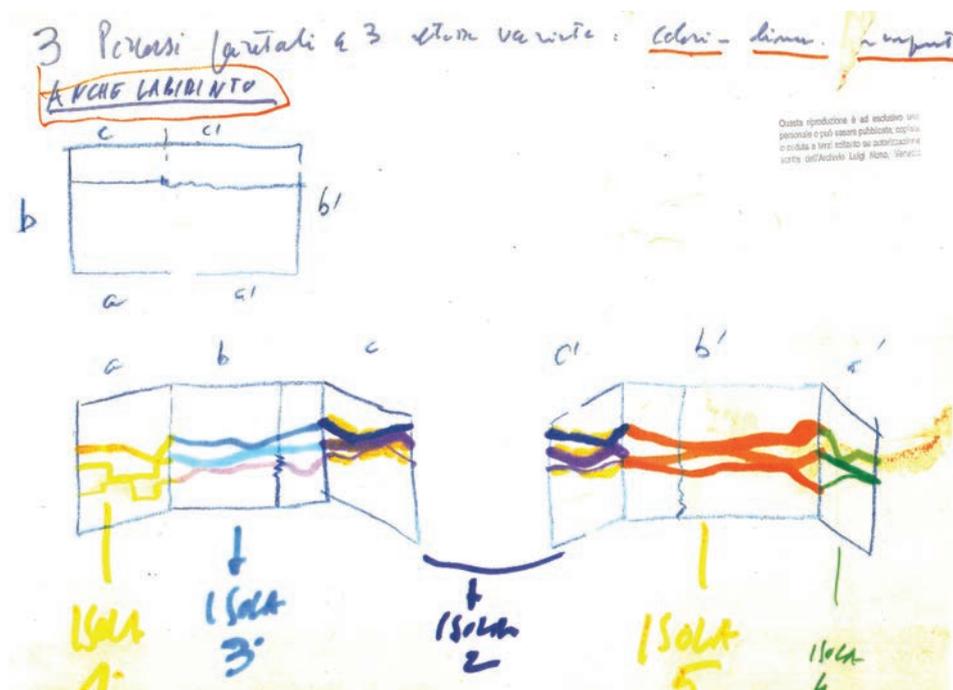


Figura 4

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.38.02/25 sup.dx (dettaglio); Nono e Cacciari vogliono cercare di pervenire a un "uso sonoro del colore".

Il colore fa la sua comparsa nei primi manoscritti di *Prometeo* (fine anni '70): ogni isola viene identificata con un colore e rappresentata come movimento del suono nello spazio.

Continuando la lettura del carteggio del Luglio 1978, si trova un forte riferimento al concetto di ascolto, chiaramente centrale, fin dal titolo, nell'opera *Prometeo*: "Nello schema ti ho segnato i rapporti più palesi (NOSTOS ↔ MNEMOSINE; AMORE ↔ IO; ecc). ma gli altri devi 'ascoltarli' tu!". L'ascolto è elemento centrale dell'opera. L'arca non nasce tanto come un luogo per la musica, uno spazio per la musica contemporanea.<sup>11</sup> Si tratta di un luogo per l'ascolto, di una struttura totalmente consacrata al senso dell'udito. Nono incita al ritorno al senso più primitivo dell'uomo, a quel senso a cui in origine era legato il concetto di divinità. La divinità infatti, dall'origine dei tempi, secondo Nono e Murray Schafer, non era immagine, ma suono: Dio era il rombo del tuono, il rumore della tempesta; al centro della percezione dell'uomo primitivo c'era l'ascolto.<sup>12</sup> In una conversazione tra Nono e Cacciari relativa al *Prometeo*<sup>13</sup> entrambi pongono l'attenzione sulla questione dell'ascolto e parlano di "urgenza di un ritorno all'ascolto". Secondo 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

<sup>11</sup> significativa nella comprensione di questo aspetto dell'opera e dell'arca è stata la conversazione avuta con André Richard durante un primo incontro avvenuto in data 28 luglio 2012: continuare ad insistere nel riferirsi all'arca del *Prometeo* come ad uno spazio per la musica significava dimostrare di non aver capito l'intima natura dell'opera. L'arca è un luogo per l'ascolto, il *Prometeo* è un'opera per l'ascolto, per rieducare all'ascolto, senso che l'uomo ha progressivamente dimenticato a favore della predominanza della vista.

<sup>12</sup> Murray Schafer R., *Il paesaggio sonoro*, Ricordi, Milano 1985, p.23

<sup>13</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Milano 2001, vol.II, pp. 338-357

suono, ma si sono invece ascoltate immagini, secondo il modo di una visione veristico-naturalistica, o di un discorso ideologico". La causa di questo allontanamento dal senso dell'udito, tanto forte da richiedere un'esortazione alla sua riscoperta, è da imputarsi secondo Nono alla nascita e allo sviluppo del teatro d'opera italiano. Strettamente connessa alla vicenda del teatro d'opera è stata per esempio la nascita del divismo e, secondo il compositore, l'uso della scena, la cerimonia borghese del vedere ed essere visti a teatro non hanno che contribuito al progressivo allontanamento dal senso dell'udito. Cacciari ha pensato insieme a Nono a un teatro di puro ascolto, a un ritorno alle origini del teatro dove l'agire, il *dran*, fosse incarnato dal solo manifestarsi del suono. Il concetto di ascolto si pone poi in relazione al concetto di silenzio e a quello di spazio: la necessità di un ritorno all'ascolto è anche la necessità di ritrovare la capacità di ascoltare il silenzio, la capacità di ascoltare i luoghi; lo spazio e la spazializzazione del suono diventano strumenti per rieducare l'ascolto ormai irrimediabilmente compromesso, secondo Nono, da anni di "unicizzazione dell'ascolto spaziale musicale".<sup>14</sup> In questo modo tutti gli elementi (spazio, silenzio, mitologia) si vengono a ricomporre all'interno del *Prometeo* perseguendo lo scopo comune della riscoperta dell'ascolto, che andrà a permeare anche la successiva elaborazione architettonica dello spazio dell'arca lignea in cui si rappresenterà l'opera. Lo scopo è vincere il predominio della vista sull'udito. Si deve spezzare il legame tra suono e visione diretta della fonte sonora, tra immagine e suono; si deve spezzare quella monodirezionalità che caratterizza i tradizionali spazi per la musica. Sarà interessante vedere come l'architettura possa adattarsi a questo tentativo di sottomissione della dimensione visiva alla dimensione sonora, a questo tentativo tendente quasi all'annullamento della dimensione visiva dell'opera.

Anche l'uso del colore, molto presente e di fondamentale importanza nei primi manoscritti per il *Prometeo*, viene ricondotto in un qualche modo

<sup>14</sup> *ivi*, vol. II, p.340

all'ascolto. Nono e Cacciari parlano della volontà di andare verso la capacità di "ascoltare il colore". Si tratta in ogni caso di un tentativo che elude ogni possibile simbolismo. Il ricorso al simbolo, al segno, non farebbe infatti che riportare ad una dimensione visiva. Si va allora alla ricerca di un "uso sonoro del colore".<sup>15</sup> Non si tratta di evocare immagini attraverso l'uso del colore, ma di porsi in ascolto del mondo che ci circonda e, in particolar modo, del colore.<sup>16</sup> Il colore compare così nei primi manoscritti degli anni '70 e permane in quelli successivi (vedi fig.4): ogni isola viene identificata con un colore e in una prima fase viene prevista la proiezione di luci colorate progettate da Emilio Vedova. In seguito, la difficoltà concettuale di conciliare l'uso del colore con la volontà di ricondurre tutta l'esperienza al puro ascolto porterà all'eliminazione dell'uso del colore.

Il ruolo di Cacciari nel definire alcuni temi della produzione di Nono è sicuramente determinante. Ritornando al tema del silenzio, centrale in gran parte della produzione noniana, si può far riferimento a un carteggio non datato con mittente Massimo Cacciari.<sup>17</sup> In questa lettera si parla del silenzio e del vuoto come fonti della creazione: "Si "crea" veramente lasciando-facendo-vuoto[...]Ritirandosi, ogni singolo suono riceve, all'opposto, o tende a ricevere la propria essenza: a essere quel che era, a invertire il tempo-flusso, a ripresentare tutte le infinite possibilità che era all'INIZIO. [...] allora re-creatio non è annihilatio, ma paradossale ripresentazione di tutto ciò che questo singolo era – delle infinite ricchezze, se vuoi, che ha dovuto "lasciare" per venire a noi come questo suono". Riportando il tutto al confronto tra musica e architettura, si potrebbe dire che la forma viene dal vuoto allo stesso modo in cui il suono viene dal silenzio,<sup>18</sup> ossia che suono e forma entrano nella composizione abbandonando gli infiniti possibili, il mondo dei compossibili, di cui facevano parte nel silenzio e nel vuoto.

<sup>15</sup> *ivi*, vol. II, p.344

<sup>16</sup> L'idea di mettersi in ascolto del mondo che ci circonda e del colore richiama anche le teorie sul paesaggio sonoro elaborate in quegli stessi anni da Murray Schafer.

<sup>17</sup> ALN, carteggi, Cacciari/M 8?-??-??

<sup>18</sup> risulta difficile stabilire quanto queste riflessioni si debbano all'appartenenza a un determinato ambiente culturale. Il vuoto è elemento fondamentale anche dell'architettura di Carlo Scarpa, che faceva parte dello stesso ambiente culturale di Nono e di Cacciari.

## 2.2. Ispirazioni interdisciplinari: Itten, Goethe, Klee e l'architettura

*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' i colori...*

Luigi Nono<sup>1</sup>

Le teorie del colore entrano nella composizione del *Prometeo*. Come si è visto l'intento non è quello di un ricorso tradizionale all'uso del colore o di una diretta trasposizione in musica delle teorie armoniche del colore o di altri simbolismi legati al colore. Si tratta di un legame più profondo, più concettuale. Si tratta di ritrovare conferma delle proprie idee all'interno di altre discipline, di rinsaldare e articolare il proprio procedimento concettuale, di amplificare alcune idee tramite il ricorso a fertili contaminazioni interdisciplinari. Così il colore si lega all'ascolto, le teorie di Paul Klee ispirano riflessioni musicali, i frontoni dei templi greci diventano quasi rappresentazione grafica dell'impatto sonoro dei cori del *Prologo del Prometeo*.

Prendendo in analisi in ordine cronologico i manoscritti conservati presso l'Archivio Luigi Nono relativi al *Prometeo*, è interessante quanto inaspettato imbattersi in appunti annotati su pagine di libri non strettamente legati alla pratica musicale, o su fotocopie di immagini tratte da libri di architettura. Emerge un preciso modo di comporre musica che non parte dall'elemento musicale, ma da ispirazioni che si possono definire interdisciplinari. I colorati e astratti manoscritti, a carattere per lo più puramente grafico, mettono l'accento sulla natura innovativa del fare musica di Nono. Alcune composizioni, come per esempio *Il canto sospeso* (1956), prendono avvio da frammenti di testi che Nono assume come iniziale istanza creativa, molto prima di arrivare a una formalizzazione musicale dell'opera stessa. L'immagine sonora ricavata dall'analisi di testi, di architetture, di immagini, ha per Nono precedenza rispetto alla stesura vera e propria della partitura. È così che ci si trova di fronte ad astratte raffigurazioni dei movimenti

<sup>1</sup> Restagno E. (a c. di), *Luigi Nono*, EDT musica, Torino 1987, p.70

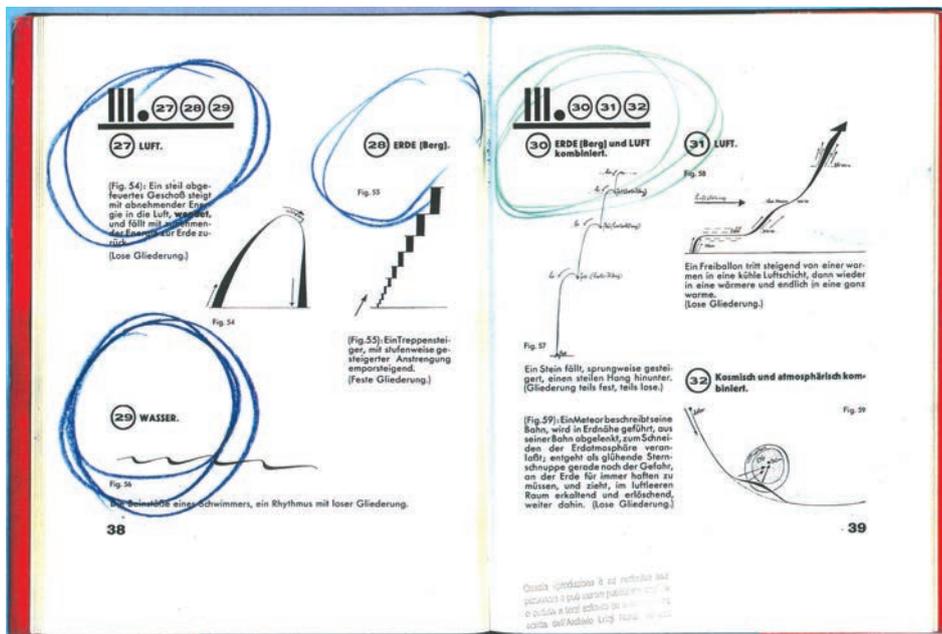


Figura 1

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.01.04/08v; pagina da *Pädagogisches Skizzenbuch* di Paul Klee con appunti di Luigi Nono; la composizione prende avvio da ispirazioni derivate da altre discipline. Anche Boulez mostra interesse per le lezioni di Klee al Bauhaus.

del suono nello spazio, ad appunti vari presi con pennarelli colorati direttamente su testi, su immagini, a margine di pagine di libri. Nel caso del percorso che conduce all'opera completa del *Prometeo*, oltre che dai frammenti di testo scelti da Cacciari, il processo compositivo prende avvio da alcune pagine del libro *Pädagogisches Skizzenbuch* di Paul Klee e da fotocopie di architetture greche e romane, la maggior parte delle quali provengono dal testo *Architettura mediterranea preromana*.<sup>2</sup>

Nono si interessa anche alle teorie del colore di Itten e Goethe, come testimonia una breve nota contenuta nella lettera di diciassette pagine attraverso la quale il compositore descrive a Piano il progetto di *Prometeo* nel 1983.<sup>3</sup> Ne la *Teoria dei colori* Goethe nega la possibilità di un confronto diretto tra suono e colore: "Colore e suono sono come due fiumi che nascono da un'unica montagna, ma che scorrono in condizioni del tutto diverse, in due regioni che nulla hanno di simile, cosicché nessun tratto dei due corsi può essere confrontato con l'altro".<sup>4</sup> Esiste un rapporto tra suono e colore, ma va ricercato, piuttosto che in un parallelo diretto, nella comune capacità di provocare determinate reazioni a livello sensibile, come descritto da Goethe nella sezione del suo libro intitolata *Azione*

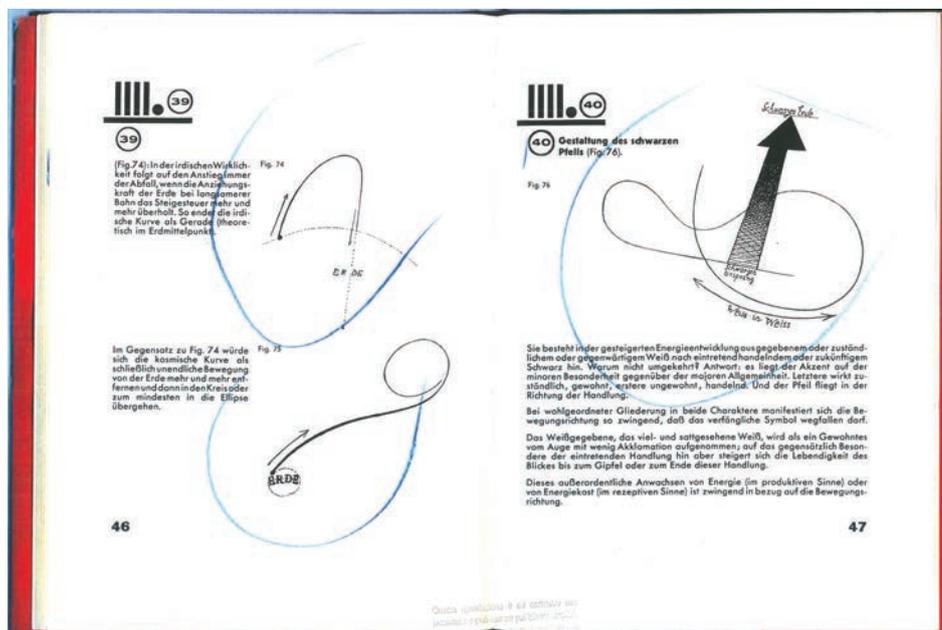
<sup>2</sup> Lloyd S., Muller H.W., Martin R., *Architettura mediterranea preromana*, Electa, Milano 1972

<sup>3</sup> ALN, carteggi, Piano/R 83-12-06d

<sup>4</sup> Goethe J.W., *La teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 1985 [Zur *Farbenlehre*, 1810], p.185

Figura 2

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.01.04/10v;  
Nono cerchia l'immagine di Klee relativa al disegno di una freccia nera; la freccia nera può rappresentare per il compositore il suono che lascia il silenzio, lo spazio bianco della composibilità, per andare a far parte della composizione.



sensibile e morale del colore. Nono e Cacciari in *Prometeo* intendono pervenire a un uso del colore libero da simbolismi e da legami diretti con il senso della vista. Non si tratta di far corrispondere banalmente un determinato colore a un determinato suono.<sup>5</sup> Nono si ispira forse alla frase di Itten per cui "L'essenza primordiale del colore è un'armonia onirica, è musica divenuta luce"<sup>6</sup> per arrivare ad avere in *Prometeo* "COLORI CHE FAN SUONARE LO SPAZIO / COME I SUONI LEGGONO SCOPRONO / LO SPAZIO".<sup>7</sup>

Una copia del libro *Pädagogisches Skizzenbuch* di Klee è conservata nella biblioteca personale di Luigi Nono e presenta l'annotazione di una data e di un luogo in quarta di copertina: "Freiburg, 3/12/83". Nono acquista e legge il libro di Klee quindi in un momento successivo all'elaborazione dei primi manoscritti a quattro mani degli anni '70. Sulle pagine del libro vengono annotati già alcuni riferimenti a temi centrali della tragedia del *Prometeo*, probabilmente elaborati insieme a Massimo Cacciari. Si possono così leggere le parole "MAPPE ROTTE" appuntate sulla pagina in cui si parla della natura delle linee. La stessa espressione si ritrova in molti dei manoscritti successivi riguardanti *Prometeo*, quasi come un *leitmotiv*,

<sup>5</sup> De Benedictis A.L., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Milano 2001, vol. II, pp. 343-344

<sup>6</sup> Itten J., *Arte del colore*, edizione ridotta, il Saggiatore, Milano 2002, p.8

<sup>7</sup> ALN, carteggi, Piano/R 83-12-06d

al centro di uno schema grafico-mentale o a margine del foglio, quasi come l'appunto di un pensiero ossessivo. Nella stessa pagina del libro di Klee, Nono disegna anche quella che può essere intesa come una linea del tempo. Oltre al tema del frammento si trova quindi anche un riferimento alla particolare concezione temporale alla base del *Prometeo* (come culmine di una precisa ricerca compositiva di Nono). L'espressione "MAPPE ROTTE", che sicuramente, dato il riferimento diretto all'azione del 'rompere' e del 'frammentare', si lega al concetto di frammento, si può ricondurre allo stesso tempo anche alla percezione spazio-temporale al centro della tragedia. Il termine "mappe" è facilmente accostabile all'immagine del *Prometeo* in navigazione tra le isole tematiche che fluttuano in un tempo atemporale, alla ricerca della conoscenza. Riguardo alla struttura in isole/episodi di *Prometeo* Nono afferma: "*L'idea originale di Cacciari era quella di concepire l'opera come un arcipelago formato da tante isole. Non scene dunque ma isole, sicché il cosiddetto percorso dell'opera si sarebbe configurato come una navigazione vagante fra queste isole*".<sup>8</sup>

Nella pagina di *Pädagogisches Skizzenbuch* in cui Nono appunta l'espressione "MAPPE ROTTE" si parla della linea come prodotto del movimento libero di un punto nello spazio e il movimento nello spazio (del suono, di *Prometeo-Wanderer* attraverso le isole) sarà un tema centrale della *tragedia dell'ascolto*. Nono cerchia poi insistentemente alcune parole all'interno di altre pagine del testo di Klee: "*Erde, Wasser und Luft*", cioè "*Terra, acqua e aria*". L'idea che attira l'attenzione di Nono è sempre quella del movimento nello spazio, della creazione di linee che salgono, vorticano, ondeggiano ritmicamente. In fig.2 Nono cerchia l'immagine di Klee relativa al disegno di una freccia nera. Nella rappresentazione grafica di Klee la freccia nera parte da una "*Schwarze Ursprung*" per arrivare a una "*Schwarzes Ende*", in una dimensione che è "*Weiss in weiss*". Il riferimento concettuale che questo particolare disegno può aver

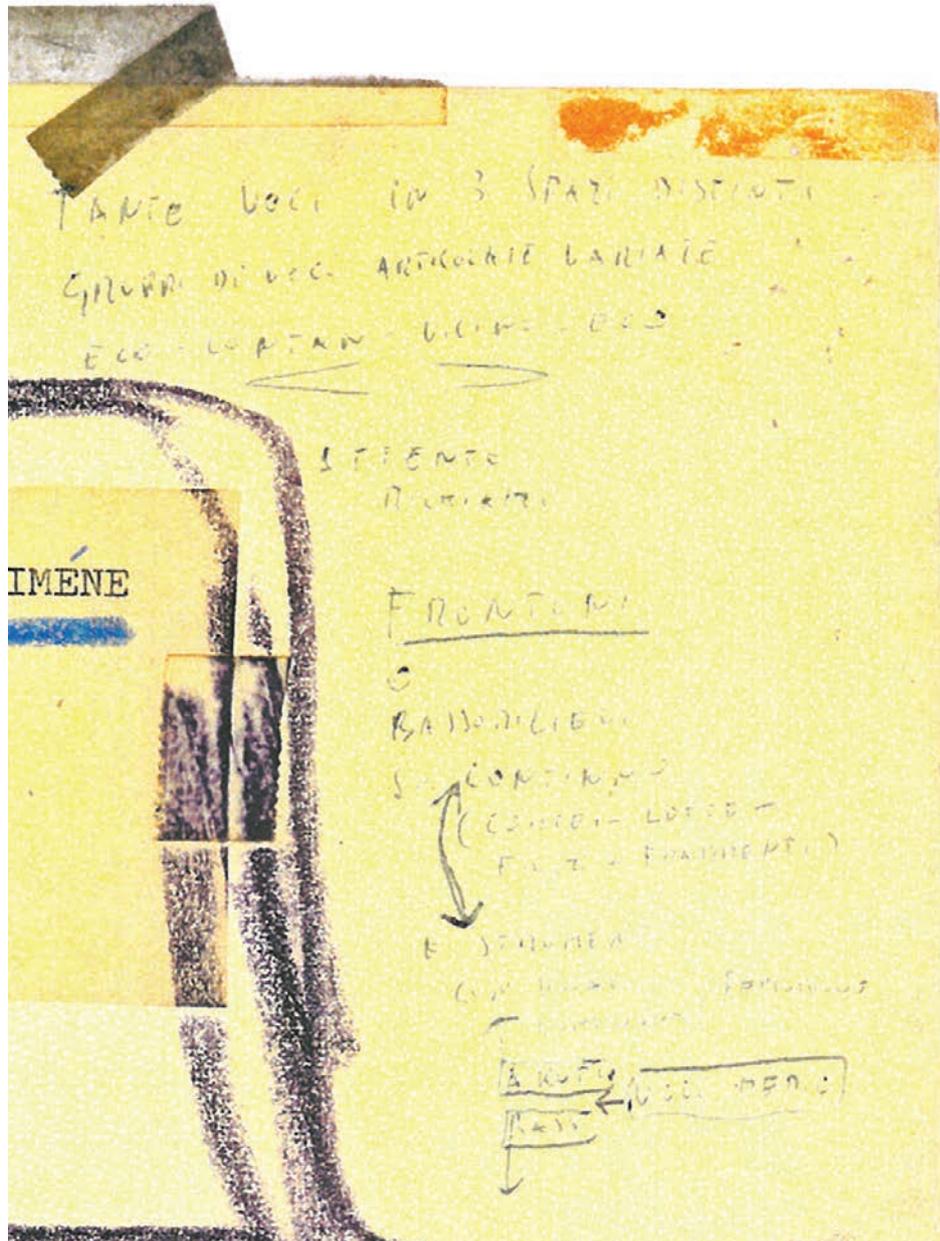
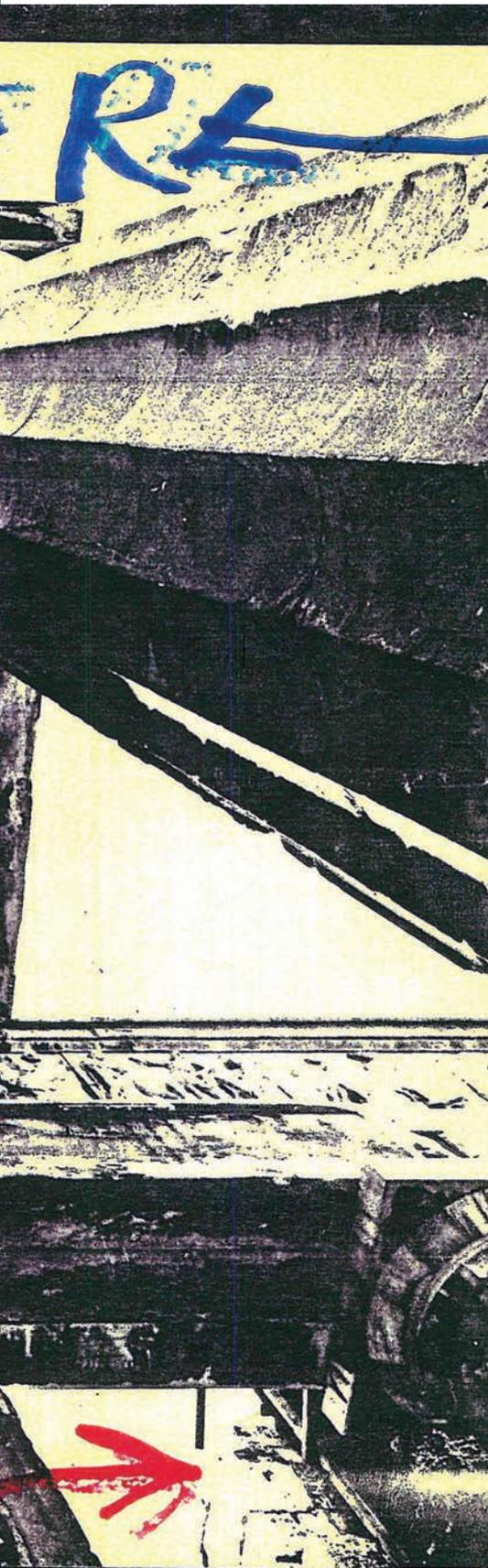
<sup>8</sup> Restagno E. (a c. di), op.cit., p.70

→ WAND FÜR

Wand für  
Wand für

←

PROLOG



**Figura 3** (a sinistra)  
ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*,  
51.09.04/06 sup e inf;  
la composizione prende avvio anche da  
immagini di architetture classiche. Non  
appunta riferimenti a temi centrali della sua  
opera su un'immagine del colonnato del  
Partenone.

**Figura 4** (sopra)  
dettaglio di ALN, manoscritti relativi a  
*Prometeo*, 51.05.01/02R dx (dettaglio);  
in uno dei primi manoscritti (riguardante  
la scelta dei testi per l'opera), si trova  
un appunto che richiama elementi  
dell'architettura greca, accompagnato dal  
simbolo grafico di crescendo e diminuendo di  
dinamica sonora (<>).



125. Atene. Antico tempio di Atena. Frammenti parti di fusti di Dorici e Triclini. Atene. Museo del Acropolis

richiamato alla mente del compositore è la teoria dei compossibili, intorno alla quale Nono discute a lungo con Cacciari durante l'elaborazione del *Prometeo*.<sup>9</sup> Secondo questa teoria la creazione, e quindi, in quanto forma di creazione, la composizione, traggono la loro origine dal silenzio. È nel silenzio (e nel vuoto) che esistono tutte le possibilità del suono (e della forma), tutti gli infiniti possibili che dal silenzio partono e verso il silenzio ritornano. La freccia nera può così rappresentare il suono che lascia il silenzio, lo spazio bianco della compossibilità, per andare a far parte della composizione.

Parlando degli incontri della sua vita Nono dice: "[...] credo di essere un privilegiato, di aver avuto una grande fortuna: e non solo perché mi è capitato spesso di incontrare persone straordinarie, ma perché quegli incontri avevano quasi sempre qualcosa di inaspettato; ma allo stesso tempo ho sempre avuto l'impressione che stessero scritti da qualche parte".<sup>10</sup> Si tratta di incontri con persone, ma anche di incontri con luoghi, con oggetti, con libri e teorie. Nono credeva molto nel caso e in una sorta di serendipità nel trovarsi a leggere alcuni testi, ad analizzare teorie, a vedere quadri o architetture. Per quali circostanze Nono si interessi all'analisi dell'architettura greca o romana o al libro di Klee, in che modo alcune fotocopie di architetture greche e romane vengano a trovarsi tra i manoscritti iniziali del *Prometeo* è solo ipotizzabile. Forse,

<sup>9</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Milano 2001, volume II, pp. 338-357

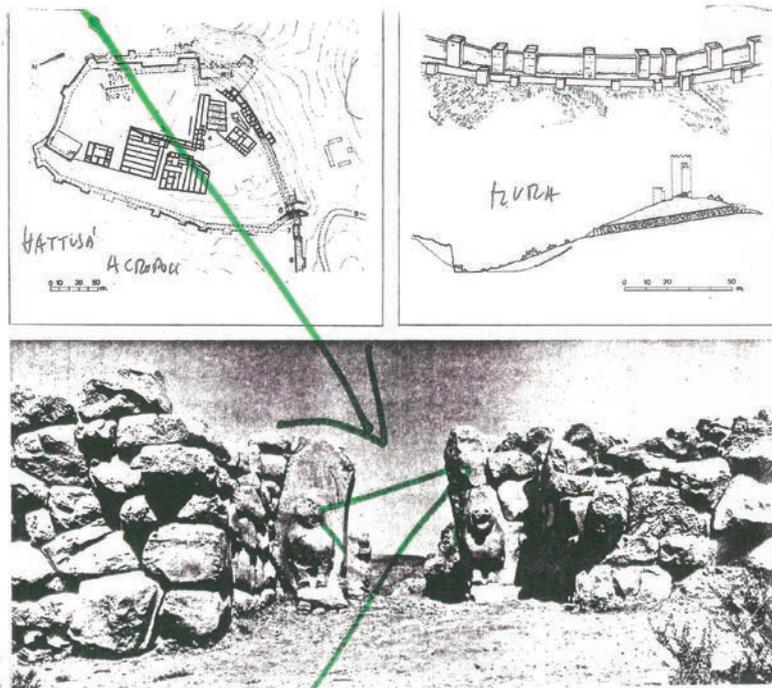
<sup>10</sup> Restagno E. (a c. di), *op.cit.*, p.10



126. Atene. Antico tempio di Atena. Frontone (part.) e il quattro dei tre corpi. Atene, Museo dell'Acropoli.

**Figura 5**

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.09.02/08 sx e dx; immagine raffigurante il frontone dell'antico tempio di Atena; il termine "ondate" viene riferito all'uso delle voci nel Prologo. L'elemento architettonico del frontone può esser preso a riferimento anche per la sua somiglianza grafica al simbolo convenzionalmente usato in musica per indicare l'aumentare e il diminuire dell'intensità sonora (< >). Il riferimento non si esaurisce però in questo 'aspetto grafico'; Nono assume l'architettura greca quasi come rappresentazione tridimensionale delle sue idee, dei concetti su cui costruisce il *Prometeo*.



**Figura 6**

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.09.04/11 (dettaglio); le frecce a pennarello verde con cui Nono indica una mancanza nella porta dell'acropoli di Hattusa possono essere intese come un riferimento alla presenza in quel punto di infinite possibilità compositive, della realtà dei compossibili.

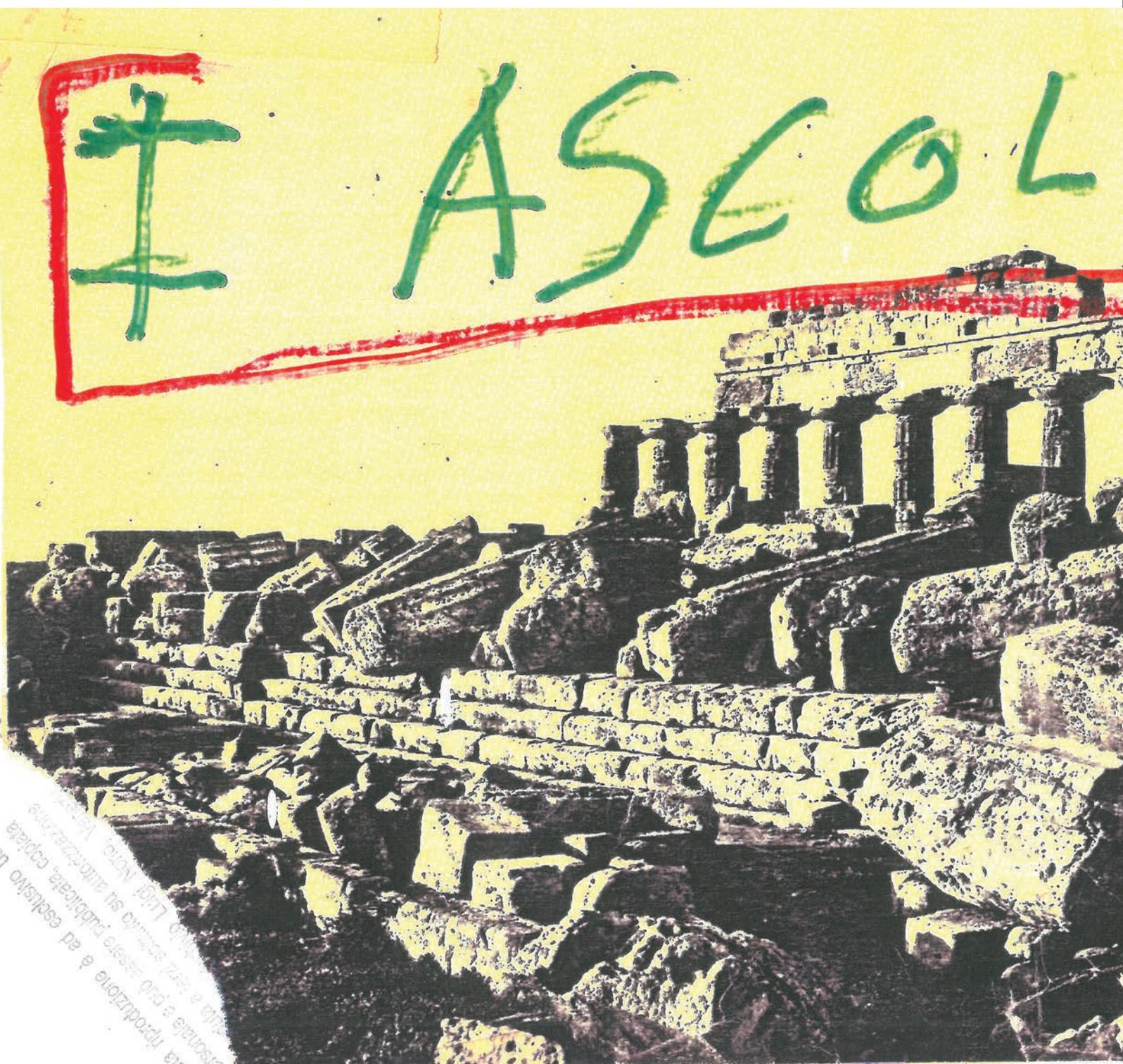
biograficamente parlando, essere nipote del pittore Luigi Nono avrà contribuito ad avvicinare il compositore al mondo dell'arte, come sicuramente l'amicizia con Carlo Scarpa lo avrà avvicinato in qualche misura al mondo dell'architettura.

Così, per caso o per scelta, Nono nel 1982 si trova a Londra e ha l'occasione di vedere presso la National Gallery una versione del quadro del Tintoretto intitolato *Christ washing the disciples's feet*. Rientrato a Venezia, su una

**Figura 7**

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*,  
51.09.04/07;

Nono appunta l'imperativo  
"ASCOLTA" su un'immagine  
raffigurante il Partenone: ascolta la  
perfezione delle armonie, ascolta lo  
spazio, ascolta l'architettura.





fotocopia raffigurante il dipinto, appunta: "Un'idea iniziale per il *Prometeo 1982/ a Londra vista./ varie isole-spazi-tempi*".<sup>11</sup> Il dipinto raffigura come contemporanei tempi cronologicamente non coincidenti. Nono trova probabilmente un'analogia tra la scelta compositiva di Tintoretto e la concezione tematica e spazio-temporale alla base dell'organizzazione della sua opera in isole/episodi svincolati dal concetto tradizionale di narrazione cronologica. Ancora una volta ci si trova di fronte a un procedimento mentale per cui il compositore rincorre ossessivamente alcuni temi che sono centrali in *Prometeo* (e in tutto il suo percorso di formazione musicale<sup>12</sup>), ricercandoli e ritrovandoli anche all'interno di altri campi disciplinari.

Su una fotocopia di un'immagine raffigurante il colonnato del Partenone (fig.3) Nono appunta le parole "Wanderer", "ondate interne", "prologo".<sup>13</sup> L'immagine del Partenone evoca nella mente di Nono quei riferimenti a Nietzsche "per cui troviamo un *Prometeo-Wanderer* continuamente proteso nella ricerca di nuove "leggi" con cui buttare all'aria quelle precedenti, in una parola la continuità prometeica senza fine."<sup>14</sup> È difficile ricostruire quale percorso mentale abbia condotto Nono dalla visione del colonnato all'idea di *Wanderer*.<sup>15</sup> Come è stato già proposto nel caso degli appunti sul testo di Klee, anche per queste e altre annotazioni su immagini di architettura è possibile solo proporre delle interpretazioni, delle ipotesi che provino a ricostruire il nesso tra composizione musicale del *Prometeo* e architettura. Le frecce a pennarello verde con cui Nono indica una mancanza nella porta dell'acropoli di Hattusa (fig. 6) possono essere intese per esempio come un riferimento alla presenza in quel punto di infinite possibilità compositive, della realtà dei composibili.

Nell'architettura classica Nono probabilmente riconosce un'idea di perfezione passata verso la quale tendere nel mondo contemporaneo. Non si tratta tanto di una questione di armonie e proporzioni auree, ma di un'idea e un'aura di perfezione che l'architettura greca è in grado di

<sup>11</sup> ALN, manoscritti, 51.09.01/01

<sup>12</sup> si faccia riferimento al paragrafo 1.1: il superamento dell'idea di tempo inteso come progressione strettamente cronologica è già presente nel metodo di insegnamento del maestro Malipiero. Si può forse parlare questo tipo di concezione temporale come di un tema ricorrente in un certo ambiente culturale contemporaneo a Nono.

<sup>13</sup> ALN, manoscritti, 51.09.04/06 sup e inf

<sup>14</sup> Restagno E. (a c. di), op.cit., p.70

<sup>15</sup> durante l'intervista del 18 marzo 2013 Nuria Schoenberg Nono ricorda che suo padre (Arnold Schoenberg) era solito ripetere quanto fosse necessario che parte del processo compositivo e dell'ispirazione rimanessero un mistero; lei stessa non ha, e non cerca, un'interpretazione certa per gli appunti fatti da Luigi Nono su fotocopie di immagini di architetture classiche.

trasmettere a livello universale e transdisciplinare. Non lo stesso incarna il concetto di *Wanderer*, è alla ricerca della conoscenza, del nuovo, di un nuovo ascolto, di una nuova forma di perfezione, alla rincorsa della perpetua perfeibilità.

Il riferimento alle "ondate interne" torna in altri manoscritti e su altre immagini del Partenone; in fig.4 e in fig.5 viene reso intellegibile. Nell'immagine raffigurante il frontone dell'antico tempio di Atena il termine "ondate" viene riferito all'uso delle voci mentre in un appunto in alto a destra sul manoscritto di fig.4 si legge la nota "Gruppi di voci articolate variate. Eco – lontano – vicino – eco" accompagnata da quello che può essere inteso come un segno grafico di crescendo e diminuendo (< >) e dall'esplicito riferimento ai frontoni e ai bassorilievi dei templi classici. L'elemento architettonico del frontone può quindi esser preso a riferimento anche per la sua somiglianza grafica al simbolo convenzionalmente usato in musica per indicare l'aumentare e il diminuire dell'intensità sonora. Il riferimento non si esaurisce però in questo 'aspetto grafico'; Nono invia un'immagine di bassorilievi greci anche a Piano, in allegato ad una lettera datata 20 Aprile 1984 relativa alla progettazione dell'arca,<sup>16</sup> ponendola in relazione al tema del frammento. Nono assume quindi l'architettura greca quasi come rappresentazione tridimensionale delle sue idee, dei concetti su cui costruisce il *Prometeo*. Emblematica è l'immagine del Partenone con annotato l'imperativo "ASCOLTA" (fig.7): ascolta la perfezione delle armonie, ascolta lo spazio, ascolta l'architettura. Questa immagine richiama immediatamente alla mente il celebre aforisma di Goethe, per cui "l'architettura è musica pietrificata".<sup>17</sup>

<sup>16</sup> FRP, PRORPDOC 001

<sup>17</sup> Goethe J.W., *Gli errori rendono amabili*, Bur, Milano 2007, aforisma n.1133

## 2.3 La struttura della composizione musicale: la tragedia dell'ascolto

*Ascolta,  
non vibra qui ancora un soffio dell'aria  
che respirava il passato?  
non resiste nell'eco la voce  
di quelle ammutolite?  
come nel volto dell'amata  
quello di spose mai conosciute?*

Massimo Cacciari<sup>1</sup>

*Prometeo non è una storia, ma la storia dell'umanità, della ricerca della conoscenza, della libertà. Prometeo non è narrazione. È la storia dell'uomo di ieri, di oggi, di domani, di un istante sottratto allo scorrere del tempo. Luigi Nono nel Prometeo abbandona ogni finalità narrativa, ogni ricorso a un uso narrativo e consequenziale del tempo, ogni ricorso a espedienti scenici e figurativi. Così Prometeo non può più essere definito con l'espressione "azione scenica" che descrive *Intolleranza 1960* o *Al gran sole carico d'amore*. Prometeo non è neanche un'opera nel senso più classico del termine; è qualcosa di completamente nuovo, è esaltazione dell'istante, del *nunc*, celebrazione di *nyn*, attimi puntuali che danno consistenza al presente.*

L'opera in musica prevede abitualmente un'azione scenica abbinata a musica e canto, attraverso la quale viene narrata una storia il cui testo letterario è contenuto in quello che viene denominato 'libretto'. Il *Prometeo*, attenendosi a questa sommaria definizione, non può essere ricondotto al genere dell'opera: non c'è narrazione, il libretto esiste ma il testo non è cantato in modo intellegibile, non esistono elementi scenici. Durante il *Symposium Luigi Nono and Prometeo*, tenutosi nel 1998 in occasione della prima rappresentazione del *Prometeo* in Giappone ad Akiyoshidai, il musicologo Choki Seiji definisce "non-opera" la composizione di Luigi Nono. Il compositore tedesco Helmut Lachenmann addirittura si spinge a

<sup>1</sup> frammento poetico I da *Il maestro del gioco*, facente parte del libretto di Cacciari per *Prometeo* e composto dal filosofo riferendosi alle tesi *Sul concetto di storia* di Walter Benjamin.

---

parlare di "non-musica": "[...]la musica ha ritmo, la musica ha armonia, possiede convenzionali elementi musicali, ma qui c'è un lavoro che elude tutto questo [...] Ascoltando la composizione, noi viviamo qualcosa di simile ad un'esperienza sonora primordiale".<sup>2</sup>

Una forma musicale nuova che richiede una nuova definizione, o meglio una precisazione di termini. *Prometeo* non è un'opera nel senso tradizionale del termine, ma può essere considerata "opera dell'ascolto", o ancora meglio, con le parole di Cacciari, *tragedia dell'ascolto*.<sup>3</sup> Si perdono gli elementi visivi tipici dell'opera intesa nel senso più condiviso del termine, ma non si perde la drammaturgia, che viene affidata all'ascolto (per questo al titolo *Prometeo* si decide di aggiungere il sottotitolo chiarificatore *tragedia dell'ascolto*). Il compositore André Richard, primo erede culturale di Luigi Nono,<sup>4</sup> non concorda, ad esempio, con la definizione di "non-opera": nel *Prometeo* la drammaturgia visiva non esiste, ma non per questo non esiste drammaturgia in assoluto. La vista viene sostituita dall'ascolto, la drammaturgia visiva dalla drammaturgia sonora ed ecco perché si può parlare di "opera dell'ascolto". Ancora una volta tutto viene ricondotto al puro ascolto, ad un'esperienza nuova di percezione dello spazio attraverso il suono. Come afferma Cacciari: "*Prometeo è un drân dell'ascolto. Ciò che si incontra e configge, ciò che «accade», ciò che «diviene», è suono soltanto. Ogni «movimento» si ritrae nell'invisibile del suono*".<sup>5</sup>

*Prometeo* sfugge alla classica definizione di opera e allo stesso modo sfugge allo spazio del tradizionale teatro all'italiana. Una nuova musica, una nuova sfida dell'ascolto, richiedono un nuovo spazio. La musica del *Prometeo* nasce con e dentro la chiesa di San Lorenzo a Venezia, luogo della prima rappresentazione nel 1984. La musica si lascia permeare dagli spazi della chiesa, ma allo stesso tempo impone alcuni requisiti spaziali nuovi ai luoghi dell'ascolto: non più un modirezionale rapporto con la fonte sonora, non più un'unica altezza a cui collocare gli esecutori. *Prometeo*

<sup>2</sup> *Symposium Luigi Nono and Prometeo*, atti del convegno tenutosi il 27 agosto 1998 presso l'International Art Village di Akiyoshidai, <[http://www.ntticc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic027/html/128e.html](http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic027/html/128e.html)>; al convegno hanno partecipato Helmut Lachenmann, l'architetto Arata Isozaki, lo storico Akira Asada, il musicologo Seiji Chokie, dal pubblico, il compositore André Richard.

<sup>3</sup> ci si riferirà d'ora in avanti al *Prometeo* con il termine "opera", intendendolo nel senso di "opera dell'ascolto", "drammaturgia musicale".

<sup>4</sup> sarà André Richard a curare tutte le rappresentazioni delle opere di Luigi Nono (qui intese nel senso di "lavori", "composizioni") nel mondo dopo la sua morte, avvenuta nel 1990.

<sup>5</sup> Cacciari M. (a c. di), *Verso Prometeo*, Ricordi, Milano 1984, p.20

### Figura 1

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.14.04/08;

si nota una certa attenzione all'articolazione e alla recitazione frammentata del testo in modo da amplificare l'idea di una continua espansione del suono nello spazio.

necessita di nuovi spazi, di una nuova architettura, di un architetto che trovi un'adeguata risposta alle sue richieste spaziali (come accadrà con l'arca lignea disegnata da Renzo Piano). Più tardi, quando si abbandonerà l'uso dell'arca, *Prometeo* richiederà ampi adeguamenti alle sale che lo ospiteranno: la musica si compone con lo spazio e contemporaneamente lo spazio si adegua alla musica tramite un processo talvolta molto oneroso, a causa della scarsa flessibilità dimostrata dalle sale tradizionali.

Se *Prometeo* sfugge alle definizioni, si può però ricondurre chiaramente la sua struttura a quella della tragedia greca.<sup>6</sup> Le parti in cui si articola tradizionalmente la tragedia greca sono: *prologo*, in cui uno o più personaggi introducono il dramma e spiegano l'antefatto; *parados* che consiste in un canto del coro che entra in scena; tre o più episodi attraverso i quali si sviluppa la vera e propria azione scenica, intervallati dagli *stasimi*, ossia da intermezzi del coro a commento e illustrazione della situazione che sta avvenendo sulla scena; *esodo* a conclusione della tragedia. Così *Prometeo, tragedia dell'ascolto* si articola in: prologo, prima isola, seconda isola (articolata in *Io-Prometeo*, *Hölderlin* e *stasimo primo*), interludio primo, 3 voci a, terza-quarta-quinta isola, 3 voci b, interludio secondo, stasimo secondo.<sup>7</sup> Come si può notare non si tratta di una riproposizione esatta delle parti della tragedia greca, ma nella stesura del libretto e nella struttura della composizione ne vengono ripresi gli elementi fondamentali.

Le isole rappresentano gli episodi della tragedia, i punti di aggregazione degli eventi sonori. I suoni "*tendono ad ordinarsi per «isole», neppur esse fisicamente connotabili, ma aeree, costituite da null'altro che da certi istanti, attimi sonori. Gli episodi del nostro drân sono queste isole.*"<sup>8</sup>

Le varie parti della tragedia greca si articolano in universi sonori ben distinti e la guida all'ascolto scritta da Jurg Stenzl in occasione della rappresentazione del *Prometeo* a Parigi nel 1987<sup>9</sup> può essere molto utile per orientarci all'interno dell'opera. Nel prologo una voce recitante legge alcune parti della cosmogonia di Esiodo, nell'intento di creare una certa

<sup>6</sup> torna ancora una volta un riferimento diretto alla cultura greca e alla tradizione classica. La motivazione dei primi schizzi fatti da Luigi Nono su fotocopie di immagini di architettura classica (vedi paragrafo 2.2) può essere trovata nello stretto legame che si instaura con la tradizione greca durante la fase di composizione.

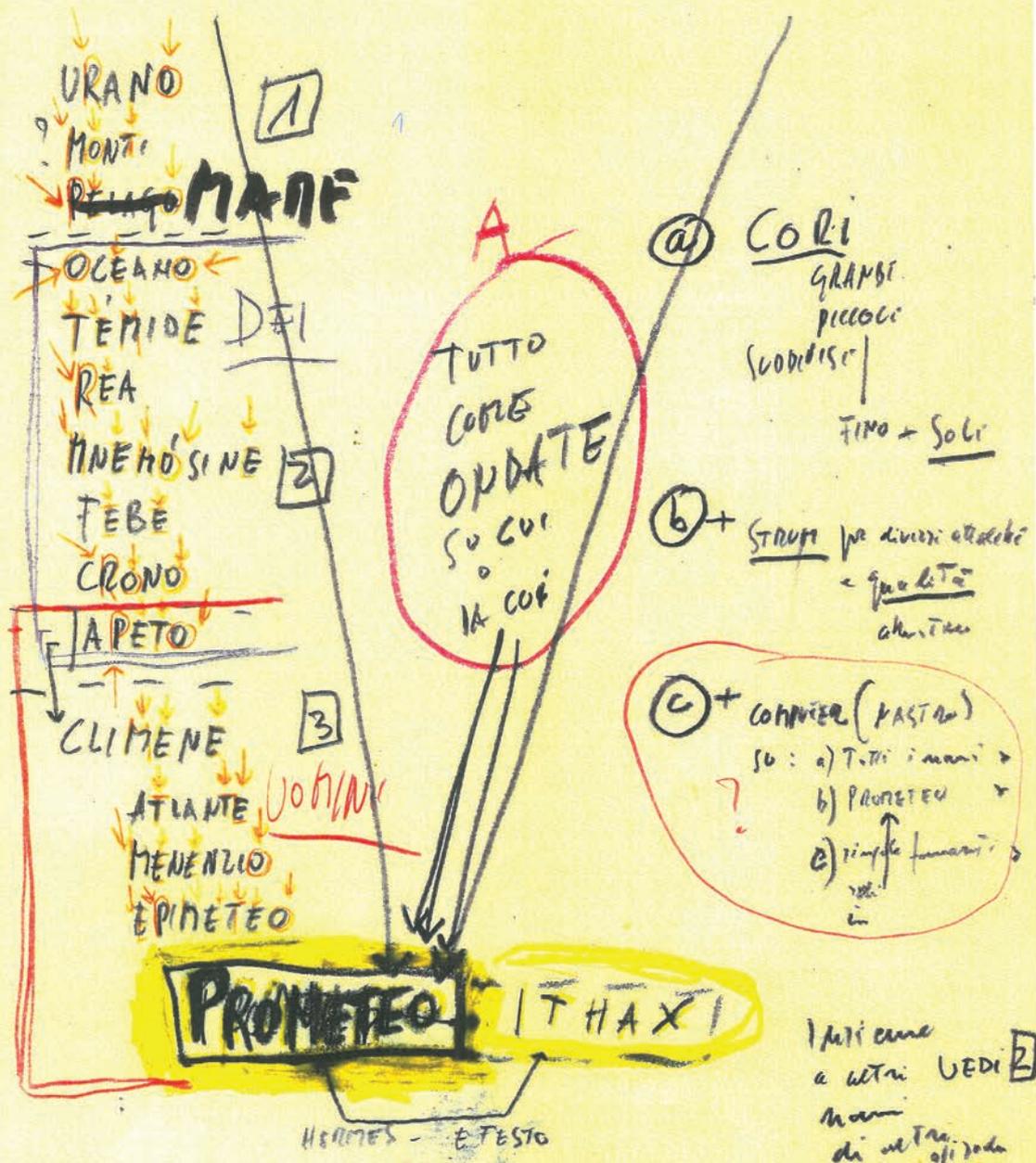
<sup>7</sup> parti di *Prometeo* come da registrazione del 16-18 maggio 2003 presso la Konzerthaus Freiburg, Rolf Böhme Saal, distribuita da Col legno, 2007

<sup>8</sup> Cacciari M. (a c. di), op.cit., p.21

<sup>9</sup> Stenzl J., "Prometeo: un guide", in Luigi Nono, Contrechamps-Festival d'Automne, Parigi 1987

**PROLOGO**

GEA - GAIA - THEMIS - OCEANINA CLIMENE -



$P=3 \times R=3 \times O=12 \quad M=9 \times E=23! \quad I=7 \times (E) O$

**Figura 2**

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.16.02/05 sx (dettaglio); esempi di frammenti melodici che Nono declina secondo alcuni moduli ritmici (si veda fig.3); si può riconoscere un certo ricorso all'arte combinatoria in questo modo di comporre che richiama la tecnica seriale.

**Figura 3**

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.16.02/09 sup (dettaglio); esempi di moduli ritmici per il Prologo del *Prometeo*.



aura greca. Il testo del libretto non viene invece recitato né cantato nella prima isola, ma rimane solamente scritto tra i righe del pentagramma dei vari gruppi orchestrali e del trio d'archi, che suona con una dinamica al limite dell'udibilità. Mentre nella prima isola il tempo rimane costante, nella seconda varia molto spesso (tranne che per quanto riguarda il trio d'archi che mantiene lo stesso tempo della prima isola). I suoni iniziano a misurare lo spazio e diversi tempi si sovrappongono facendo emergere i singoli istanti sonori. Il testo della seconda parte della seconda isola, come richiamato dal titolo, è un frammento dell'*Hyperion Schicksalslied*

di Hölderlin ed è recitato, su indicazione di Nono, articolando bene le consonanti in modo da amplificare l'idea di una continua espansione del suono nello spazio. Questa ricerca di un modo particolare di pronunciare il testo appare chiaramente in uno dei primi schizzi di Luigi Nono relativi a *Prometeo* (fig. 1) in cui il compositore cerchia, frammenta e accentua il materiale letterario. Procedendo con l'ascolto, lo stasimo primo si presenta come una composizione di brevi frammenti (1-10 battute) con tempi e dinamiche molto varie, in opposizione alla trasparenza del primo interludio, suonato "al limite dell'audibile o dell'inaudibile", come appunta Nono in partitura. La parte 3 voci a viene aperta e chiusa dall'invito "Ascolta", esortazione tratta da uno dei frammenti poetici raccolti nel libretto sotto il titolo di *Maestro del gioco*; la musica si carica di echi lontani, ricordi della seconda isola, in un continuo rimando temporale tra presente e passato. L'intento manifesto di Nono nella *terza-quarta-quinta isola* è quello di frammentare il materiale musicale arrivando alle più estreme conseguenze; echi del prologo si compongono con frammenti sonori di 2-18 battute che rappresentano le tre isole. In 3 voci b Luigi Nono lavora sulla variazione, su quell'"ottenere il massimo dal minimo" di cui parlava Brahms,<sup>10</sup> sul quel cesellamento del particolare sonoro che è tipico delle sue composizioni dagli anni '80. Si trovano, infatti, frammenti sonori che si articolano su tre tempi diversi ( $J=30, 80$  o  $120$ ), tre diversi livelli dinamici (*ppp, p, fff*) e tre diverse modalità di movimento nello spazio (statico, poco mosso e molto mosso). Si tratta di frammenti melodici e ritmici che si compongono fra loro in modo che si potrebbe definire quasi seriale. D'altra parte una certa tendenza al ricorso all'arte combinatoria si può notare anche in alcuni schizzi relativi ad altre parti dell'opera, in cui Nono prevede brevi frammenti melodici da declinare secondo brevi modelli ritmici (figg.2 e 3). Continuando nell'analisi, dopo il *secondo interludio*, composto per la versione di *Prometeo* del 1985, l'opera si chiude con lo *stasimo secondo*, accompagnato in partitura dalla

<sup>10</sup> G.Leoncilli, *La leggenda del comporre*, Alinea, 2002, p.216

dicitura "a sonar e cantar". Appare chiaro il riferimento alla storia della musica e alla tradizione dei madrigali; si assiste a una ripresa della tecnica dei cori spezzati veneziani che vengono trasformati in qualcosa di nuovo, in una fusione tra continuità melodica e scrittura musicale frammentata. "Citazioni, certo: il testo stesso è costruito attraverso una serie indistricabile di citazioni – ma citare è tradurre, dis-locare, 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."<sup>11</sup> Massimo Cacciari scrive per *Prometeo* un libretto di citazioni da cui Nono estrapola alcuni frammenti, a volte anche solo alcune vocali o consonanti, dandogli nuova vita e nuovo significato all'interno della struttura musicale. Il testo può diventare anche solo commento al suono, scritto sul pentagramma, ma non destinato alla recitazione. Oppure, come nel caso della parte di libretto intitolata *Maestro del gioco*, il testo può essere frammentato e fare la sua comparsa durante tutta l'opera, quasi come un *leitmotiv*. Cacciari scrive: "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 (e come ogni proprio inafferrabile) del Maestro del Gioco, la sua «debole messianica forza»".<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Cacciari M. (a c. di), *Verso Prometeo*, op.cit., p.21

<sup>12</sup> *ivi*, p.20; Cacciari fa riferimento alla "debole messianica forza" di cui parla il filosofo Walter Benjamin.



## 2.4 La concretizzazione del progetto *Prometeo* a Venezia

[...] il settore [settore musica della Biennale] realizzerà uno degli avvenimenti più importanti del decennio, vale a dire *Il Prometeo* di Luigi Nono.

Paolo Portoghesi<sup>1</sup>

Dopo anni di gestazione e alcune composizioni che lo stesso Nono indica come propedeutiche al *Prometeo*, finalmente intorno al 1984 si vengono a delineare le condizioni adatte alla concretizzazione del progetto. Da tempo si rincorrevano voci in tutto l'ambiente musicale internazionale circa la nuova composizione di Luigi Nono e circa il fatto che, probabilmente, vista la sua ambiziosa portata, il progetto forse non si sarebbe mai realizzato.

Perfettamente conscio dell'importanza e dell'eccezionalità della composizione che stava occupando Nono e Cacciari da anni, appena nominato direttore del settore musica della Biennale, Carlo Fontana si preoccupa di assicurarsi la prima rappresentazione mondiale del *Prometeo*. Così il 16 settembre del 1983 viene stipulato un contratto tra l'Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", nella persona del suo Presidente Professor Paolo Portoghesi, e il Maestro Luigi Nono. Con questo contratto la Biennale commissiona a Nono "*un'opera da eseguirsi in prima esecuzione assoluta*" in occasione del Festival Internazionale di Musica Contemporanea del 1984 che si svolgerà nei mesi di settembre/ottobre.

Da contratto la partitura, lo spartito e il libretto dovranno essere consegnati entro giugno 1984, mentre già a due mesi dalla firma Nono dovrà fornire ogni indicazione relativa alle caratteristiche dell'opera commissionata e alle sue esigenze di ordine tecnico e artistico.<sup>2</sup>

Durante la presentazione ufficiale dell'opera, tenutasi nella Sala Gialla del teatro alla Scala di Milano il 12 settembre 1984, Carlo Fontana dichiara: "*Devo essere grato a Luigi Nono di non aver ceduto alle lusinghe dei*

<sup>1</sup> nel 1984 presidente della Biennale di Venezia; dichiarazione riportata in Garavaglia R., *La Biennale salvata da Prometeo*, in "L'Unità", 30 luglio 1984. Portoghesi risponde alle polemiche riguardo all'annullamento della Biennale della musica per il 1984 e all'accusa di sacrificare il settore musica della Biennale.

<sup>2</sup> si veda il contratto conservato presso l'ALN a Venezia, catalogato tra i carteggi come Portoghesi/P83-09-16m.

---

*teatri tedeschi per la prima rappresentazione dell'opera*".<sup>3</sup> Fontana parla di "*Iusinghe dei teatri tedeschi*", ma presso l'Archivio Luigi Nono è conservato un carteggio datato 6 dicembre 1980 che testimonia un certo interesse dimostrato anche da Carlo Maria Bandini,<sup>4</sup> sovrintendente del Teatro alla Scala di Milano. Nella lettera con destinatario Luigi Nono, il sovrintendente manifesta interesse e determinazione di rappresentare la prima assoluta e integrale del *Prometeo* al teatro alla Scala; questa prima si sarebbe inserita in "*ipotesi di programmazione reale di prime esecuzioni assolute contemporanee con un'organicità che nessun altro teatro ha perché siamo convinti che la produzione contemporanea e moderna deve avere lo stesso rilievo di quella del passato*" e la direzione sarebbe stata affidata al Maestro Claudio Abbado.

Il primo interessamento del sovrintendente del teatro alla Scala trova conferma nel 1984, quando anche l'ente milanese diventa produttore e finanziatore del progetto del *Prometeo* insieme all'ente autonomo La Biennale di Venezia. In una convenzione, datata 25 agosto 1984, vengono stabilite le condizioni che regolano questa coproduzione: "*la Scala assume a proprio carico le spese relative al conferimento all'arch. Renzo Piano dell'incarico per la progettazione di uno "spazio musicale" scenotecnicamente idoneo alla rappresentazione del PROMETEO*", mentre "*la Biennale assume a proprio carico, oltre alle spese di commissione della partitura, anche le spese concernenti la realizzazione musicale della messa in scena*".<sup>5</sup>

Dalla lettura della convenzione del 1984 si possono dedurre alcune importanti informazioni: il *Prometeo* verrà rappresentato per la prima volta all'interno dell'ex chiesa di San Lorenzo a Venezia; l'architetto Renzo Piano si occuperà della progettazione di una "*struttura scenotecnica*" denominata "*spazio musicale*" e non meglio identificata;<sup>6</sup> la struttura rimarrà di proprietà della Scala dopo le prime rappresentazioni. Nella convenzione sono già previste le date delle rappresentazioni di *Prometeo*

<sup>3</sup> Garavaglia R., *Un «Prometeo» da architetti*, in "L'Unità", 13 settembre 1984

<sup>4</sup> ALN, Badini/C 80-12-06 m

<sup>5</sup> Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, fondo storico, settore musica, "Prometeo", faldone 668

<sup>6</sup> in realtà Renzo Piano è coinvolto nel progetto del *Prometeo* già dal 1983; il primo carteggio tra Piano e Nono è datato 6 dicembre 1983, mentre il primo disegno dell'arca all'interno dello spazio dell'ex chiesa di San Lorenzo è datato 11 aprile 1983.

a Venezia (25, 26, 28 e 29 settembre), oltre ad alcune repliche dell'opera a Milano e in altre sedi e spazi da definire. Con questa scrittura si stabilisce inoltre che, su proposta della Biennale, il Comune di Venezia, Assessorato alla Cultura, assuma a proprio carico gli oneri relativi alla messa in agibilità della chiesa di San Lorenzo, compresi i lavori necessari al perfetto impiego dell'impianto scenico previsto. Così, per la prima produzione veneziana, il Comune di Venezia viene incluso nell'intestazione ufficiale in qualsiasi strumento informativo pubblico, insieme ai coproduttori "*La Biennale Venezia, Settore Musica/ Teatro alla Scala*".

Sul manifesto della prima rappresentazione del *Prometeo* a Venezia (fig. 1) vengono elencati tutti i nomi dei principali protagonisti di questa esperienza. Oltre ai finanziatori dell'iniziativa, appaiono nell'ordine i nomi di Luigi Nono, Renzo Piano, Claudio Abbado, Massimo Cacciari, Alvisse Vidolin, Hans Peter Haller ed Emilio Vedova. Subito dopo il nome di Nono si trova il nome dell'architetto dell'arca, a significare una quasi pari importanza nella riuscita della rappresentazione. A seguire, colui che dirigerà l'opera a Venezia e poi a Milano, il filosofo che lavora con Nono per *Prometeo* fin dalla fine degli anni '70, i responsabili della componente elettronica dell'opera e l'artista che durante lo sviluppo dell'opera si è dimostrato capace di farsi da parte e limitare sempre più il proprio intervento in modo da lasciare la scena all'ascolto.

Tornando all'importanza riservata al ruolo dell'architetto, su "Il Giornale" del 13 settembre 1984 si legge: "*il regista non c'è e al suo posto c'è l'architetto Renzo Piano*". Durante la presentazione dell'opera Portoghesi parla di un "*«unicum» nella storia musicale*",<sup>7</sup> di un'occasione che "*si annuncia come una avanzata sperimentazione delle nuove possibilità di convergenza tra musica, letteratura, arti visive e architettura, rese possibili da una tecnica musicale che rompe con la frontalità e la centralità del rapporto tradizionale tra fonte sonora e spettatori e punta sul potenziamento delle "capacità di ascolto" prodotte da uno*

<sup>7</sup> Angelini A., *Prometeo sull'arca di Nono*, in "Il Giornale", 13 settembre 1984



**Figura 1**  
manifesto della prima  
rappresentazione di *Prometeo*  
a Venezia in data 25, 27, 28 e 29  
settembre nella chiesa sconsacrata  
di San Lorenzo;  
subito dopo il nome di Nono si trova  
il nome dell'architetto dell'arca,  
Piano, a significare una quasi pari  
importanza nella riuscita della  
rappresentazione.

spazio sonoro complesso e policentrico".<sup>8</sup> Renzo Piano viene presentato quindi come co-autore dell'opera e la stampa si riferisce spesso a lui come "l'architetto del Beaubourg". Il progetto del Centre Pompidou e la collaborazione con Pierre Boulez per la sala sperimentale dell'IRCAM

<sup>8</sup> Garavaglia R., *Un «Prometeo» da architetti*, in "L'Unità", 13 settembre 1984

avevano reso Piano noto al grande pubblico, ma si può ritenere che sia stata la successiva collaborazione con Nono a dare notevole impulso alla sua carriera di architetto di spazi per la musica.<sup>9</sup> Così il Corriere della Sera scrive: "Questa struttura si colloca nel progetto di Piano come la versione poetica dell'IRCAM".<sup>10</sup> Il carattere eccezionale di effettiva collaborazione interdisciplinare che si viene a creare tra architetto e musicista per la definizione del progetto dell'arca del *Prometeo* rappresenterà per Piano un'esperienza fondamentale, da cui difficilmente prescindere per la progettazione di nuovi spazi per la musica.<sup>11</sup>

Nella rassegna stampa relativa alla presentazione del *Prometeo* ricorre spesso il riferimento alla venezianità della produzione. Veneziani sono Nono, Cacciari e Vedova, veneziani sono i vetri di Murano suonati come strumenti musicali nel *Prometeo*, veneziano è l'immaginario compositivo dell'opera.<sup>12</sup> Ancora prima di *Prometeo*, desideroso di lavorare nella propria città utilizzando il patrimonio sonoro e compositivo autoctono, nel 1983 Luigi Nono aveva proposto a Carlo Fontana un ambizioso programma di "musica nello spazio": il compositore era interessato a realizzare una "musica per torri, strumenti, capanne e voci",<sup>13</sup> suggerendo anche la partecipazione del settore delle belle arti e dell'architettura della Biennale. Il progetto si era rivelato ben presto irrealizzabile e nel 1984 anche la stessa Biennale Musica, a causa di un ritardo nell'assegnazione dei fondi, viene annullata. Il festival è quindi annullato, ma si decide comunque di finanziare, in coproduzione con La Scala di Milano, una sola eccezionale opera: il *Prometeo* di Luigi Nono.

Nella convenzione del 1984 appare in via definitiva la chiesa di San Lorenzo quale spazio destinato alla prima rappresentazione dell'opera a Venezia; è difficile ricostruire con esattezza come si sia giunti alla scelta di questo spazio. Certo è l'interesse dimostrato più volte da Nono, anche durante conferenze e interviste, verso lo studio della configurazione spaziale di chiese e luoghi di culto, in particolar modo della chiesa di San Marco. La

<sup>9</sup> si veda l'intervista rivolta all'ingegnere Maurizio Milan in data 26 ottobre 2012: Piano era famoso all'epoca per essere l'architetto 'high tech' del Beaubourg; la collaborazione con Nono metterà in luce la sua capacità di mettersi in gioco in un progetto di ampio respiro interdisciplinare, in cui musica e architettura sono in rapporto di mutuo scambio e contaminazione.

<sup>10</sup> Courir D., *Visita a Prometeo che sta nascendo a Venezia*, in "Il corriere della sera", 16 settembre 1984

<sup>11</sup> l'architetto Piano riprenderà, per la descrizione di altri spazi per la musica da lui progettati, alcune espressioni utilizzate per descrivere il progetto dell'arca del *Prometeo*; in particolare ricorre il riferimento alla realizzazione di una sala che assuma la funzione di uno strumento musicale (si vedano le parole usate per descrivere il progetto dell'auditorium al Parco della musica di Roma).

<sup>12</sup> a sottolineare la venezianità dell'opera è in particolare Paolo Portoghesi durante la conferenza stampa del 12 settembre 1984 nella Sala Gialla del teatro alla Scala di Milano.

<sup>13</sup> ALN, carteggi, Becker/W 83-08-16 m

musica composta fin dal Cinquecento appositamente per essere eseguita all'interno di determinate chiese, disponendo le fonti sonore a diverse altezze, costituisce per Nono il primo esempio di quella spazializzazione sonora che la musica contemporanea andava sperimentando. Nono è affascinato dalle molte possibilità di distribuzione delle fonti sonore permesse dalla conformazione spaziale di alcune chiese. Nono dichiara durante un'intervista: *"in tutte le chiese, dal gotico, dal normanno, da San Marco, fino a Sant'Andrea di Leon Battista Alberti a Mantova, l'organo e le cantorie sono disposti a mezza altezza. Da molto tempo si perpetua una falsificazione grossolana proponendo concerti in chiesa secondo il modello della sala da concerto."*<sup>14</sup> Dai ricordi delle persone direttamente coinvolte nella prima rappresentazione di *Prometeo* risulta che la scelta della chiesa di San Lorenzo sia stata fatta direttamente da Luigi Nono e Renzo Piano.<sup>15</sup> Molto probabilmente però non si è trattato di una scelta completamente libera e verosimilmente il compositore e l'architetto si sono trovati a scegliere tra più spazi indicatigli dal Comune di Venezia e da Carlo Fontana, promotore principale dell'iniziativa. Tra questi spazi, la chiesa sconsacrata di San Lorenzo attira l'attenzione di Nono. Il compositore, fin dai suoi primi studi musicali, analizza metro per metro la chiesa di San Marco e i movimenti del suono al suo interno, studia il paesaggio sonoro di Venezia, ammira il modo in cui i suoni si rincorrono per le calli della città lagunare; molto probabilmente quando entra per la prima volta nella chiesa di San Lorenzo viene conquistato dalla particolarità del suo spazio e non può far altro che sceglierla per ospitare la prima esecuzione assoluta della sua opera. Nono afferma: *"Molti sostengono che l'acustica di questa chiesa sia pessima. Per forza! La considerano solo dal basso, mentre il problema è quello di usare vari livelli acustici"*.<sup>16</sup> Il compositore pone nuovamente l'accento sulla necessità di un uso innovativo e controcorrente dello spazio: non si deve pensare a una disposizione tradizionale, monodirezionale, monotona

<sup>14</sup> Rizzardi V., *E il suono che si fa tragedia*, in "La Nuova Venezia", 25 settembre 1984

<sup>15</sup> L'ingegnere Maurizio Milan e il compositore André Richard sono concordi nel ricordare, se non un'assegnazione, almeno una proposta da parte delle autorità veneziane dello spazio della chiesa di San Lorenzo: discordo è invece la signora Nuria Schoenberg Nono, che sostiene sia stato Nono a scegliere autonomamente lo spazio. Verosimilmente Nono conosceva lo spazio di San Lorenzo e lo ha potuto scegliere tra varie proposte sottopostegli da Carlo Fontana. L'ingegnere Maurizio Milan ricorda comunque alcuni problemi sorti con la Soprintendenza di Venezia, inizialmente contraria alla rappresentazione del *Prometeo* nella chiesa sconsacrata di San Lorenzo. Si vedano le interviste rivolte alle persone coinvolte nell'esperienza di *Prometeo*.

<sup>16</sup> Dini M., *I quattro dell'apocalisse*, in "Panorama" 16 luglio, p.94

delle fonti sonore nello spazio, ma lo spazio deve essere inteso come elemento della composizione, come variabile da tenere in considerazione nell'elaborazione dell'opera. Un'opera che nasce con e dentro lo spazio scelto per la sua rappresentazione in prima assoluta.<sup>17</sup>

Durante la conferenza stampa del 12 settembre, oltre ad essere più volte sottolineata l'eccezionalità dell'opera e a essere aggiunto per la prima volta al titolo "Prometeo" il sottotitolo "tragedia dell'ascolto", vengono fornite informazioni circa future rappresentazioni dell'opera e circa il destino futuro della "struttura scenotecnica". Si annuncia già, oltre alla rappresentazione milanese prevista specificatamente dalla convenzione del 1984, una rappresentazione berlinese al Festival di Berlino nel 1987 e una parigina presso il Centre Pompidou, immediatamente successiva alla rappresentazione milanese del 1985.<sup>18</sup> La previsione di future rappresentazioni all'estero giustifica la presentazione dell'opera come un "evento di portata internazionale" e tenta di giustificare anche le spese ingenti sostenute per la sua realizzazione, verso le quali molti quotidiani sollevano polemiche. Anche per quanto riguarda l'accoglienza che ci si aspetta per l'opera da parte del grande pubblico, un articolo de "Il Giornale" del 13 settembre si pone in maniera alquanto polemica: "L'operazione, più volte definita "di grande cultura" durante la conferenza stampa di stamane, potrebbe avere, ma probabilmente non avrà, come non l'ebbe Al gran sole carico d'amore, il consenso del vasto pubblico."<sup>19</sup> Viste le ingenti spese sostenute "sarebbe davvero strano che un simile congegno, che peraltro costa ottocento milioni, finisse in un magazzino in attesa di ipotetici futuri."<sup>20</sup> Così durante la presentazione vengono annunciate due decisioni: per cinque anni la struttura dell'arca e l'opera Prometeo saranno indivisibili e qualsiasi eventuale rappresentazione dovrà servirsi della struttura lignea, smontabile e rimontabile a piacere;<sup>21</sup> l'arca potrà successivamente essere sistemata e riutilizzata all'interno della chiesa di San Lorenzo a Venezia. Quest'ultima ipotesi si deve confrontare però

<sup>17</sup> si capisce quindi quanto la scelta dello spazio adatto al *Prometeo*, e a cui allo stesso tempo "adattare" *Prometeo*, non sia stata una scelta facile nel 1984 e non lo sarà mai ogni volta che si sceglierà in futuro di proporre nuove rappresentazioni.

<sup>18</sup> alcune fonti riportano per la rappresentazione parigina la data del 1986; altre fonti citano una futura rappresentazione anche a Francoforte. Si vedrà in seguito come, per una serie di circostanze, la rappresentazione parigina non avrà luogo al Centre Pompidou nel 1986, ma al Theatre National de Chaillot nel 1987.

<sup>19</sup> Angelini A., op. cit.

<sup>20</sup> Pasi M., *Il pubblico a Venezia prenderà posto «dentro» la musica del «Prometeo»*, in "Il Corriere della Sera", 23 settembre 1984; un commento quasi preveggenze del reale destino a cui sarà soggetta l'arca

<sup>21</sup> tra gli altri quotidiani che riportano la notizia, sul "Il secolo XIX" del 13 settembre 1984, nell'articolo di Annibale Carenzo dal titolo *Architetture avveniristiche per il «Prometeo» di Luigi Nono*, si legge che "Il contratto di commissione stilato per questa iniziativa culturale prevede che per cinque anni chi vorrà rappresentare "Prometeo" dovrà servirsi della struttura scenica realizzata per la prima." Non si sono trovati però reali riferimenti a questo obbligo all'interno del contratto di convenzione del 1984, né nel contratto di commissione dell'opera a Nono del 1983.

Interessante è anche notare come nell'articolo citato vengano riportati i costi relativi al montaggio e allo smontaggio dell'arca: "dai 35 ai 50 milioni [di lire] costerà il lavoro di smontaggio e rimontaggio allorché l'opera sarà ripresentata, l'autunno del prossimo anno a Milano."

Si vedrà in seguito come questi costi elevati porteranno presto all'abbandono dell'arca per le rappresentazioni dell'opera.

innanzitutto con il fatto che, come previsto nella già citata convenzione del 1984, l'arca rimarrà proprietà del teatro alla Scala di Milano. Altro fatto non trascurabile sono i lavori di restauro della chiesa che, iniziati con alcune sistemazioni atte a permettere la rappresentazione del *Prometeo*, continueranno su progetto dell'architetto Marino Vallot. Ci si interroga infatti sulla compatibilità della struttura dell'arca con la *"rigorosa filologia che ispira il progetto di ripristino"* in quanto l'arca porterebbe a non percepire l'originale, particolarissima, spazialità della chiesa.<sup>22</sup>

Il desiderio del Comune di Venezia di poter riutilizzare la struttura dell'arca e di trovarle collocazione stabile dentro la chiesa sconsacrata di San Lorenzo è comunque testimoniato da un'interpellanza del 4 settembre del 1984 firmata dai consiglieri comunali Fongher, Greco, Premoli e Volpato.<sup>23</sup> Con tale interpellanza si richiede che l'arca, *"ben inserita nello spazio interno della Chiesa di San Lorenzo"*, *"possa venire definitivamente acquisita dal Comune stesso per essere utilizzata come contenitore culturale 'polivalente' da gestirsi con altri Enti culturali di Venezia."* I consiglieri immaginano già quale sarà il destino più probabile che attende l'arca, ossia l'essere depositata in un qualche magazzino, e propongono così che la struttura, di proprietà del teatro alla Scala, venga acquistata dal comune di Venezia ritenendo che *"ciò varrebbe ad impedire che questa magnifica realizzazione lasci la città di Venezia, con un'evidente perdita di una preziosa testimonianza culturale."* Purtroppo si vedrà come i fatti raccontino un'altra storia, un altro futuro per l'arca.

<sup>22</sup> L.P., *Dopo il Prometeo*, in "Il Gazzettino", 25 settembre 1984; citazione completa: *"Quanto all'ipotesi che lo "spazio musicale" del Prometeo possa diventare struttura fissa, occorre vedere – tra le altre cose – la sua compatibilità con la rigorosa filologia che ispira il progetto di ripristino: cioè esso non verrebbe a mutilare il grande altare cinquecentesco che divide la navata ("originale architettura, unico esempio a Venezia", annota il Lorenzetti)."*

<sup>23</sup> ALN, carteggi, Fongher/Greco/Premoli/Volpato/O 84-09-04m; notizia dell'interpellanza viene riportata anche in «Il comune la compri», in "La nuova Venezia", 23 settembre 1984.

## 2.5. Renzo Piano e Luigi Nono: il rapporto tra musicista e architetto

RESTAGNO: Come avvenne la scelta di Renzo Piano per la costruzione del guscio in cui ambientare "Prometeo"?

NONO: Mi è semplicemente capitato, come già era successo con Ljubimov. Non ci eravamo mai incontrati, però di lui conoscevo il Beaubourg e altre costruzioni. Così, seguendo una specie di radar, gli telefonai e gli chiesi se pensava di poter partecipare inventando qualcosa che stesse tra la cassa armonica e il rivestimento, concepito in modo tale da avere lo spazio per tante cantorie, le quattro orchestre, i solisti delle voci e degli strumenti e le isole e con la possibilità di piazzare microfoni e altoparlanti in vari punti, verso l'alto e verso il basso, in lungo e in largo: cioè uno spazio spaziente.<sup>1</sup>

Nono descrive come provocato dal caso il suo incontro con Piano. Il caso unito però alla conoscenza dell'esperienza di Piano nella progettazione di spazi per la musica contemporanea, come la sala modulabile dell'IRCAM a Parigi, e nella collaborazione con compositori contemporanei, come Pierre Boulez. A Nono piace ricordare come quasi fortuito e legato al puro istintivo l'ingresso di Piano nel progetto a quattro mani del *Prometeo*, anche se in realtà nel 1982 il compositore e l'architetto avevano avuto la possibilità di conoscersi. Entrambi avevano fatto parte della giuria del Concorso Internazionale per il Parco de La Villette a Parigi, convocati da François Barré.<sup>2</sup> In quella occasione sicuramente avevano avuto modo di parlare, probabilmente anche già di alcuni aspetti del *Prometeo*, dato che l'elaborazione della *tragedia dell'ascolto* procedeva ormai da anni insieme a Cacciari.

In qualsiasi modo sia avvenuto il primo contatto tra il musicista e l'architetto, i primi documenti che testimoniano il loro rapporto di collaborazione sono un disegno datato 11 aprile 1983<sup>3</sup> e una lettera datata 6 dicembre 1983, inviata da Nono a Piano<sup>4</sup>. Si tratta di una lettera di diciassette pagine in cui viene fornita una descrizione molto dettagliata di spazio, organici, estetica, musica e proiezioni riguardanti *Prometeo*. La lettera è indirizzata

<sup>1</sup> Restagno E. (a c. di), *Luigi Nono*, EDT musica, Torino 1987, p.70

<sup>2</sup> informazione derivata dall'intervista rivolta agli architetti Shunji Ishida e Donald Hart in data il 15 ottobre 2012, confermata anche dalla pubblicazione *L'invention du parc. Parc de La Villette. Paris Consours International* (Paris, 1984), dove si trovano i nomi dei membri della giuria del concorso.

<sup>3</sup> FRP, PRO\_BOX\_001, PRO 016

<sup>4</sup> ALN, carteggi, Piano/R 83-12-06d

---

"soprattutto per Renzo", ma "per prima informazione" anche al direttore d'orchestra Claudio Abbado. L'originale è probabilmente stato spedito a Renzo Piano da Londra, dove Nono si trovava in quel periodo.

Con queste diciassette pagine Nono assegna l'incarico di progettare l'arca a Piano: vengono illustrate le condizioni progettuali di partenza, le richieste progettuali legate all'opera musicale, vengono esposti i temi centrali della *tragedia dell'ascolto*. Nelle prime pagine si trova così uno schizzo della pianta dell'ex chiesa di San Lorenzo, della piazza antistante e del canale con il ponte che lo attraversa. Si tratta di una sorta di rilievo dello stato di fatto della chiesa e dell'area di progetto. Nono prosegue poi illustrando le principali esigenze cui l'arca deve rispondere: deve poter ospitare un pubblico fino a 600-700 persone; deve esser sollevata almeno 1/1,3 metri da terra per avere la possibilità di posizionarvi sotto degli altoparlanti; deve prevedere almeno tre camminamenti a varie altezze (2,10,20 metri) per "far girare camminare solisti strumentali, solisti vocali". Per poter meglio spiegare le sue richieste, Nono schizza una sezione della chiesa in cui indica la posizione dei gruppi orchestrali nello spazio. Emerge, in questa lettera come nei manoscritti del 1983, la centralità dello spazio nella composizione musicale quanto in quella architettonica.

Nelle successive pagine si passa a contenuti meno tecnico-pratici, per illustrare il *Prometeo*, la sua struttura e tutte le sue sfumature filosofiche e concettuali.

FRAMMENTI = CACCIARI HA INVENTATO  
UN LINGUAGGIO SUO, USANDO FRAMMENTI\_  
TUTTO SARA' DISCONTINUO  
ROTTO  
INTERPOLATO  
FRAMMENTATO  
CON RITORNI

CON SOVRAPPOSIZIONI  
TRA I SINGOLI EPISODI – ISOLE

ISOLE. DAI CAMMINAMENTI LATERALI  
DOVRAI INVENTARE MAPPE DI ROTTA DI  
NAVIGAZIONE TRA IL TUTTO:  
SOLISTI SI MUOVONO  
SUONI LEGGONO LO SPAZIO  
CREANDO NUOVA DRAMMATURGIA SPAZIALE  
DA MINI SPAZIO VARIATO  
A TUTTO SPAZIO TOTALE PIENO  
DI SUONI <sup>5</sup>

Ecco che emerge nuovamente il tema del frammento. La volontà è di realizzare un'architettura che rispecchi i temi filosofici del *Prometeo*, che sia conformata dagli stessi riferimenti concettuali. Nono parla di "mappe" tra le isole, di navigazione tra i frammenti. Lo spazio è un elemento centrale della composizione musicale di *Prometeo* e la musica deve diventare elemento centrale dell'architettura dell'arca. Il compositore preme affinché anche nel disegno dell'arca sia visibile il tema del frammento; vuole che l'arca sia in grado di rappresentare l'*istante*, la porzione del 'tutto', il frazionamento della realtà in tutti i suoi *compossibili*.

Nella settima pagina della lettera Nono rende noti i suoi riferimenti:

SCUOLA VENEZIANA

A.G. GABRIELI

CHIESA S.MARCO

CORI SPEZZATI

COMPOSIZIONI FINO a 18 CORI

DISLOCATI VARIA ALTEZZA – LUOGO

<sup>5</sup> ALN, carteggi, Piano/R 83-12-06d; non essendo possibile riprodurre il carteggio originale, si è scelto di proporre una trascrizione del testo che rispetti il più possibile la scrittura originale di Nono: verranno quindi rispettati gli a capo, le spaziature tra parti di testo, l'uso delle maiuscole e delle sottolineature.

Più volte torna negli scritti di Nono, o nelle interviste, questo rapporto di fascinazione nei confronti del lavoro dei compositori veneziani Andrea e Giovanni Gabrieli e nei confronti dello spazio della chiesa di San Marco. Nono parla dello spazio, della spazializzazione del suono, della volontà di ricongiungersi alla strada intrapresa dai due compositori veneziani del XVI secolo, per cui musica e spazio di esecuzione sono in uno stretto rapporto di interdipendenza.

Nella lettera del 1983 a Piano, il compositore fa poi riferimento all'uso del colore e agli studi delle teorie del colore di Goethe, Runge, Itten, Kandinsky. Il colore, come anche il suono e l'architettura, deve essere un colore "mobile", "non fisso". Si deve ricorrere a "sfuocamenti", a "colori che fanno suonare lo spazio come i suoni leggono scoprono lo spazio". Viene anche chiarito il ruolo che il colore e le luci devono avere nella rappresentazione, sottolineando la volontà di distaccarsi da un uso simbolico e visuale di luci e colori: "niente a che fare con la banalità di *Sons et Lumiere*".

Nono conclude suggerendo a Piano di parlare con Cacciari e con alcune frasi che risultano emblematiche nella ricostruzione dell'esperienza del *Prometeo*:

PROMETEO SARA' NUOVO

E' UNA MACCHINA DA SCOPRIRE  
UNA ARCHITETTURA DA INVENTARE  
UNA SCULTURA DA ORGANIZZARE  
UNO SPAZIO FRAMMENTATO DA TE

PROGETTARE IL NON PROGETTABILE

Con questa lettera si stabilisce il tipo di rapporto che si viene a instaurare tra i tre protagonisti principali dell'esperienza di *Prometeo*. Da questo momento in poi il progetto a quattro mani di Nono e Cacciari diventa a tutti gli effetti, con l'aggiungersi di Piano, un progetto a sei mani che verrà portato avanti e raggiungerà la sua elaborazione definitiva attraverso frequenti riunioni a Genova e Venezia, invii di progetti e disegni, scambi di carteggi e di opinioni.



## 2.6 Il progetto dell'arca per Venezia: i temi, i disegni, la realizzazione

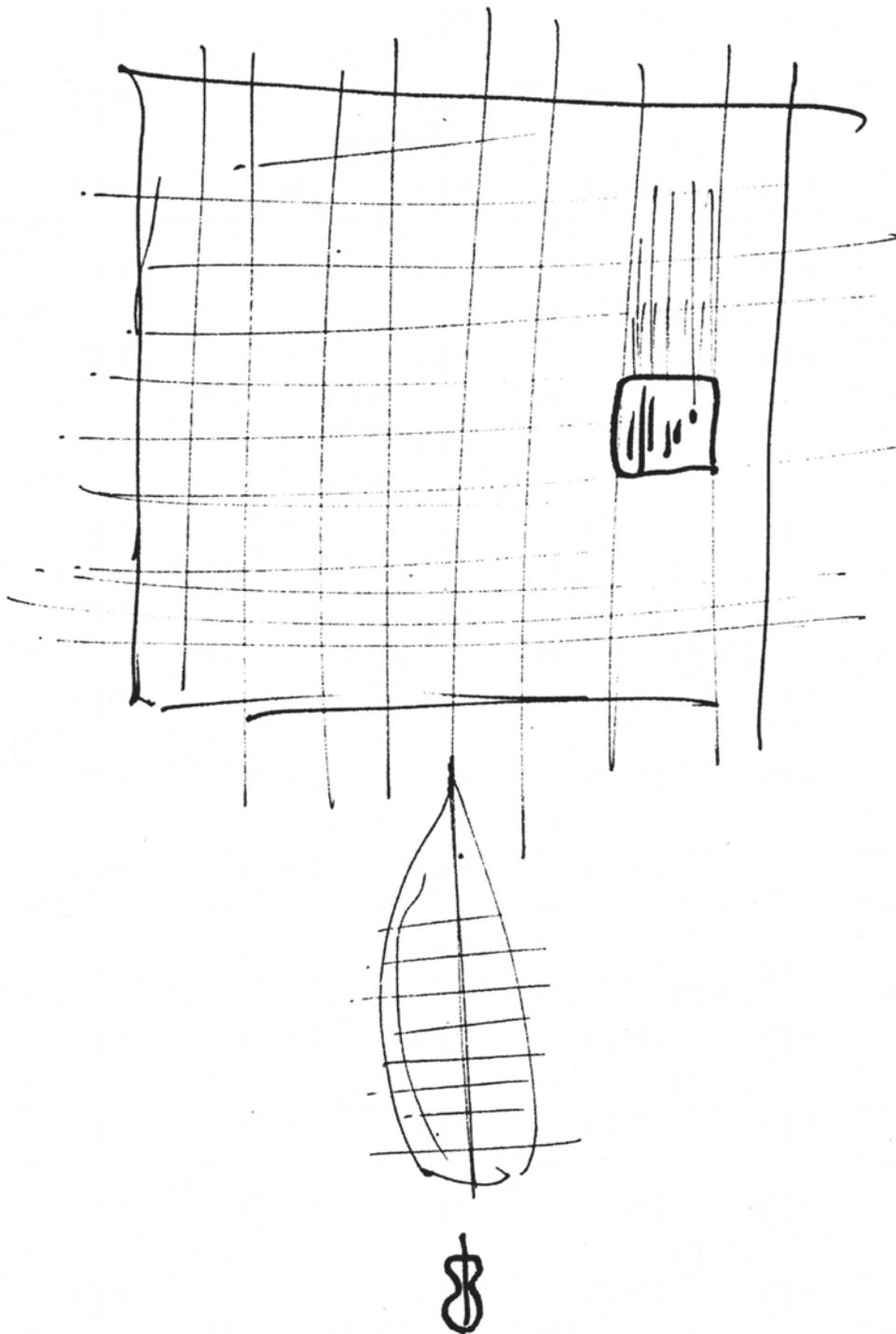
*Eccomi allora a modellare [...] uno "spazio musicale" la cui logica appartiene alla musica, non vi si sovrappone. [...] Credo infatti che lo sforzo principale, in casi come questo, sia quello di evitare onestamente il rischio di "protagonismo" dell'architettura, a danno della musica, che costituisce qui l'esperienza percettiva fondamentale per il pubblico.*

Renzo Piano<sup>1</sup>

Il rapporto di collaborazione tra Nono, Cacciari e Piano, iniziato nel 1983, procede attraverso varie fasi progettuali e continue elaborazioni dell'idea di arca prima di arrivare al disegno definitivo della struttura che andrà in scena a Venezia per la prima volta il 25 Settembre 1984. Al percorso progettuale si aggiungono poi altri protagonisti: Alessandro Traldi, architetto responsabile del progetto a Venezia, Shunji Ishida, architetto collaboratore di Piano, Maurizio Milan, ingegnere, Gianfranco Dioguardi, amministratore delegato dell'impresa costruttrice segnalata da Piano, Claudio Abbado, direttore dell'orchestra ed Emilio Vedova, curatore degli interventi luminosi (progressivamente ridotti all'essenziale). Tutti saranno coinvolti nel processo creativo e realizzativo della struttura dell'arca fin dal primo sopralluogo nell'ex chiesa di San Lorenzo e continueranno a lavorare insieme attraverso riunioni frequenti, carteggi, invio di disegni e soprattutto presenza sul cantiere.

Il progetto dell'arca per Venezia nella sua versione definitiva si presenta come una struttura completamente smontabile di 30 x 26 metri, sollevata da terra di 3 metri e alta 14,5 metri (compresi i supporti). A livello compositivo è interessante notare come i temi centrali ricorrenti durante l'intero *iter* progettuale siano gli stessi che stanno alla base della composizione musicale e della scelta dei testi dell'opera: il frammento, la sospensione temporale, l'ascolto, la navigazione quasi cognitiva attraverso isole in un viaggio verso nuovi saperi.

<sup>1</sup> Cacciari M. (a c. di), *Verso Prometeo*, Ricordi, Milano 1984, p.55



**Figura 1**

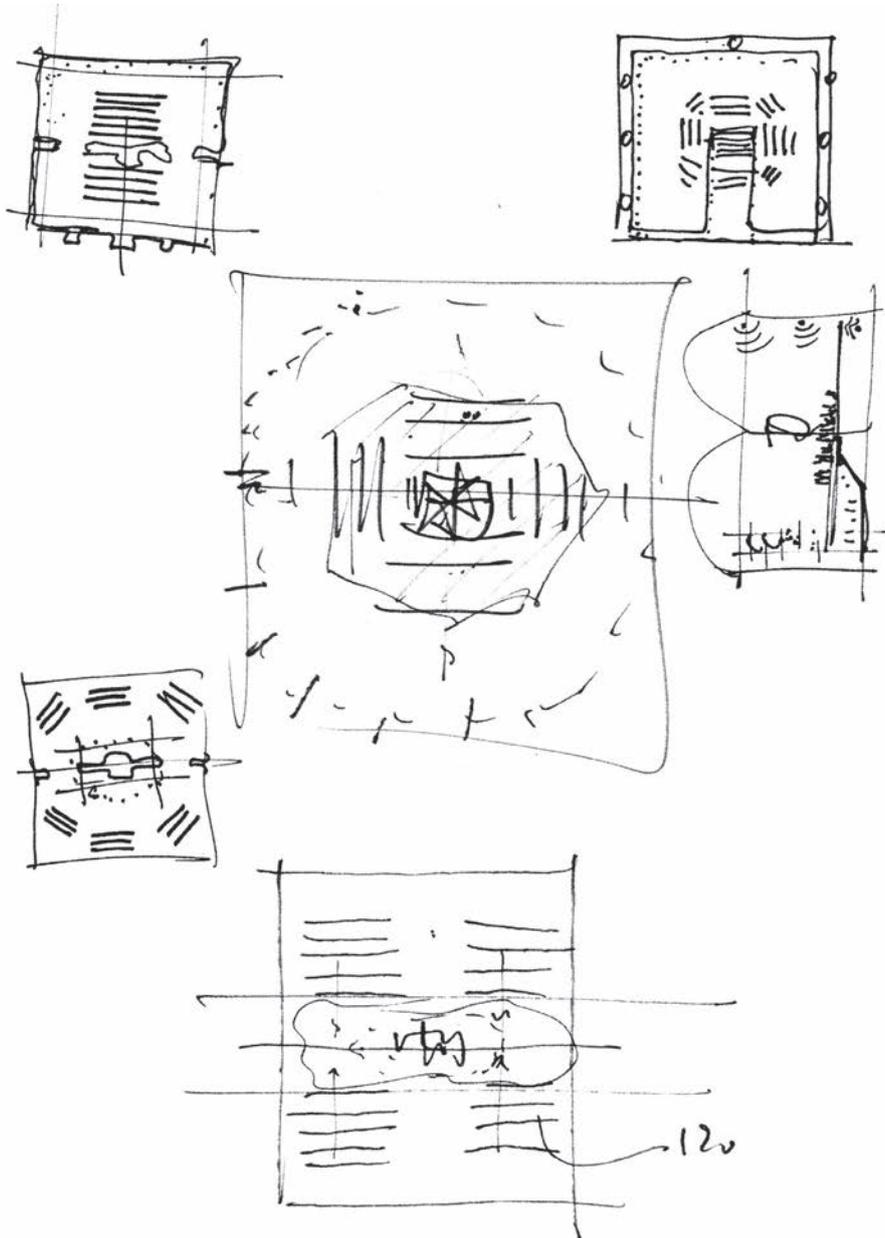
FRP, schizzi, pro-rp-8401\_044.jpg; rappresentazione del processo concettuale, analogico e semplificativo che porta Piano al disegno in pianta dell'arca: dal disegno della sagoma semplificata di un liuto, al disegno della chiglia di una nave con i suoi fasciami, fino al disegno della griglia a maglia quadrata della struttura lignea dell'arca.

Cercando di riassumere il percorso progettuale, in uno dei suoi schizzi (fig.1) Piano propone una rappresentazione del processo concettuale, analogico e semplificativo che lo porta al disegno in pianta dell'arca: dal disegno della sagoma semplificata di un liuto, al disegno della chiglia di una nave con i suoi fasciami, fino al disegno della griglia a maglia quadrata della struttura lignea dell'arca. Si tratta di uno schizzo dalla straordinaria forza comunicativa, in grado di riassumere molte delle idee alla base del progetto. L'obiettivo è realizzare uno strumento per l'ascolto, una sorta di strumento musicale a grande scala al servizio della musica di Nono; l'obiettivo è l'ascolto, dello spazio o dei suoni. Così l'immagine di partenza è quella del liuto e il materiale non può che essere il legno. C'è poi il tema del viaggio verso la conoscenza, attraverso un arcipelago di isole; l'idea di trasportare l'uomo contemporaneo verso nuovi saperi, "nuovi pensieri".<sup>2</sup> Ed ecco che si materializza l'immagine della chiglia di una nave, la cui forma, rappresentata in pianta, può essere assimilata a quella di un violino estremamente stilizzato. Procedendo ancora per progressive semplificazioni, i fasciami della chiglia della nave diventano un tessuto, una griglia che regola la composizione in pianta dell'arca per il *Prometeo*.

Fin dalle prime elaborazioni progettuali della "struttura scenotecnica" emerge quindi il tema della navigazione: una navigazione attraverso gli episodi/isole del *Prometeo*, galleggiando nel tempo e nello spazio. Nella lettera di Nono a Piano del 6 dicembre 1983 ancora però non si fa preciso riferimento a un'arca, ma semplicemente a un'idea di movimento tra le isole. Luigi Nono scrive: "Dovrai inventare mappe di rotta di navigazione tra il tutto".<sup>3</sup> Probabilmente non è ancora stata presa a riferimento l'immagine dell'arca, anche se si tratta di una suggestione che emergerà molto presto. Secondo Shunji Ishida infatti l'idea di realizzare un'arca che faccia rotta attraverso le isole è, insieme a quella di invertire la posizione di musicisti e pubblico, una delle prime a emergere durante i sopralluoghi

<sup>2</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Lucca 2001, vol.I, p.394

<sup>3</sup> ALN, carteggi, Piano/R 83-12-06d



**Figura 2**

FRP, schizzi, pro-rp-8401\_033.jpg;  
 Piano studia diverse soluzioni di  
 distribuzione del pubblico all'interno  
 dell'arca, intorno all'elemento  
 centrale dell'altare dell'ex chiesa di  
 San Lorenzo.

nella chiesa di San Lorenzo.

Sempre riguardo al tema della navigazione, Nono in una delle sue lettere si riferisce a Piano con l'espressione "Caro Renzo *Ithax navigator*".<sup>4</sup> In alcuni appunti riguardanti la scelta dei testi per il *Prometeo*, Cacciari esplicita poi il legame tra il mito del Prometeo e il personaggio di Ulisse: "*Prometeo: antiche leggende lo chiamano ITHAX: antichissimo fondamento della leggenda omerica. Un legame*

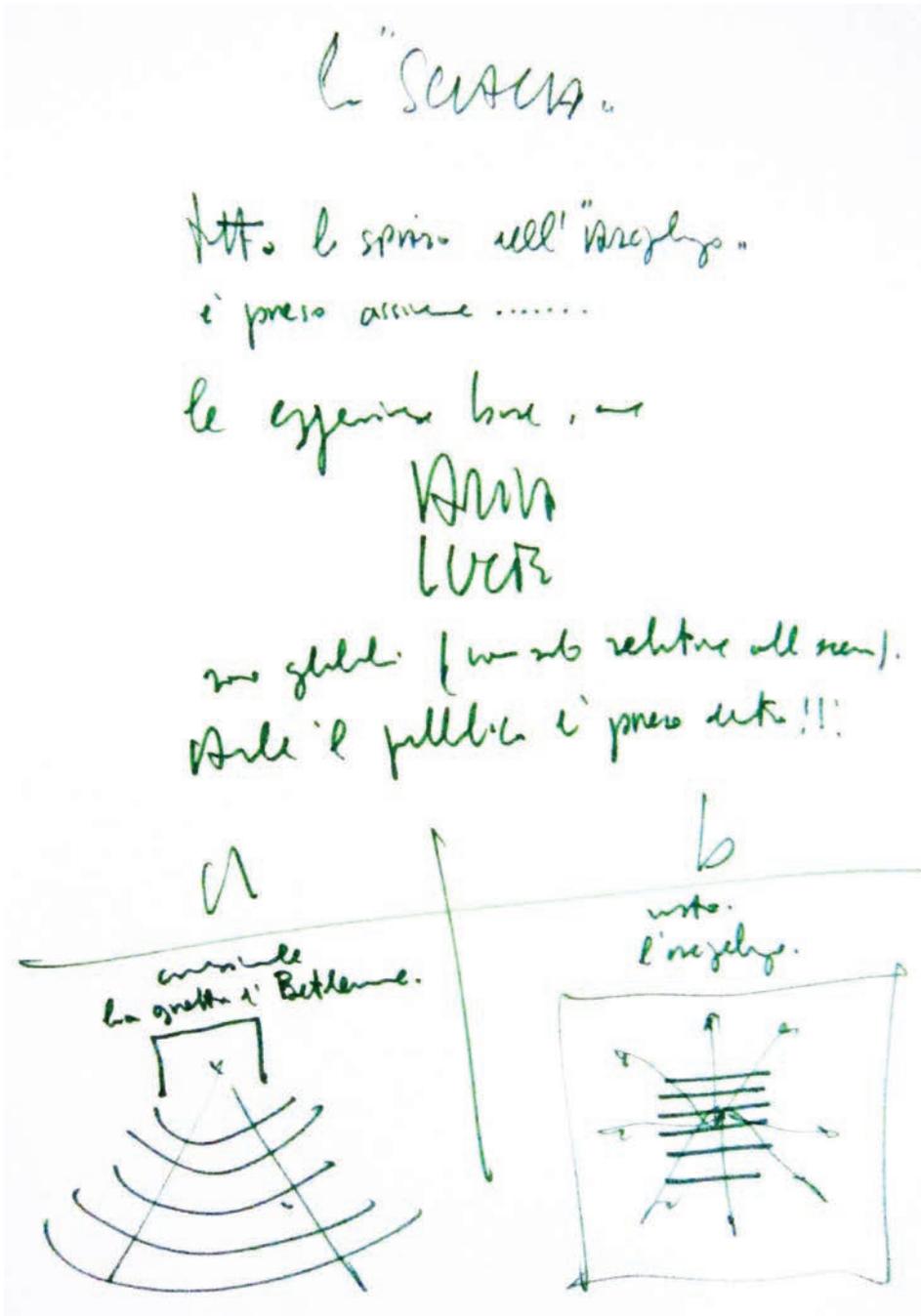
<sup>4</sup>FRP, PRORPDOC 001, lettera non datata

*diretto Prometeo-Ulisse [...]*".<sup>5</sup> La navigazione verso Itaca di Ulisse trova un parallelo nella navigazione tra le isole di *Prometeo*. Piano(/Prometeo/Ulisse) deve quindi realizzare uno spazio per il nuovo ascolto, deve navigare e condurre l'uomo verso il progresso, verso l'ignoto, superando l'unidirezionalità e l'indifferenza dello spazio del teatro all'italiana. Una delle prime scelte da affrontare è ovviamente quella di come posizionare pubblico, arca e musicisti all'interno dello spazio di San Lorenzo. La scelta di un'inversione tra la convenzionale posizione di fonti sonore e ascoltatori è da imputarsi alle esigenze della composizione musicale, ma anche alla particolare conformazione dello spazio interno dell'ex chiesa di San Lorenzo e all'uso delle tecnologie elettroniche di manipolazione sonora.<sup>6</sup> La spazializzazione del suono, la volontà di farlo provenire da più direzioni creando uno spazio sonoro quasi sospeso, il desiderio di mantenere nascoste le fonti sonore e di utilizzare strumenti elettronici per la manipolazione del materiale sonoro *live*; allo stesso tempo la posizione centrale dell'altare e la presenza di arcate a interruzione dello spazio della chiesa: tutte queste condizioni non potevano permettere una disposizione tradizionale dell'apparato scenico.

Renzo Piano inizia fin da subito quindi a pensare alla possibilità di collocare i musicisti sul perimetro della struttura e il pubblico in posizione centrale ed elabora diverse soluzioni prima di arrivare all'ipotesi definitiva di distribuzione del pubblico nella sala, come si può vedere anche in fig.2. In un altro schizzo di lavoro (fig.3) Piano rappresenta graficamente la differenza tra lo spazio del teatro tradizionale, caratterizzato da un ascolto obbligato monodirezionale (paragonato alla "*grotta di Betlemme*"), e il nuovo spazio dell'arca ("*l'arcipelago*") in cui il pubblico è completamente immerso nel suono che proviene da ogni punto. Con questo disegno Piano sottolinea una delle principali innovazioni nella composizione dello spazio raggiunta con la progettazione dell'arca.

<sup>5</sup> ALN, manoscritti, 51.01.01/09 (Descrizione ALN: Eschilo, *Le tragedie* a cura di Carlo Carena, Torino 1956; *Prometeo incatenato* con molte parole sottolineate e marcate ed annotazioni che riguardano la scelta di versi, la loro strutturazione e la loro interpretazione.)

<sup>6</sup> si veda paragrafo 2.7

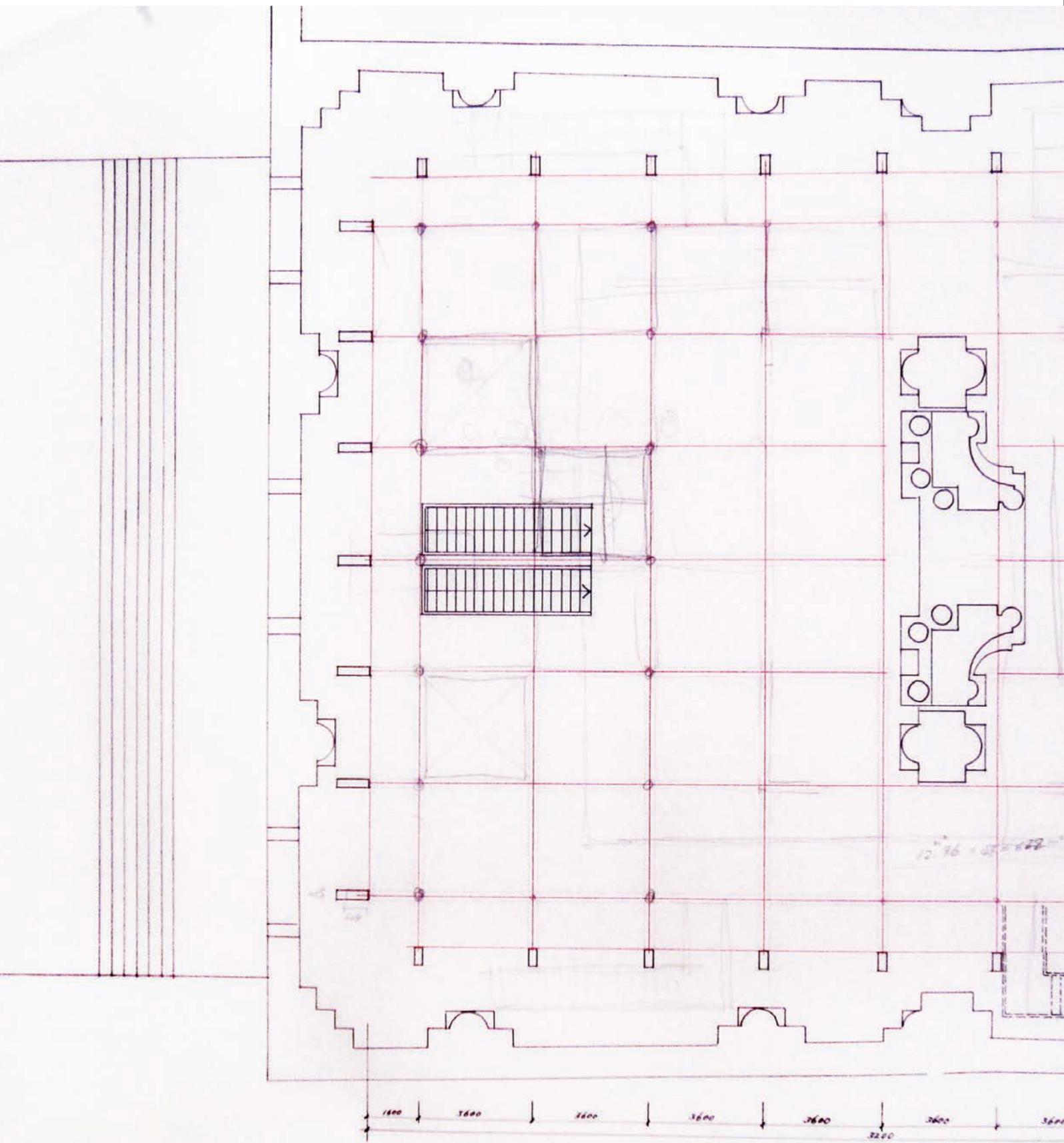


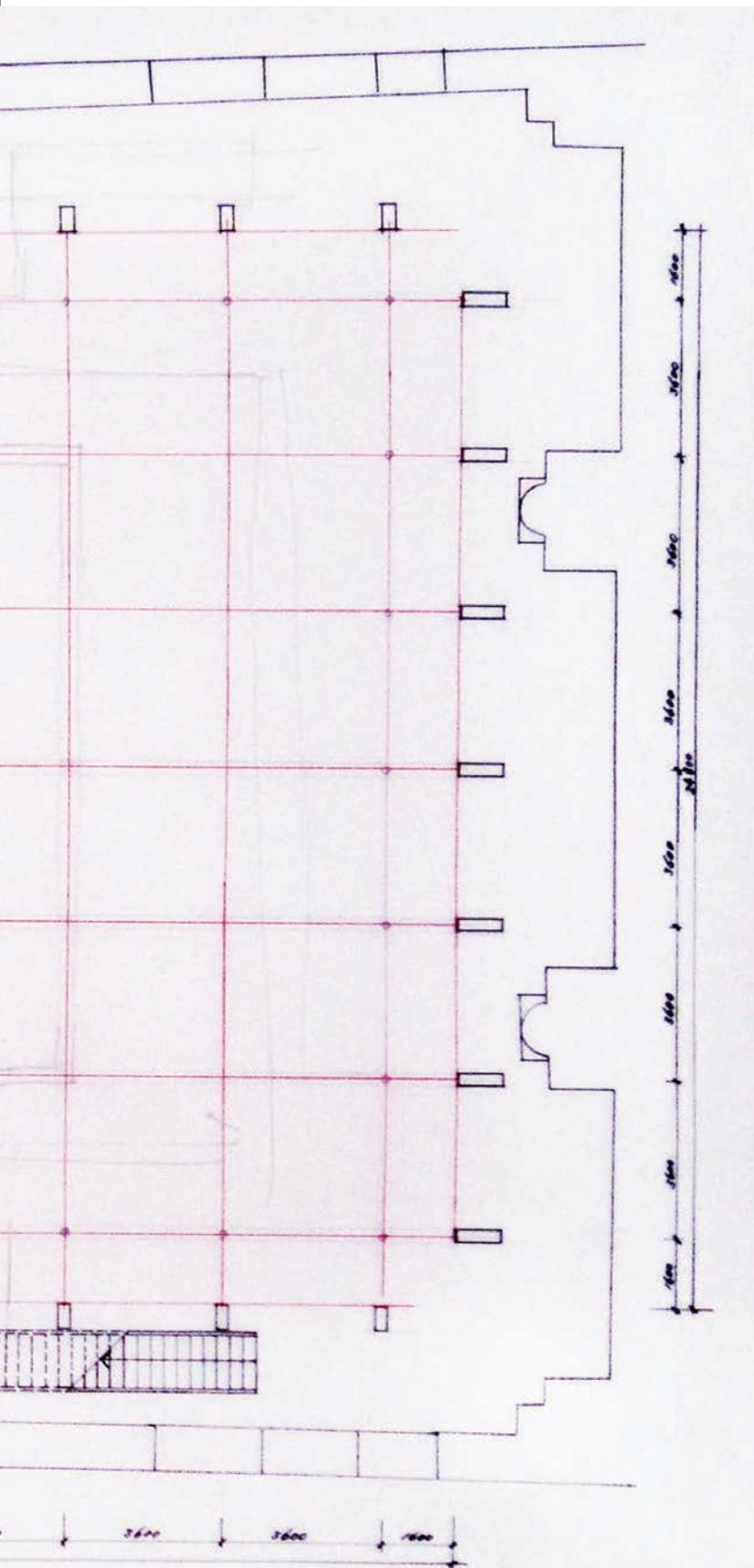
**Figura 3**

FRP, PRORPDOC 001;

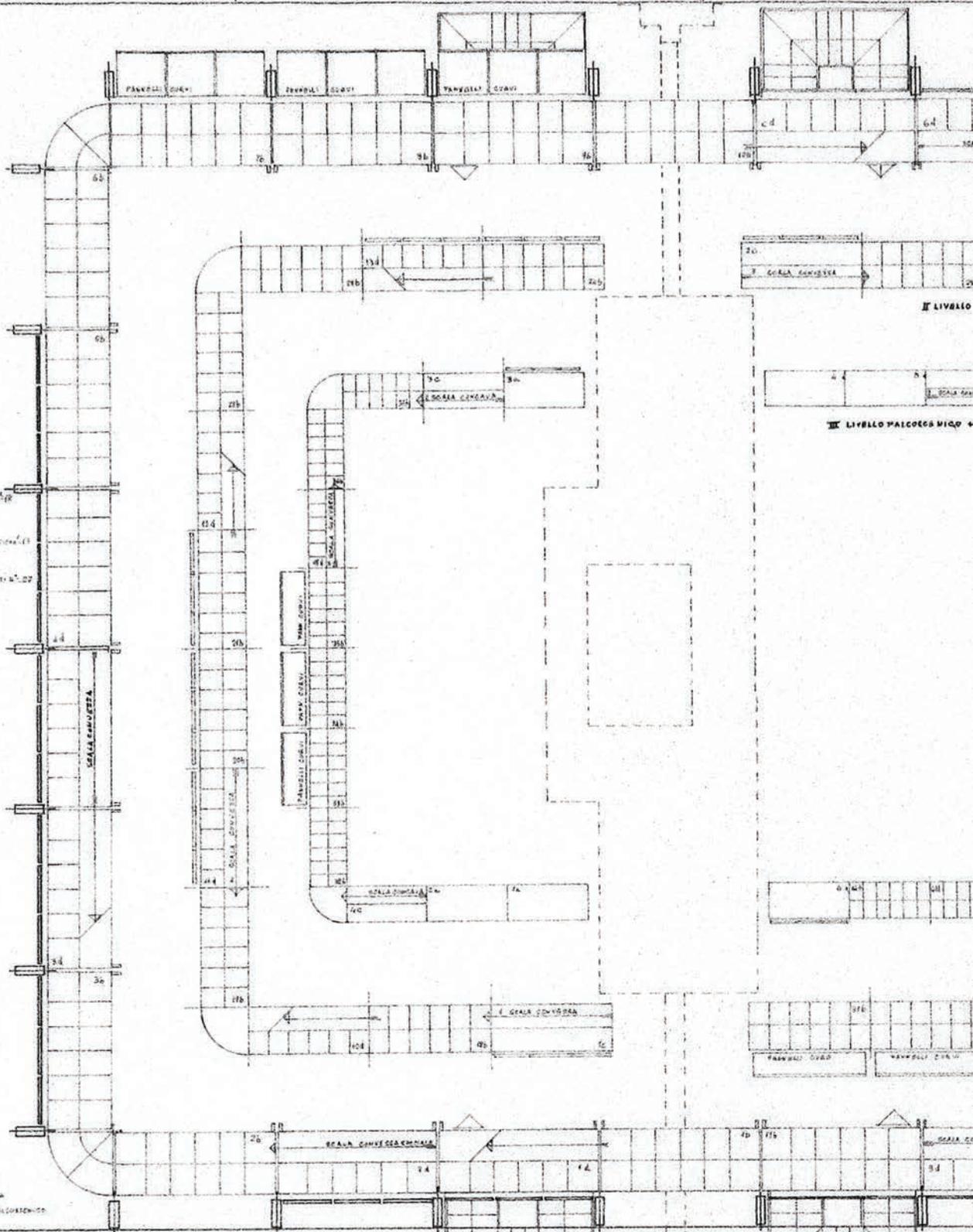
Piano rappresenta graficamente la differenza tra lo spazio del teatro tradizionale, caratterizzato da un ascolto obbligato monodirezionale (paragonato alla "grotta di Betlemme"), e il nuovo spazio dell'arca ("l'arcipelago") in cui il pubblico è completamente immerso nel suono che proviene da ogni punto.

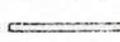
Le prime piante e le prime sezioni della struttura di Piano rappresentano già qualcosa di molto simile alla cassa armonica lignea che ospiterà *Prometeo* nel settembre del 1984. Cronologicamente, il primo disegno che si trova presso gli archivi è datato 11 aprile 1983 (fig.4). Si tratta di un disegno precedente di alcuni mesi alla lettera che in diciassette pagine

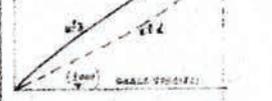
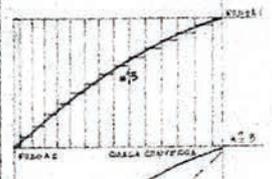
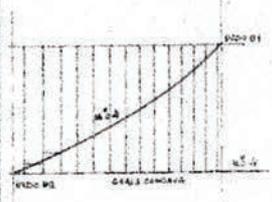




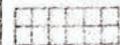
**Figura 4**  
 FRP, PRO\_BOX\_001, PRO 016,  
 11 aprile 1983;  
 primo disegno dell'arca all'interno  
 dello spazio dell'ex chiesa di San  
 Lorenzo;  
 l'arca si sviluppa secondo una  
 struttura a maglie quadrate, ancora  
 non simmetrica rispetto all'altare  
 centrale.  
 Si nota una scala di accesso  
 all'arca, che porta a pensare  
 che la struttura sia già prevista  
 come sollevata rispetto al piano di  
 calpestio della chiesa; sono previste  
 una scala frontale di accesso  
 all'arca e una scala laterale, di  
 servizio.

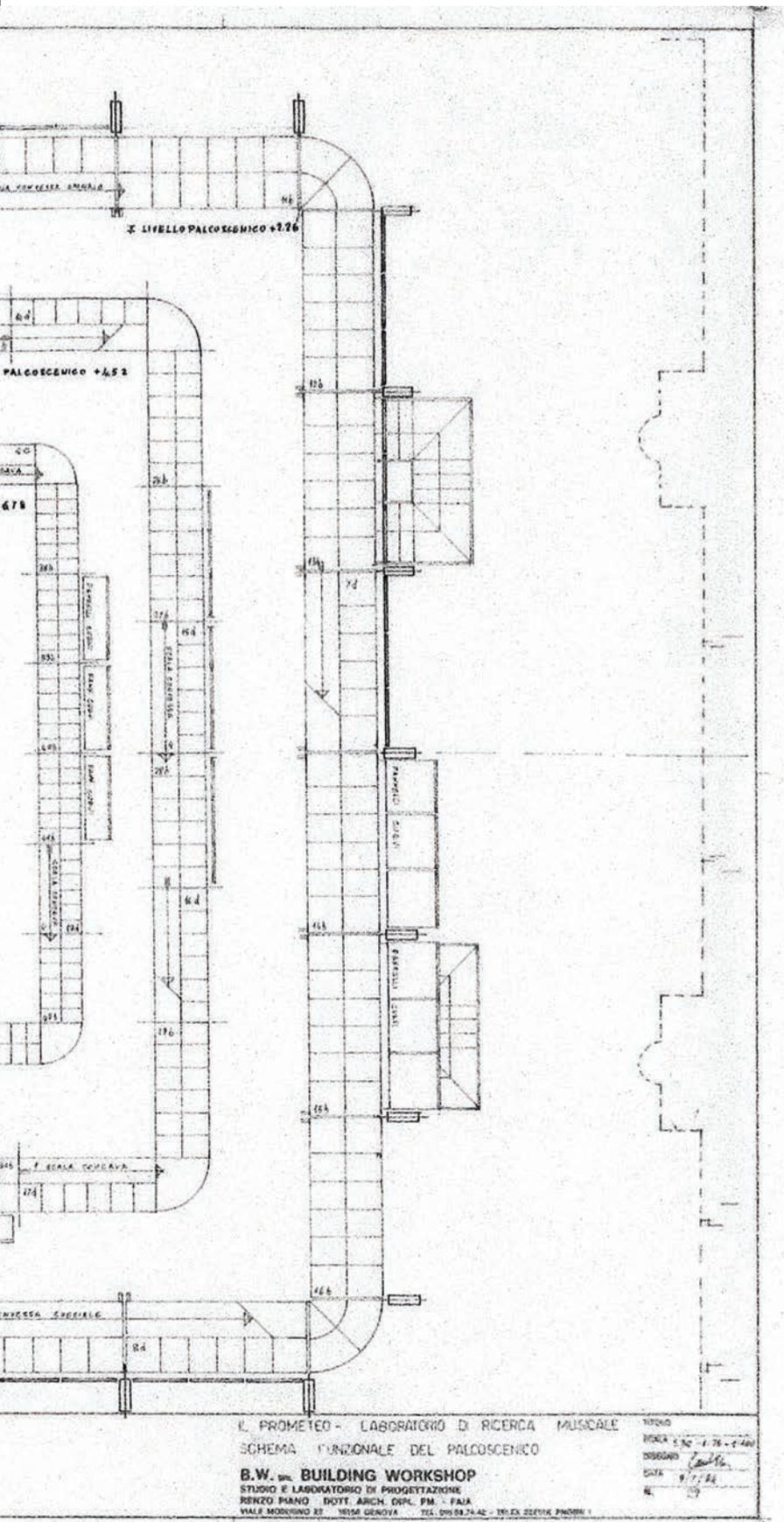


-  PANNELLI CIECHI NASO S'EST
-  PANNELLI CIECHI PALCOCA MICO
-  PANNELLI VERTICALI CIECHI S'EST



-  1/4 SCALA CANGARA
-  1/5 SCALA CONVERSA
-  1/4 CONVERSA 1/5 CANGARA
-  SCALA CANGARA 1/4 1/5 CONVERSA

-  1/4 PROSPERITÀ INTERA CON PANNELLI VERTICALI
-  1/5 PROSPERITÀ INTERA CON PANNELLI VERTICALI
-  1/4 PROSPERITÀ INTERA CON PANNELLI VERTICALI
-  1/5 PROSPERITÀ INTERA CON PANNELLI VERTICALI



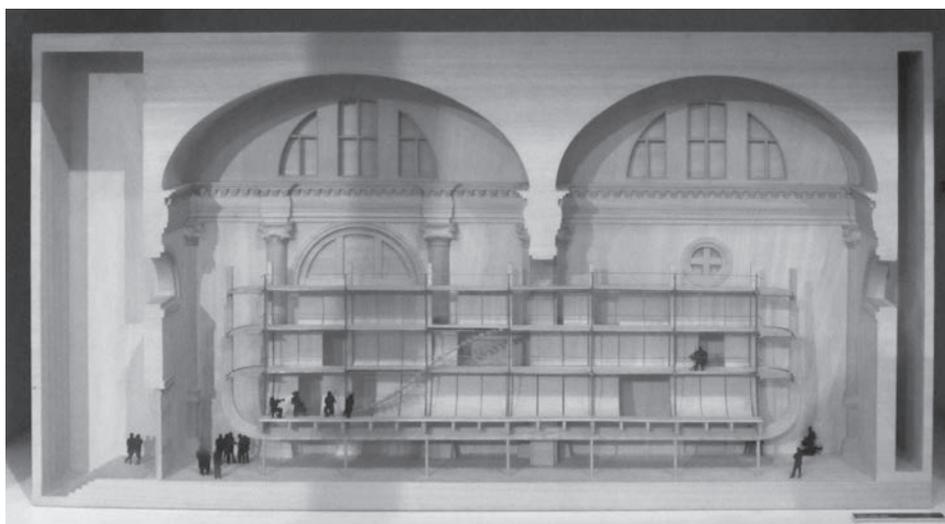
**Figura 5**

FRP, box PRO\_BOX\_003, segnatura PRO 039, 9 luglio 1984; schema funzionale del palcoscenico.

Cronologicamente, si tratta di uno degli ultimi disegni dell'arca che si trova presso gli archivi della FRP; rappresenta l'arca nella sua forma definitiva. Si noti la simmetria della struttura rispetto all'altare centrale.

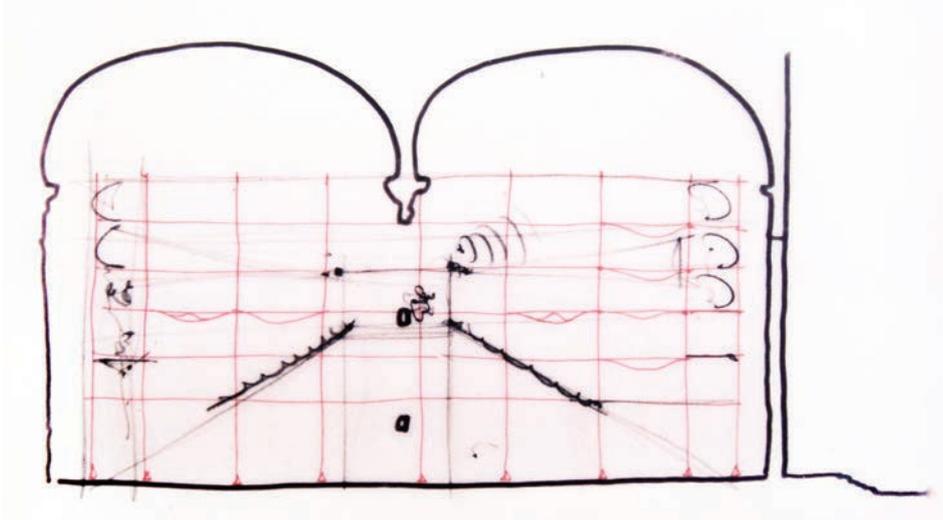
### Figura 6

plastico conservato presso lo studio di architettura Renzo Piano Building Workshop, Punta Nave, Genova; il plastico fa riferimento a una fase progettuale in cui l'arca non è ancora pensata come simmetrica rispetto all'altare e alle arcate della chiesa di San Lorenzo.



riassume le idee progettuali dell'arca e dell'intera opera. Il disegno, fatto dall'architetto Shunji Ishida, è intitolato, con chiaro riferimento navale, *"Crazy ship, il laboratorio collocato nella chiesa di S.Lorenzo"* e rappresenta in pianta la maglia modulare dell'arca. Si legge già il progetto dell'arca in nuce, la necessità di Piano di avere una griglia regolare da cui partire per frammentare e articolare lo spazio.<sup>7</sup> Rispetto a quello che sarà il progetto definitivo, la struttura non risulta simmetrica rispetto all'altare centrale, ma è prevista una campata in più nella porzione di chiesa dove si trova l'ingresso. Questa soluzione asimmetrica sarà in auge almeno fino a maggio 1984 e solamente negli ultimi disegni si arriva a quella che sarà la soluzione finale (fig.5). Anche il modello in legno conservato presso lo studio di Renzo Piano a Punta Nave a Genova (fig.6) rappresenta ancora la soluzione asimmetrica. Ritornando al disegno dell'aprile 1983, è interessante vedere come esistano già delle scale di accesso alla struttura, che quindi fin da subito è pensata come sollevata da terra (anche se l'entità del distacco dal pavimento dell'ex chiesa verrà modificata durante l'iter progettuale riducendolo da 4 a 3 metri). La posizione delle scale varierà più volte durante le diverse elaborazioni progettuali, così come altri dettagli, come il disegno netto o arrotondato degli spigoli dell'arca.

<sup>7</sup> si veda l'intervista rivolta all'architetto Alessandro Traldi in data 3 dicembre 2012: Piano sostiene che per frammentare e creare il caos lui abbia bisogno di partire da una maglia regolare, dalla definizione di un modulo e di una regola da infrangere.



**Figura 7**

FRP, 287/BOOK 71, PRO 067, disegno non datato (datazione archivio: 01/04/1984);

Piano rappresenta graficamente le onde sonore e le pannellature laterali che racchiudono e contengono il suono all'interno dell'arca, che funge così da cassa armonica di risonanza.

Vengono proposte più soluzioni per la realizzazione di queste pannellature, fino ad arrivare alla decisione di realizzarle in legno.

In un altro schizzo non datato, probabilmente riconducibile a questa primissima fase progettuale (fig.7), Piano fa emergere chiaramente la volontà di mettere in primo piano il suono e di racchiuderlo e contenerlo attraverso pannellature ricurve. Pannellature che, in una prima fase, si pensa di realizzare come delle vere e proprie vele, utilizzando quindi delle tele. In seguito, su suggerimento anche di Claudio Abbado, le vele vengono sostituite da pannelli in legno ricurvo.<sup>8</sup> Il motivo principale che porta a questa sostituzione è sicuramente un motivo tecnico: il suono di eventuali fruscii e movimenti incontrollabili delle tele sarebbe stato amplificato dai sensibilissimi microfoni utilizzati per l'amplificazione degli strumenti e avrebbe disturbato l'ascolto del *Prometeo*. Un altro motivo che porta alla scelta di utilizzare pannelli di legno può essere una questione acustica di riflessione e contenimento del suono all'interno della cassa armonica. Ancora, la scelta può essere imputabile alla volontà di rifuggire un eccessivo simbolismo e un rimando troppo diretto e visivo all'ambito navale.

Nonostante questa volontà però, in un certo momento dell'elaborazione progettuale, come racconta l'architetto Alessandro Traldi, la forma dell'arca del *Prometeo* viene modificata in alcuni dettagli per assomigliare maggiormente alla chiglia di una nave.<sup>9</sup> Confrontando due sezioni

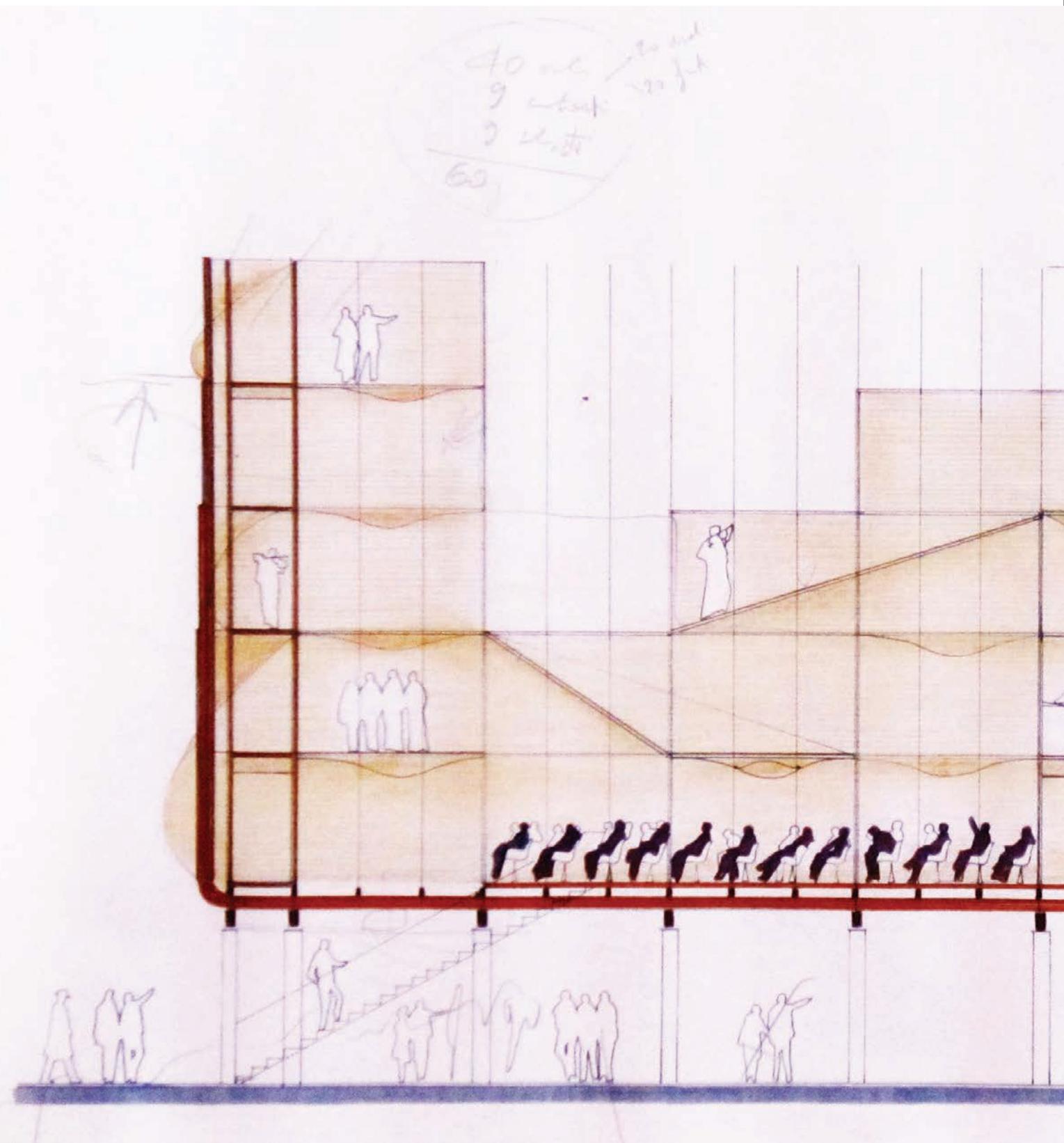
<sup>8</sup> si veda l'intervista rivolta all'ingegnere Maurizio Milan in data 26 ottobre 2012

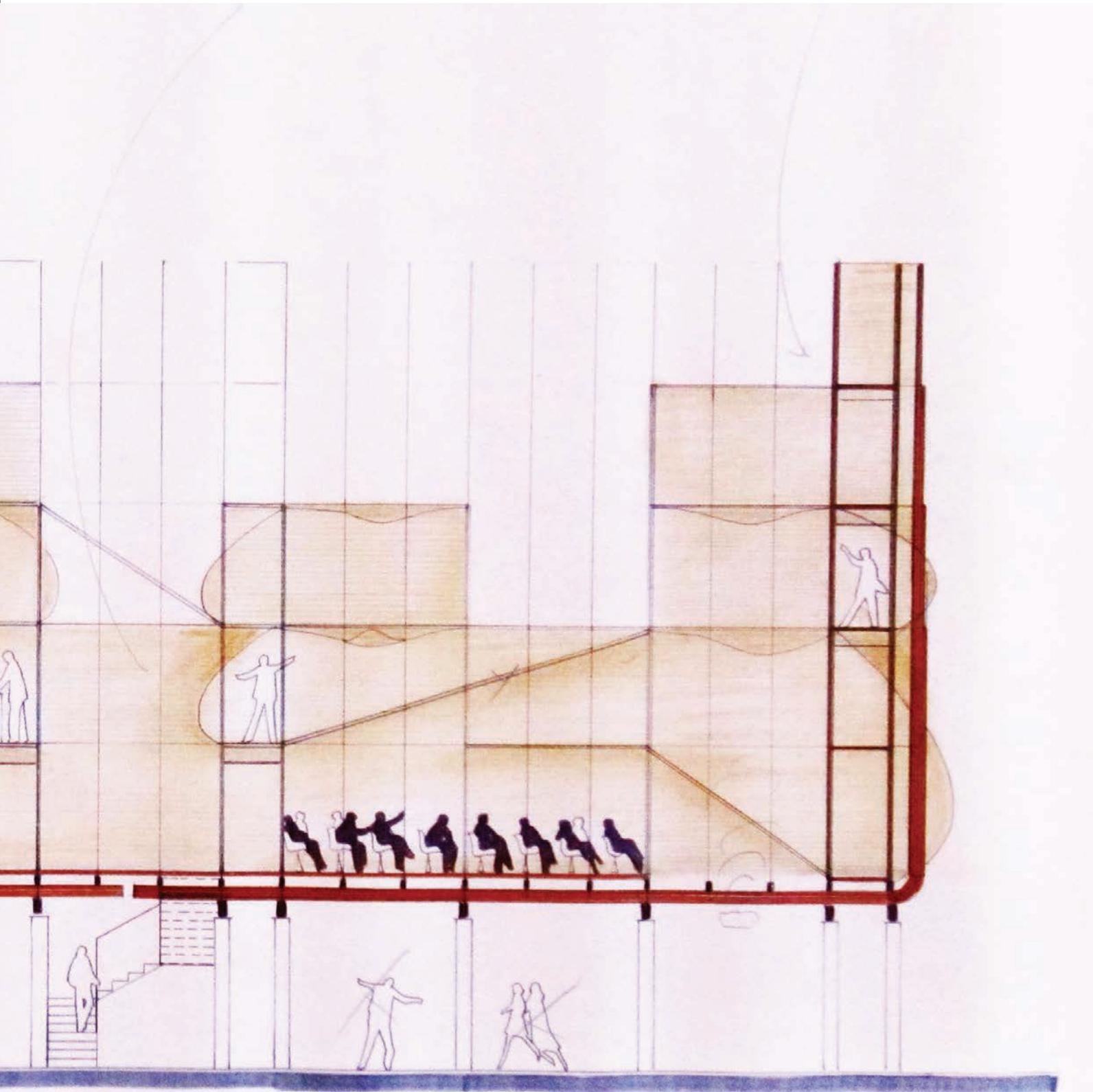
<sup>9</sup> si veda l'intervista rivolta all'architetto Alessandro Traldi in data 3 dicembre 2012

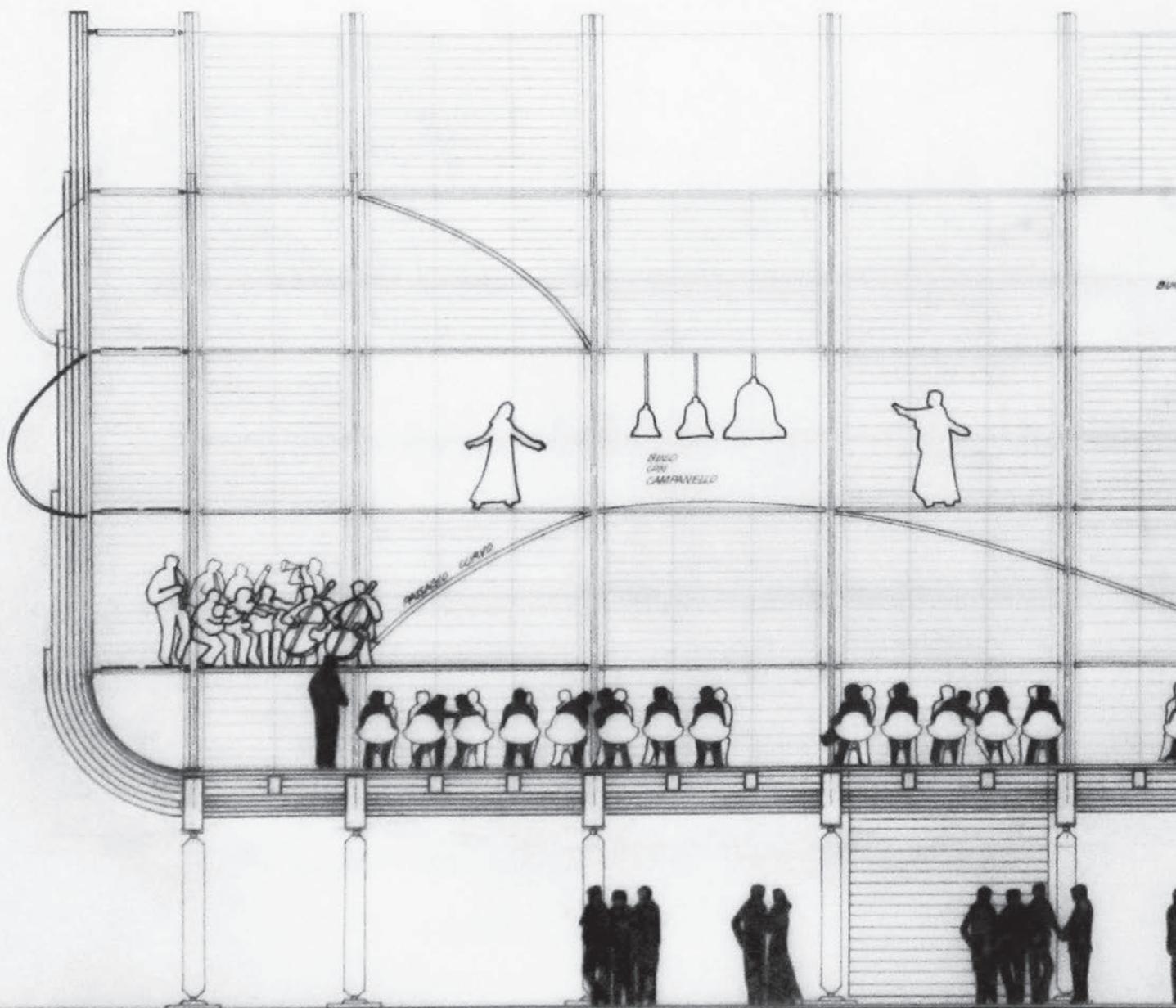
**Figura 8**

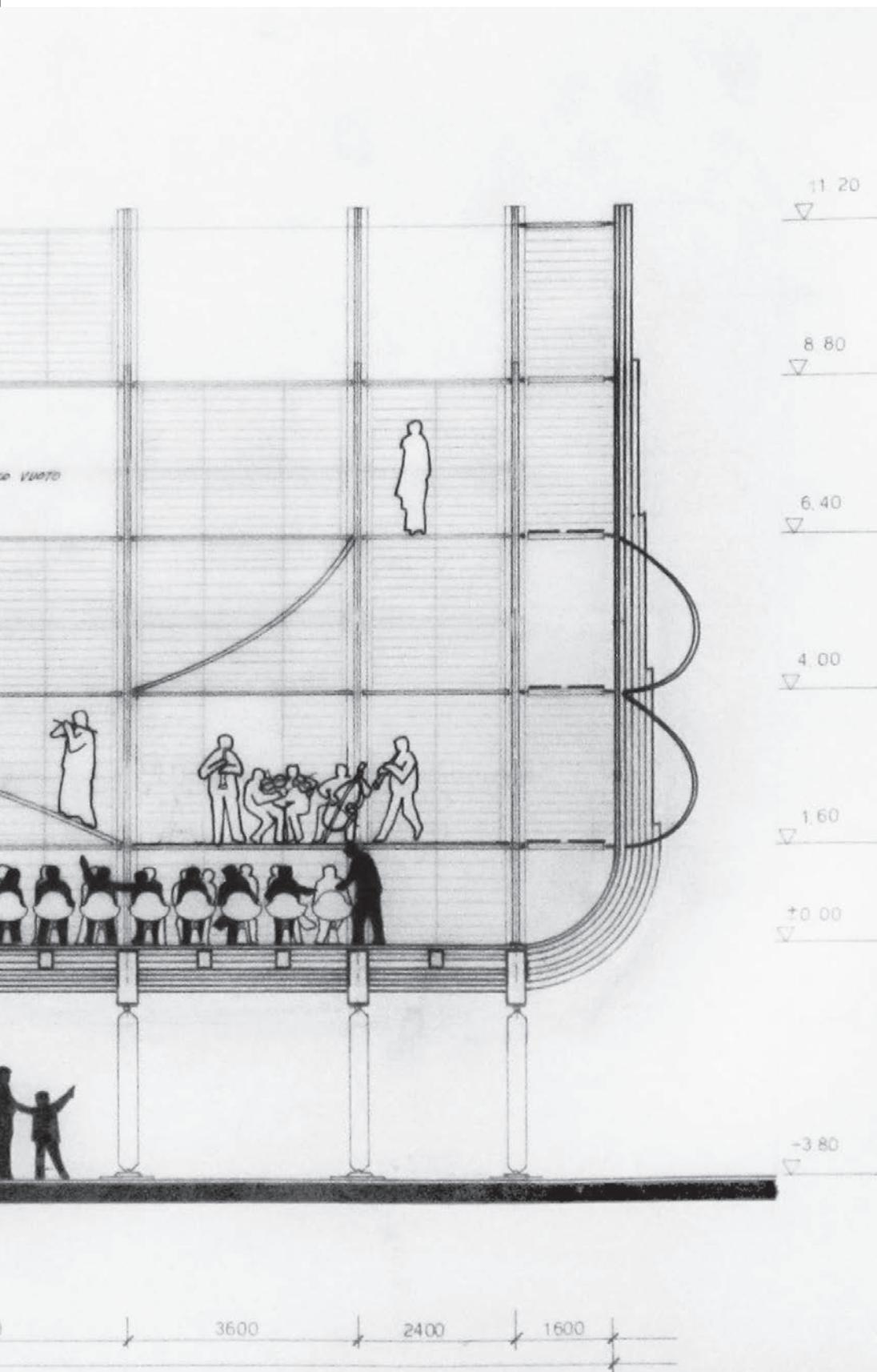
FRP, PRO\_BOX\_004, PRO 055, 22 febbraio 1984;

si confronti questa sezione con quella di fig. 9 e si noti come vengano arrotondati gli spigoli dell'arca per assecondare ulteriormente la metafora navale; i musicisti possono muoversi e passare da una passerella all'altra attraverso rampe.







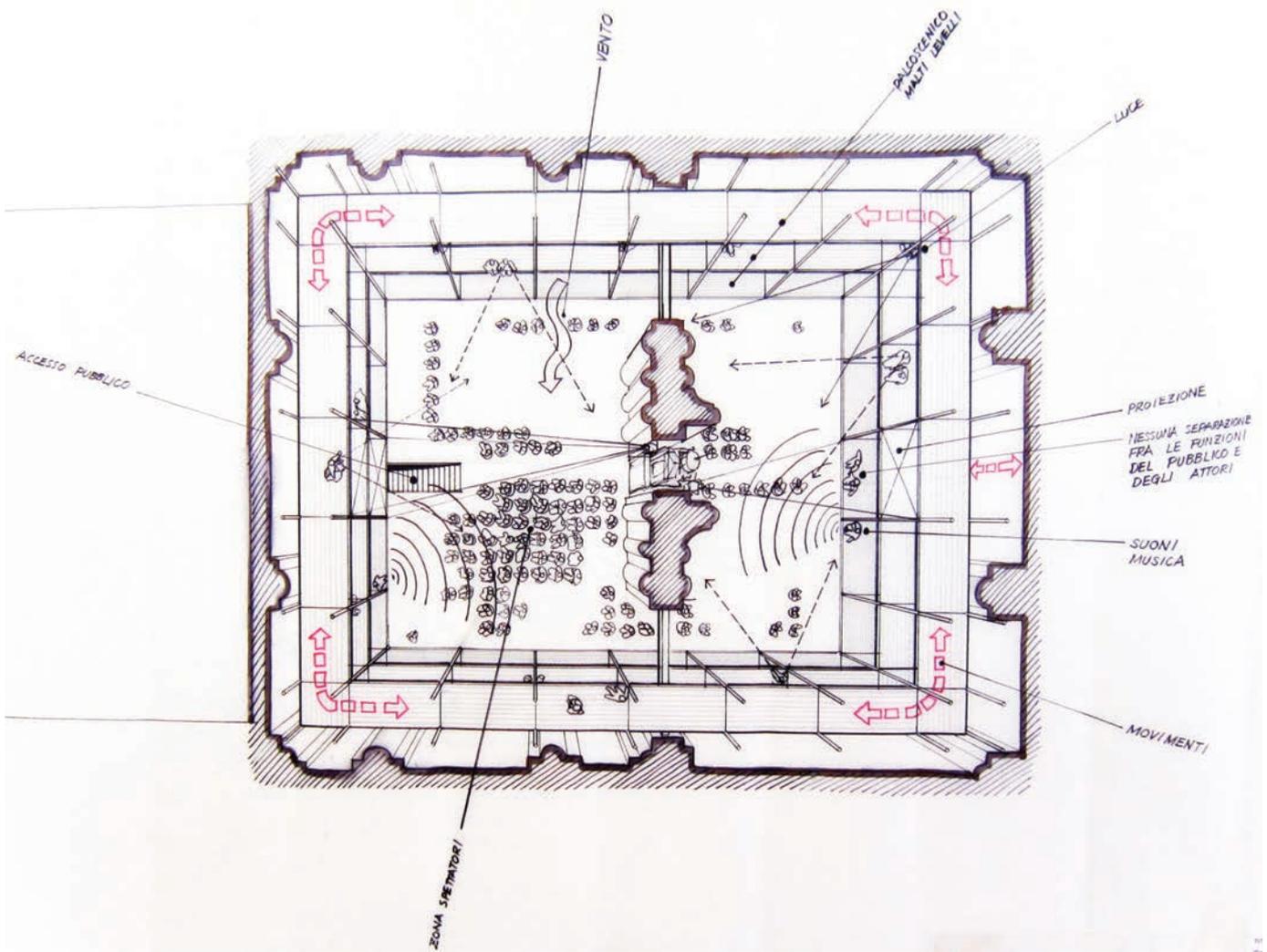


**Figura 9**

FRP, PRO\_BOX001, PRO 014, 5 marzo 1984;

l'arca presenta spigoli arrotondati che la rendono più somigliante alla chiglia di una nave.

Le scale di passaggio tra le passerelle dell'arca iniziano ad assumere la forma concavo-convessa presente nel progetto definitivo; è ancora previsto il movimento dei musicisti nello spazio durante la rappresentazione (il movimento non verrà poi realizzato a causa degli eccessivi rumori dovuti agli spostamenti).



**Figura 10**

FRP, box PRO\_BOX\_001, segnatura PRO 001, 22 dicembre 1983

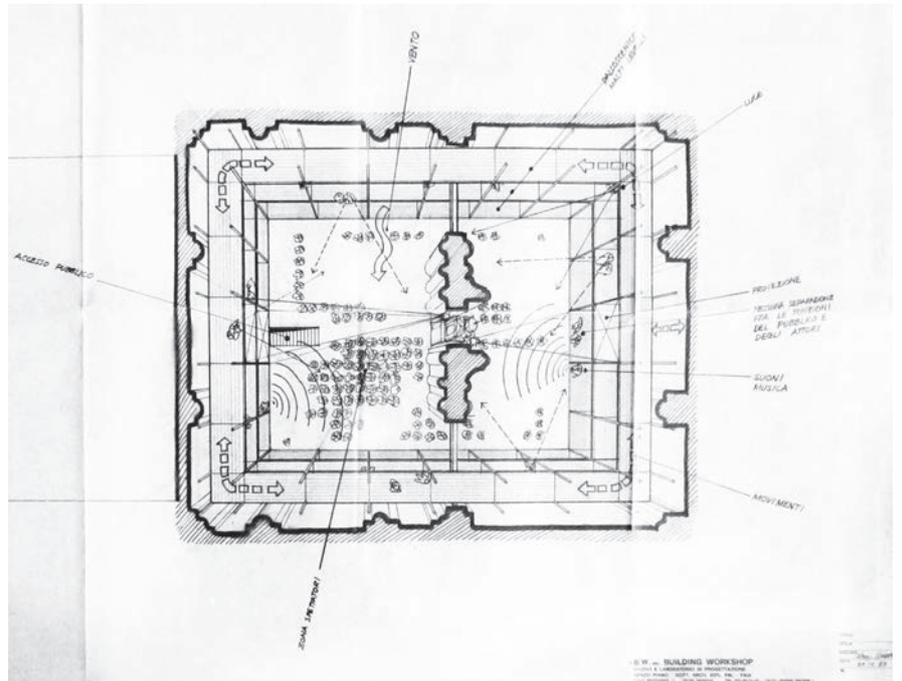
**Figura 11**

ALN, manoscritti, 51.34.02/01-03, 22 dicembre 1983;

lo stesso disegno è presente presso la FRP e l'ALN: probabilmente si tratta del primo invio di materiale dallo studio di architettura di Renzo Piano a Nono.

Si noti la presenza di pubblico anche sulle passerelle perimetrali dell'arca, soluzione che verrà presto abbandonata.

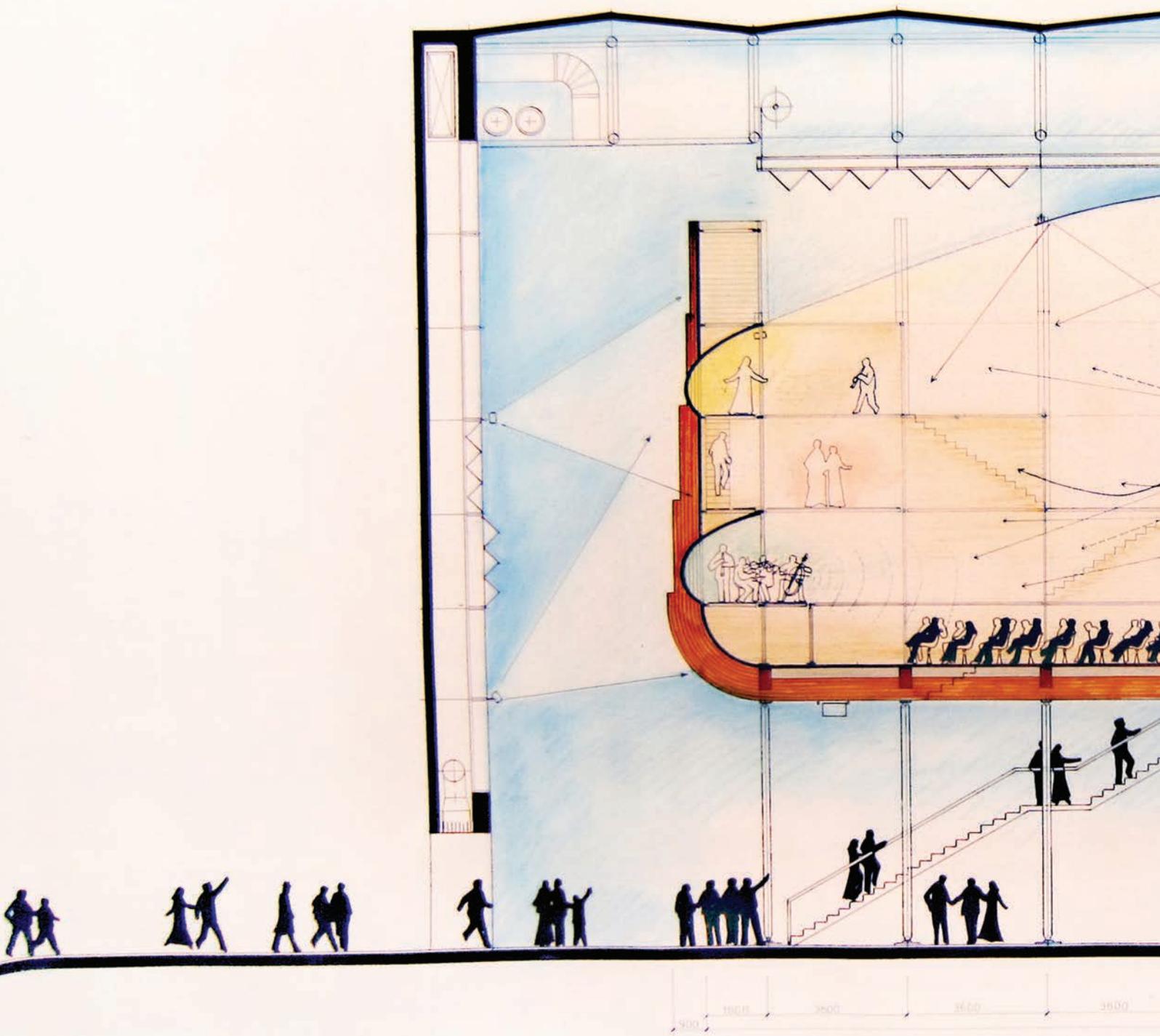
L'arca presenta ancora spigoli netti (in pianta come in sezione).

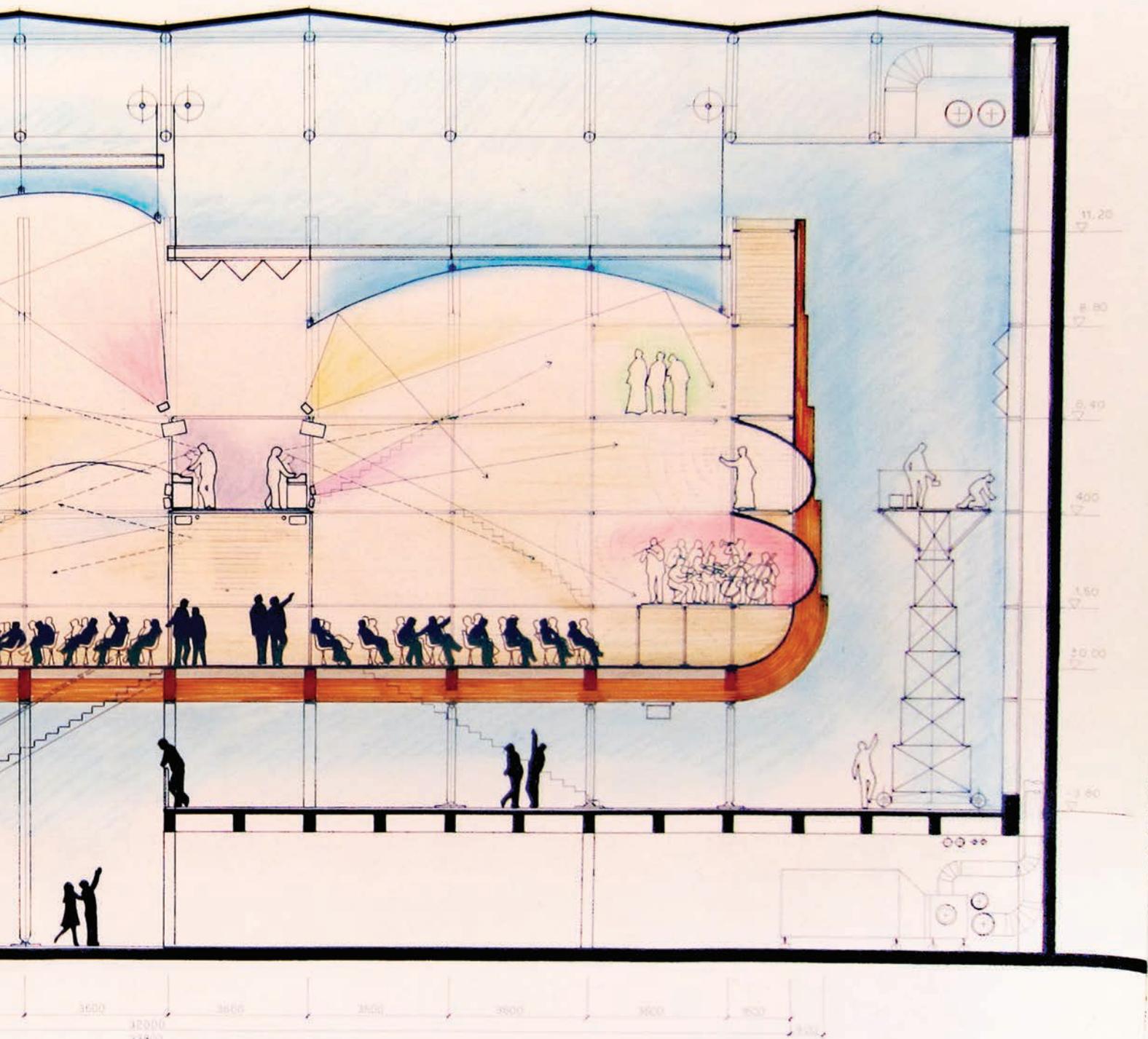


**Figura 12**

FRP, PRO\_BOX\_002, PRO 019, 5 marzo 1984;

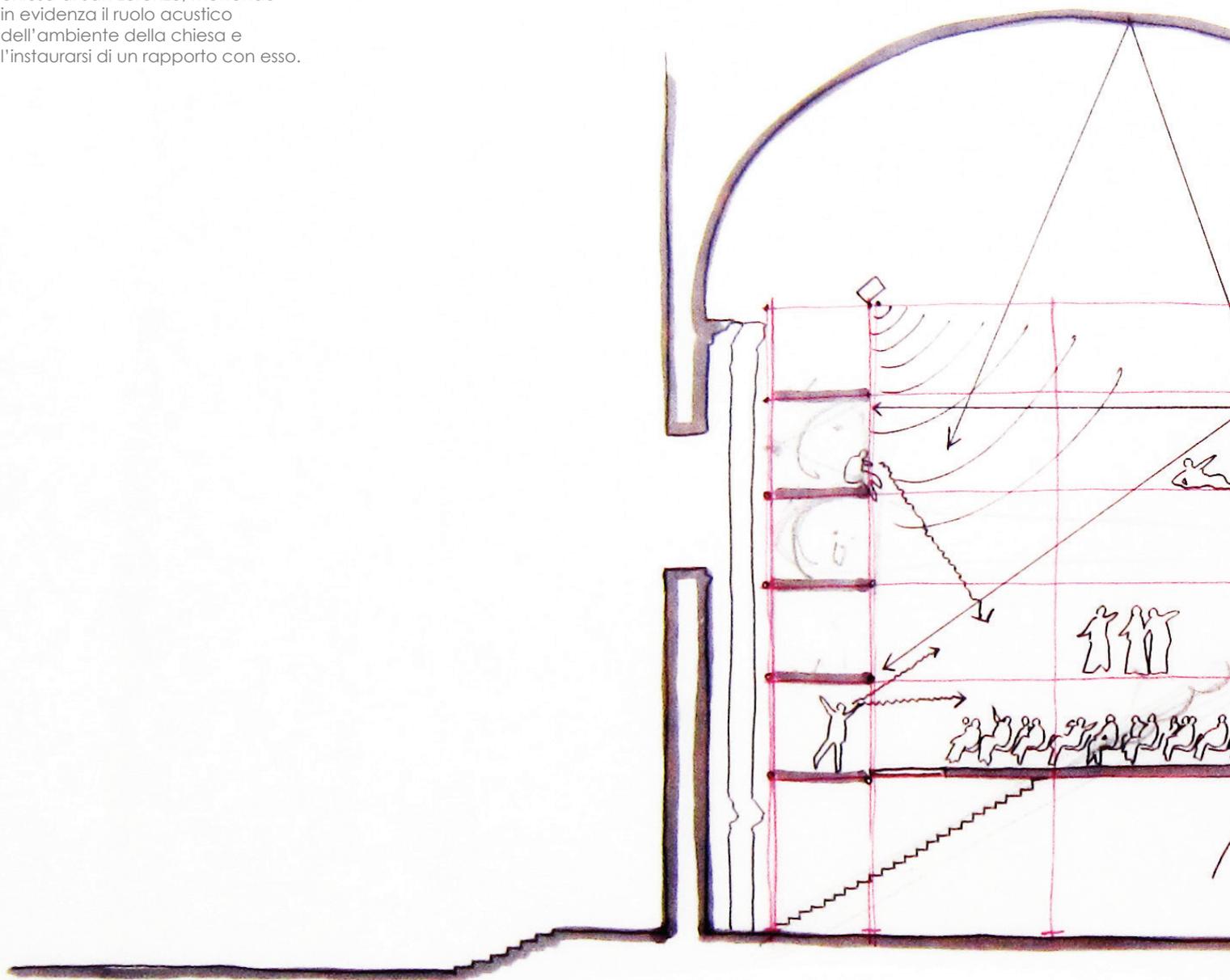
il progetto dell'arca viene denominato "crazy ship" e viene pensato come futuro laboratorio di sperimentazione musicale (analogo alla sala modulabile dell'IRCAM di Parigi), inserito in un edificio contenitore diverso dall'ex chiesa di San Lorenzo; in questo disegno l'arca viene rappresentata con un elemento di chiusura superiore che sembra non permettere un rapporto acustico con l'edificio contenitore.

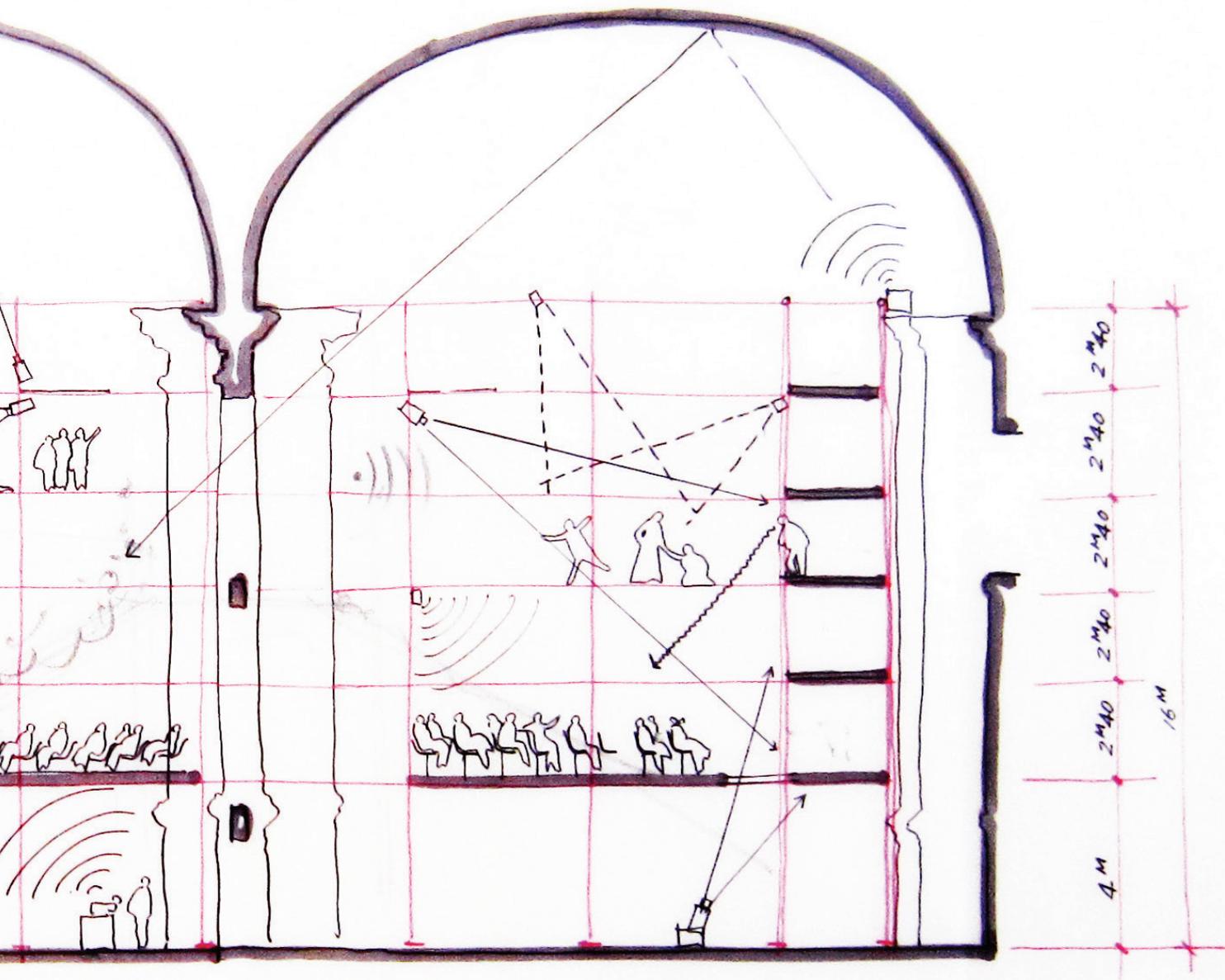




**Figura 13**

FRP, PRO\_BOX\_001, PRO 002,  
disegno non datato (ipotizzabile  
marzo 1984);  
viene rappresentata la riflessione  
di un raggio luminoso e di un'onda  
sonora sulle volte intonacate dell'ex  
chiesa di San Lorenzo, mettendo  
in evidenza il ruolo acustico  
dell'ambiente della chiesa e  
l'instaurarsi di un rapporto con esso.





SUONI / VOUCE.  
 PROIETTORI  
 LUCE  
 VENTI  
 MOVIMENTI  
 COLORI.

dell'arca, una datata 22 febbraio e l'altra datata 5 marzo 1984 (figg.8 e 9), si nota come gli spigoli della struttura siano stati in un secondo momento arrotondati; la stessa modifica avviene anche in pianta (figg.5 e 10). Le due diverse soluzioni (spigoli arrotondati e netti) coesisteranno per un certo periodo fino ad arrivare alla definizione del progetto definitivo, che presenta spigoli arrotondati.<sup>10</sup> Si progetta così una struttura che assomiglia sempre di più a un'arca che, sollevata da terra, come l'arca biblica, tenga al riparo metaforicamente dall'acqua alta veneziana.<sup>11</sup> Il tema della navigazione, oltre a rimandare a una navigazione concettuale verso nuovi livelli di conoscenza, si ricollega anche all'immaginario compositivo e ai caratteri tipici dell'ambiente veneziano. Non solo Venezia entra nella composizione musicale con i suoi suoni e le particolari caratteristiche acustiche del suo paesaggio sonoro, ma Venezia entra anche nella definizione dei temi e delle scelte architettoniche legate al disegno della "struttura scenotecnica".

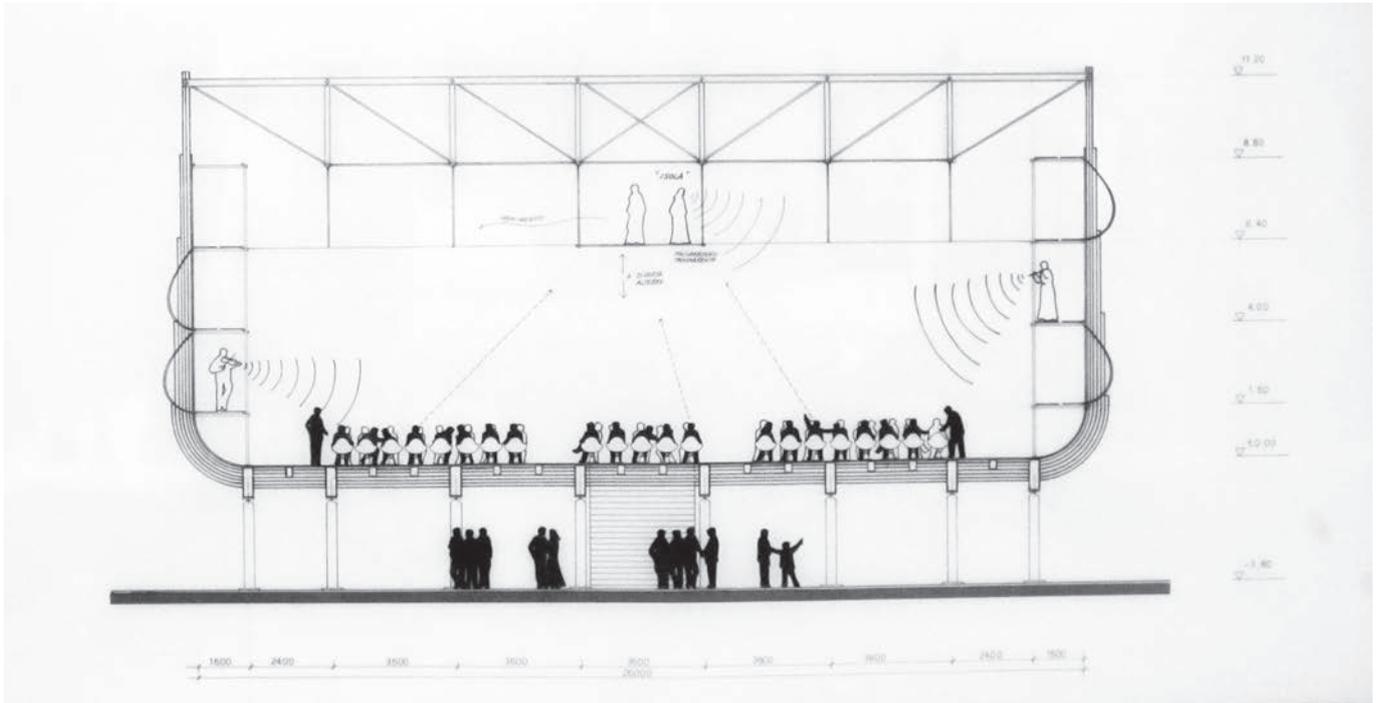
<sup>10</sup> in entrambi i disegni si nota inoltre ancora il ricorso a vele e altre soluzioni progettuali che verranno poi abbandonate nel progetto definitivo.

<sup>11</sup> l'ingegnere Maurizio Milan racconta, durante l'intervista del 26 ottobre 2012, di questo riferimento metaforico riportato da Nono e Piano.

<sup>12</sup> presso l'ALN si trovano una prima serie di disegni datati 22 dicembre e una seconda serie di disegni datati 5 marzo 1984; questi disegni corrispondono a quelli, con medesime datazioni, che si trovano presso gli archivi della FRP, ma i disegni conservati a Venezia presentano annotazioni autografe di Luigi Nono.

<sup>13</sup> i musicisti in ogni caso si trovano solamente sulle passerelle perimetrali dell'arca. L'inversione pubblico-musicisti è definita fin dai primi disegni e non viene mai messa in discussione; l'unica variazione al tema è costituita dalla proposta di una mescolanza tra pubblico e musicisti, rappresentata nei disegni del 22 dicembre 1983.

Dopo i primi disegni e schizzi e dopo la lettera che Piano riceve da Nono il 6 Dicembre 1983, viene prodotta una serie di disegni datati 22 Dicembre 1983. Tra questi si trova un disegno di Ishida raffigurante una vista prospettica dall'alto della pianta dell'arca, dove appare una definizione dello spazio già molto simile alla definitiva. Lo stesso disegno si trova sia presso l'archivio della Fondazione Renzo Piano, sia presso l'Archivio Luigi Nono<sup>12</sup> (figg.10 e 11) e ciò porta a supporre che si tratti del primo invio di materiale dallo studio di architettura Piano a Nono e Cacciari a Venezia. La posizione di musicisti e spettatori è già stata definita, così come si può già notare anche la presenza di tre livelli (tre passerelle in legno) su cui distribuire i musicisti. Sembra però, in questa prima impostazione, essere prevista la presenza di pubblico anche sulle passerelle perimetrali, senza "nessuna separazione fra le funzioni del pubblico e degli attori".<sup>13</sup> Si tratta di un'ipotesi, poi abbandonata, che trova probabilmente una motivazione nella volontà di rendere il pubblico parte integrante,



partecipe in prima persona, della *tragedia dell'ascolto*. A testimonianza della centralità dell'ascolto, grande risalto viene dato, a livello grafico, alla rappresentazione delle onde sonore e alla possibilità delle fonti sonore di muoversi nello spazio (rappresentata dalle frecce rosse che sottolineano la possibilità di spostarsi sulle passerelle, lungo il perimetro e a più livelli). Perseguendo un'analogia navale, come si è detto, inizialmente si era supposta la presenza di vele mosse dal vento (alternate a pannelli di legno) a chiusura perimetrale dell'arca; anche il vento, come le vele, è un elemento che presto viene eliminato. Allo stesso modo anche il ricorso a proiezioni di luci colorate cui si fa riferimento nel disegno, così troppo strettamente legato alla percezione visiva, viene abbandonato progressivamente riducendo sempre di più la portata dell'intervento di Emilio Vedova.

I primi disegni dello studio di progettazione di Piano ci parlano di una struttura cui si vorrebbero fornire le caratteristiche idonee a farne un possibile futuro laboratorio di sperimentazione musicale. Il progetto di riferimento è sicuramente a sala modulabile dell'IRCAM a Parigi, alla

**Figura 14**

FRP, PRO\_BOX 002, PRO 024, 25 marzo 1984;

tentativo di portare nell'architettura una rappresentazione fisica delle isole/episodi secondo le quali è organizzata l'opera di Nono; Piano disegna un'isola sospesa sopra il pubblico, con pavimentazione trasparente, dove collocare i musicisti.

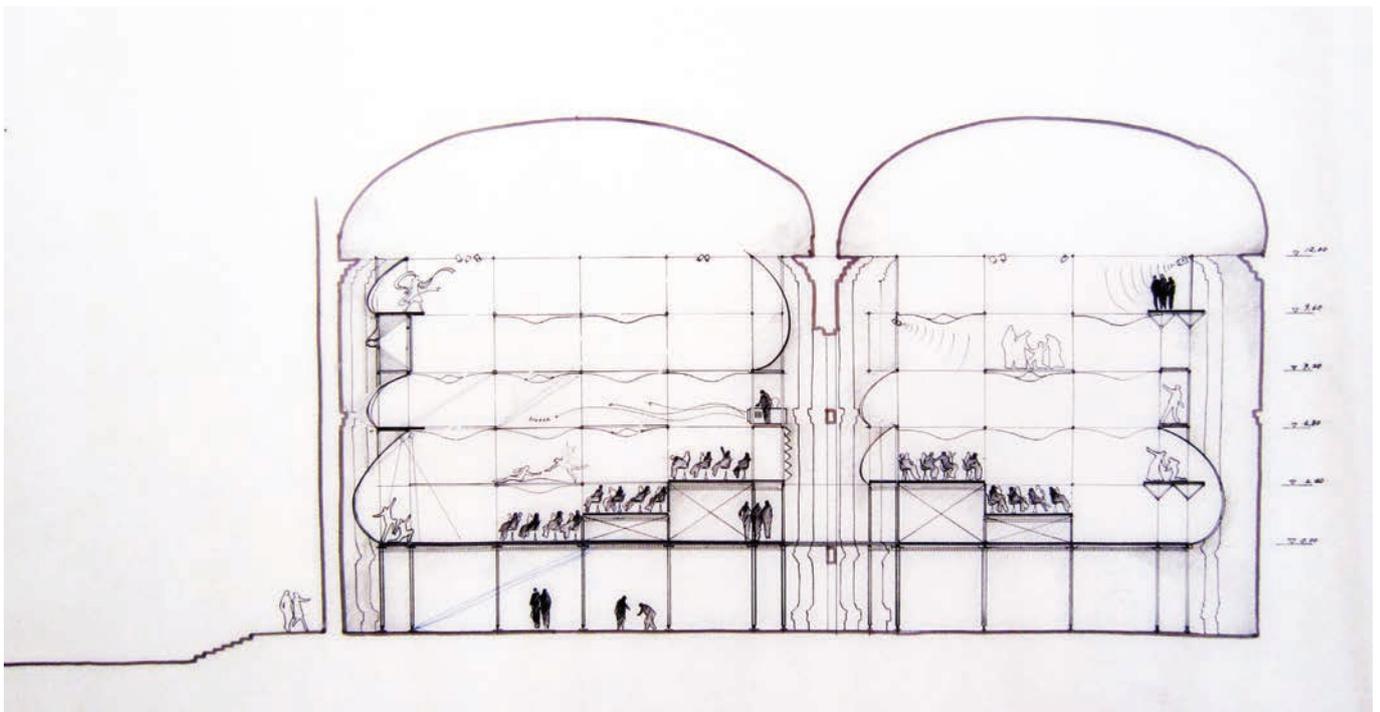
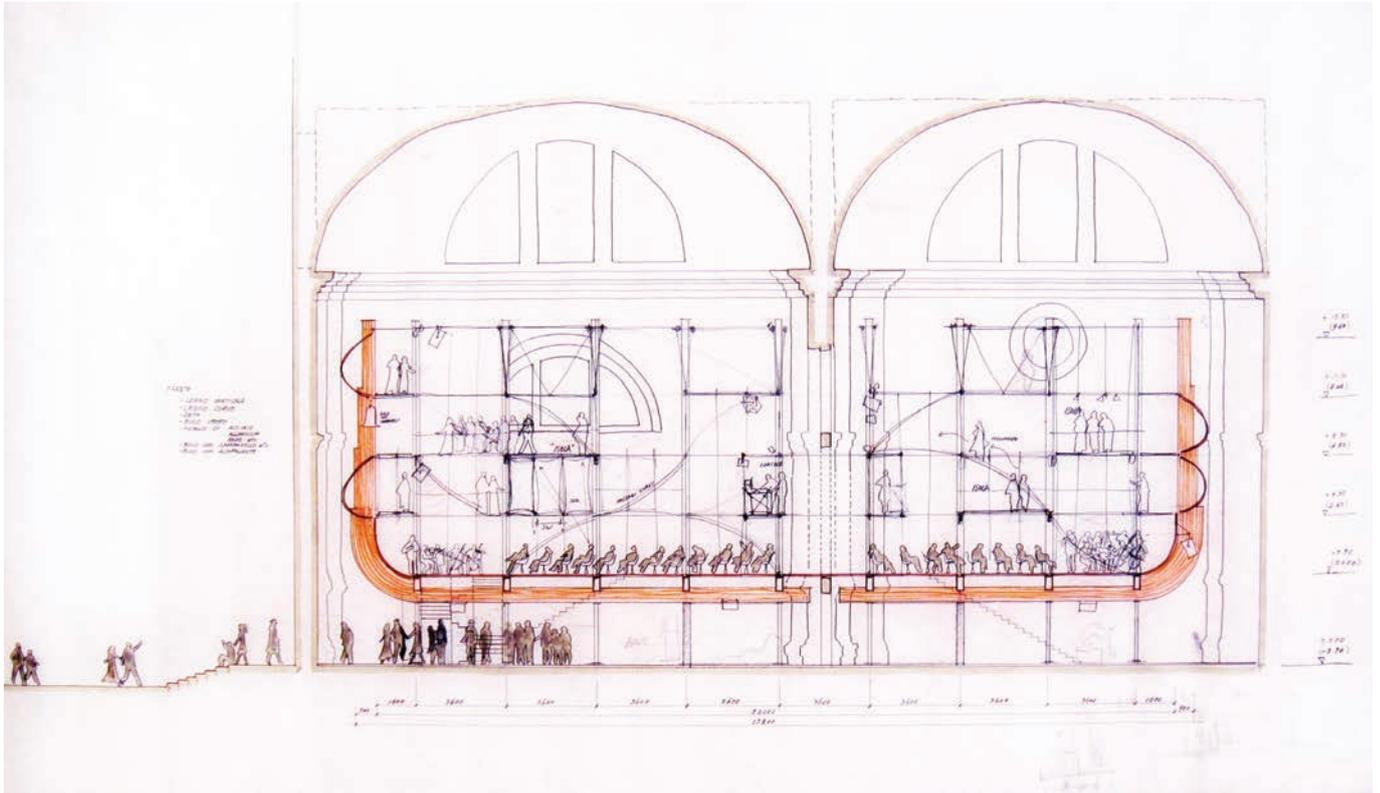
**Figura 15** (pagina accanto in alto)  
FRP, PRO\_BOX\_004, PRO 065, 5  
marzo 1984;  
si noti l'annotazione dell'architetto  
Shinji Ishida relativa ai diversi  
materiali con cui potrebbero essere  
realizzate le pannellature a chiusura  
del perimetro dell'arca.

**Figura 16** (pagina accanto in basso)  
FRP, PRO\_BOX\_001, PRO 004,  
gennaio 1984;  
durante l'iter progettuale vengono  
tentate diverse soluzioni per la  
disposizione del pubblico, che in  
questo disegno appare distribuito  
su una serie di piattaforme a diverse  
altezze.

quale Piano aveva lavorato insieme a Boulez. Così in alcuni disegni del 1984, in cui il progetto viene ancora denominato "crazy ship", l'arca viene rappresentata all'interno di uno "edificio contenitore" che non è la chiesa di San Lorenzo. L'intento è proporre l'arca come laboratorio di ricerca musicale indipendente dall'esperienza del *Prometeo*. Nella sezione di fig.12 è rappresentata l'arca delle stesse dimensioni della versione per San Lorenzo, ma posizionata ad un'altezza da terra maggiore. La più evidente differenza rispetto all'arca per Venezia è individuabile nella presenza di una copertura: mentre l'arca di Venezia è una scatola aperta verso l'alto che dialoga con lo spazio e l'acustica della chiesa (per precisa volontà di Nono e per permettere gli effetti sonori previsti dalla composizione musicale), nel disegno di fig.12 si nota la presenza di un coperto la cui altezza poteva probabilmente essere variata a seconda delle necessità acustiche estemporanee. Il progetto si configura quindi, in questa sua versione, come qualcosa di più simile al laboratorio sperimentale dell'IRCAM, dove l'acustica della sala può essere variata a piacimento adattando il tempo di riverbero alla composizione musicale. Il legame con il Centre Pompidou non si esaurisce in un possibile parallelo con la sala dell'IRCAM: prevedendo una rappresentazione parigina per il 1985, si pensa al forum del Beaubourg come luogo che possa ospitare l'arca, che viene dimensionata fin dall'inizio anche in previsione di questa eventuale futura collocazione.<sup>14</sup>

Il carattere di luogo per la sperimentazione musicale e la denominazione "crazy ship" vengono mantenuti anche in alcuni disegni datati 5 Marzo 1984, inviati a Nono a Venezia. In parte dei disegni la struttura dell'arca è rappresentata priva di contesto esterno, in altri all'interno della chiesa di San Lorenzo. Permane ancora l'uso del vento e delle luci colorate, dettagli che verranno poi eliminati, e appare interessante la rappresentazione di un raggio di riflessione dei fasci luminosi sulle volte della chiesa (fig.13). Con questa rappresentazione grafica Piano sottolinea l'interazione dello

<sup>14</sup>intervista rivolta all'ingegnere  
Maurizio Milan  
in data 26 ottobre 2012



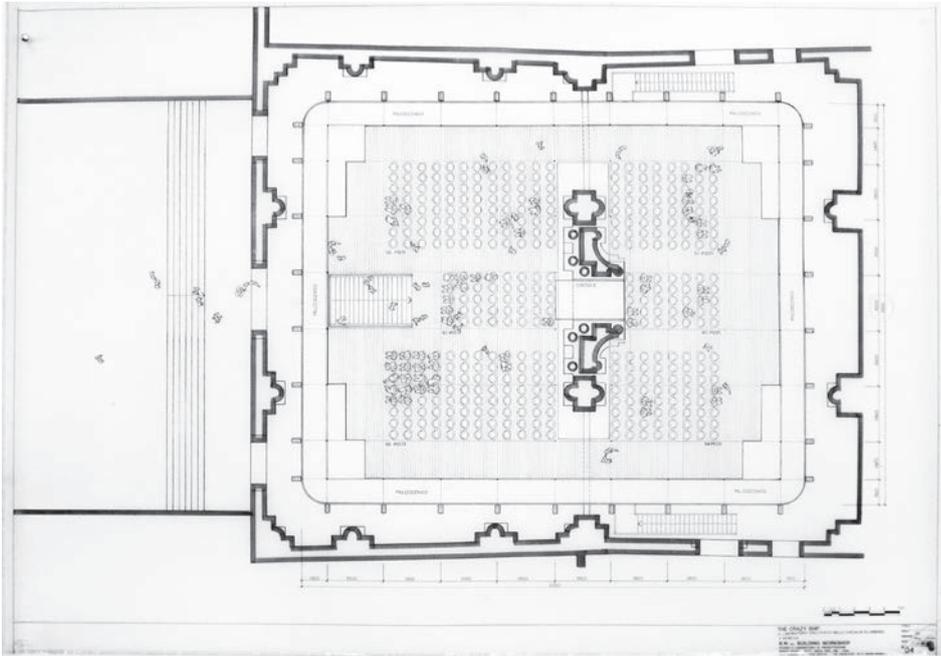
spazio della chiesa con il luogo della rappresentazione; alla rifrazione della luce si aggiunge anche la riflessione dei suoni sulle volte intonacate, ponendo ancora una volta l'accento sull'interazione tra spazio e suono, tra arca e chiesa di San Lorenzo.

È a questi disegni del marzo 1984 che fa riferimento Cacciari in una lettera indirizzata a Piano e datata 19 Marzo. Si tratta di una lettera in cui Cacciari elenca quelle che ha individuato come criticità del progetto. Essenzialmente lamenta la scarsa aderenza dell'architettura al progetto filosofico-musicale del *Prometeo*: "*Capisco le difficoltà che ci sono per rendere 'architettonicamente' le idee del Prometeo, ma alcune cose devono essere fatte, o è meglio lasciare perdere ogni idea di 'accompagnare' la musica – commentarla- con altri linguaggi*".<sup>15</sup> Le principali preoccupazioni di Cacciari riguardano la rigidità modulare della struttura, la mancanza di interazione con lo spazio della chiesa di San Lorenzo e la mancata rappresentazione fisica delle isole all'interno del progetto. Cacciari insiste molto sulla necessità di legare il progetto di architettura al progetto culturale del *Prometeo* e al luogo. Lo spazio dove si colloca l'arca non deve essere indifferente, ma dialogare con la struttura scenotecnica e trasmetterle un carattere.

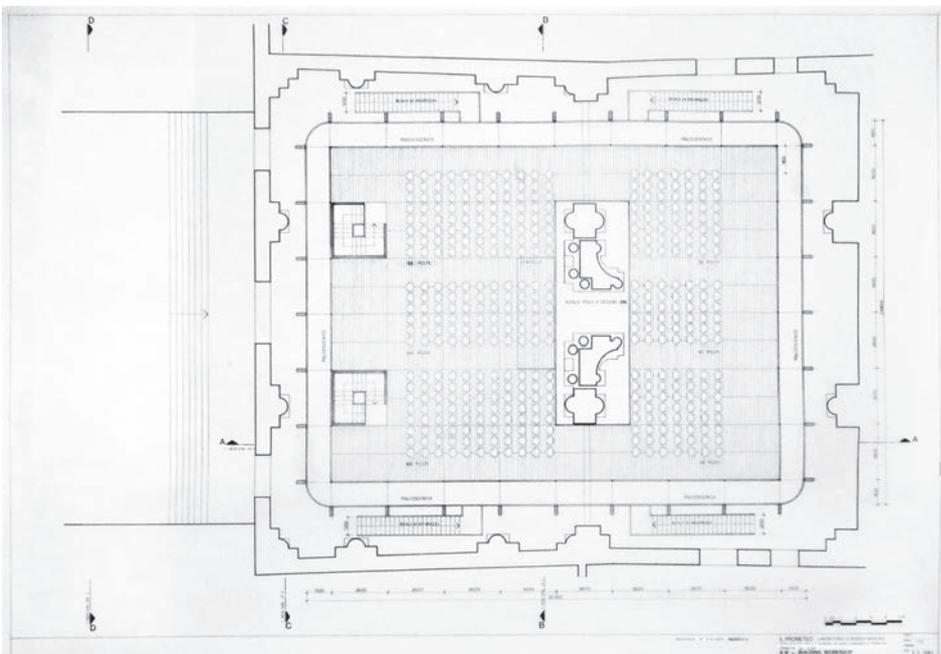
Il 21 Marzo 1984 Piano risponde alle critiche mosse al progetto con una lettera indirizzata a Cacciari e Nono.<sup>16</sup> In questa lettera l'architetto cerca di precisare alcune questioni concernenti i disegni inviati e di rispondere alle accuse di scarsa rispondenza del progetto ad alcuni temi alla base di *Prometeo*. Cacciari vede nella modularità della struttura una completezza che è in contraddizione con l'idea di frammento, di non finito, con l'idea di "*mappe rotte*" che ricorre ossessivamente nei manoscritti di Nono. Piano risponde spiegando la natura frammentaria, mobile e variabile dei pannelli di rivestimento laterali in legno; la modularità della struttura non è sinonimo di completezza e finitezza, ma è solo un modo di organizzare la costruzione. La possibilità di

<sup>15</sup> FRP, RPDOC 134

<sup>16</sup> FRP, PRORPDOC 001; non si conserva presso gli archivi la lettera in cui Nono manifesta a Piano le sue preoccupazioni riguardo alla fase progettuale dell'arca del Marzo 1984; in ogni caso la lettera di Piano ne testimonia l'esistenza: cit. "Cari Gigi e Massimo, Vi rispondo con la stessa lettera, perché le preoccupazioni che mi avete espresso sul progetto sono le stesse."

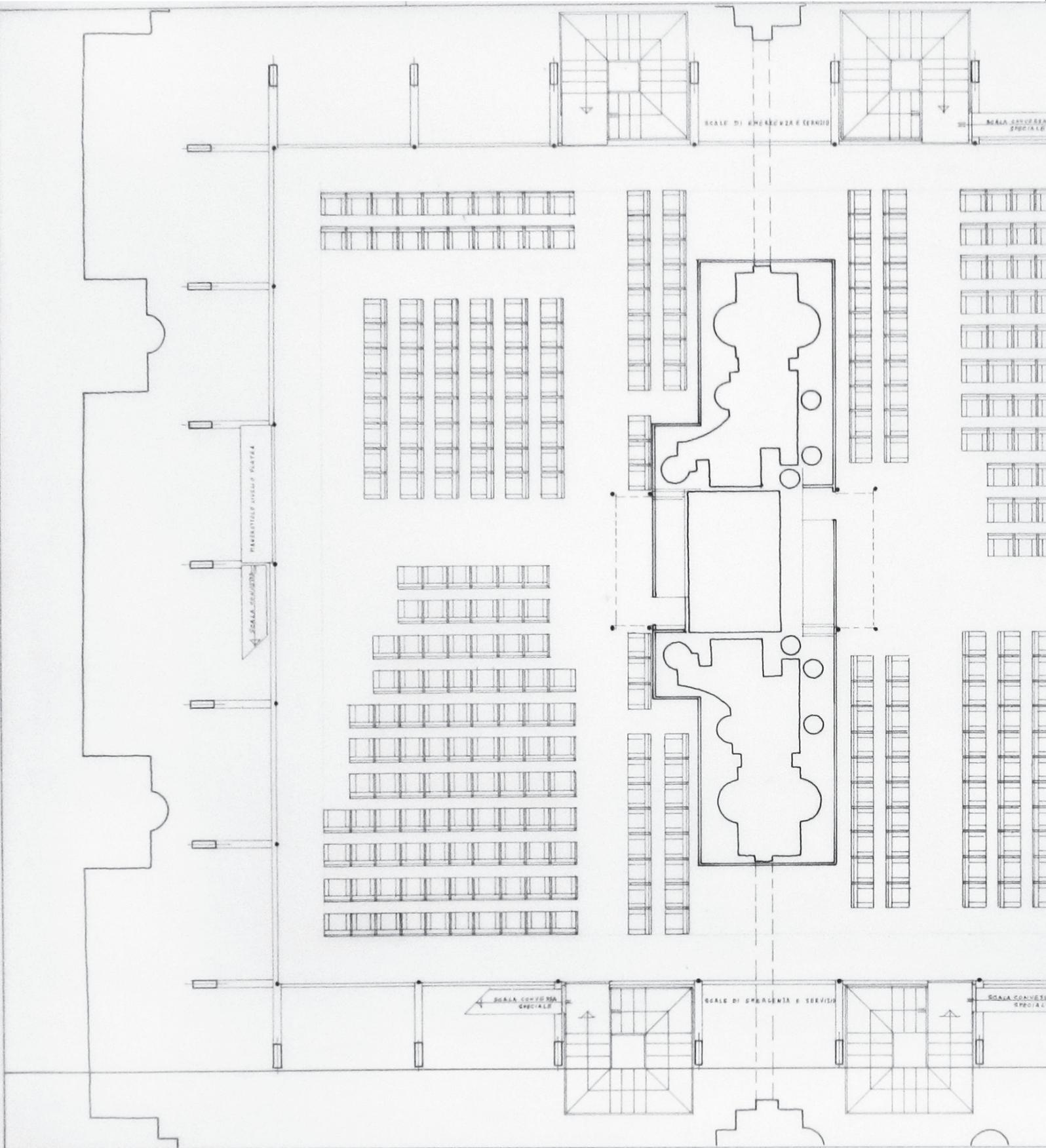


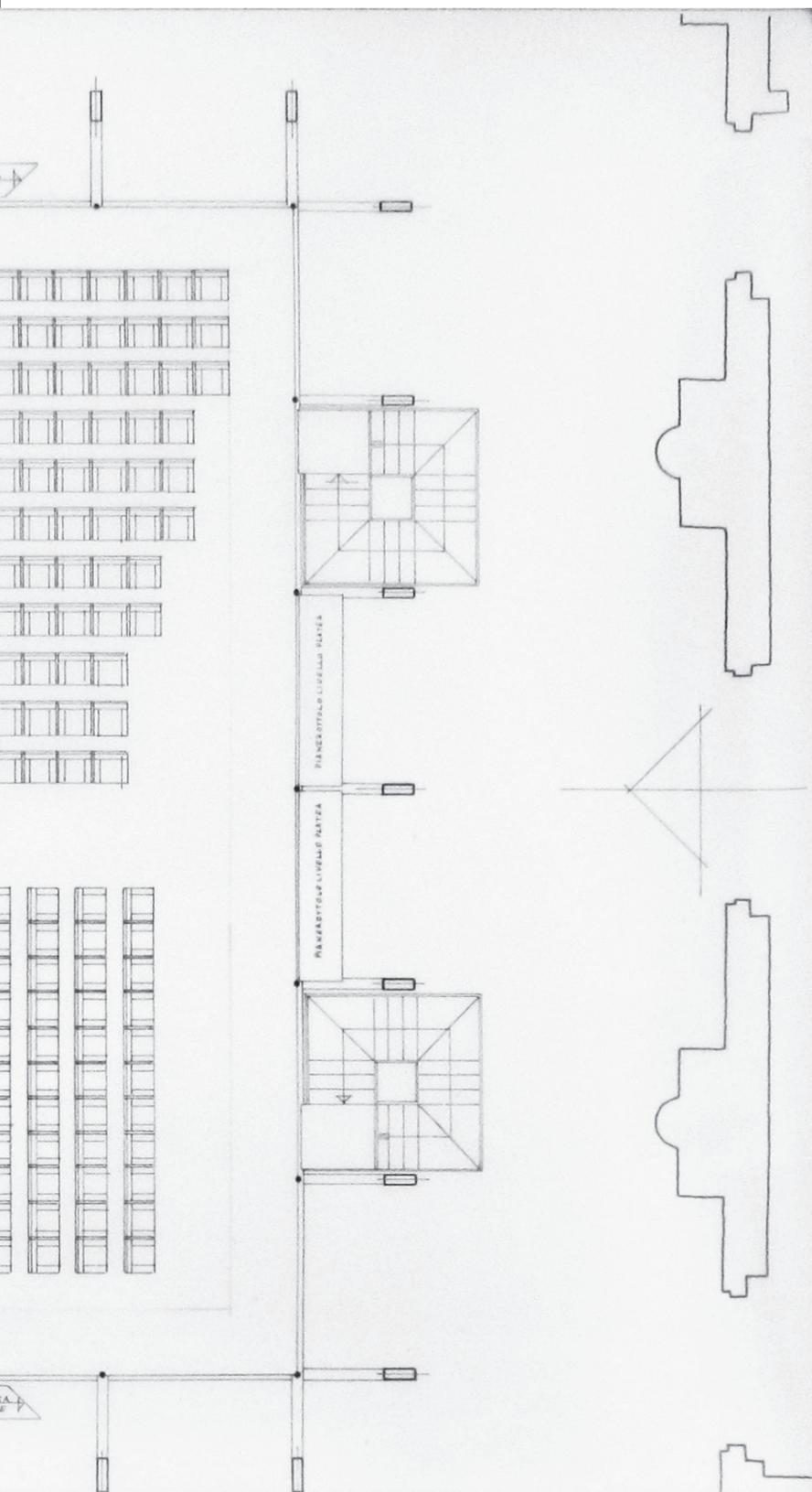
**Figura 17**  
FRP, PRO\_BOX\_001, PRO 016, 5  
marzo 1984



**Figura 18**  
FRP, PRO\_BOX\_001, PRO 016, 9  
maggio 1984;  
si notino in entrambe le immagini  
le diverse soluzioni per il disegno  
delle scale di accesso all'arca e  
per la disposizione del pubblico al  
suo interno (in relazione anche alla  
soluzione definitiva mostrata  
in fig. 19)

muovere e variare la posizione del fasciame della 'nave' permette anche quel dialogo continuo con lo spazio della chiesa richiesto da filosofo e compositore. Piano affronta poi la questione di riportare l'idea delle isole, gli episodi in cui si struttura il *Prometeo*, all'interno dell'arca: "Le "isole" non sono ancora annotate negli schizzi inviatiVi,





**Figura 19**

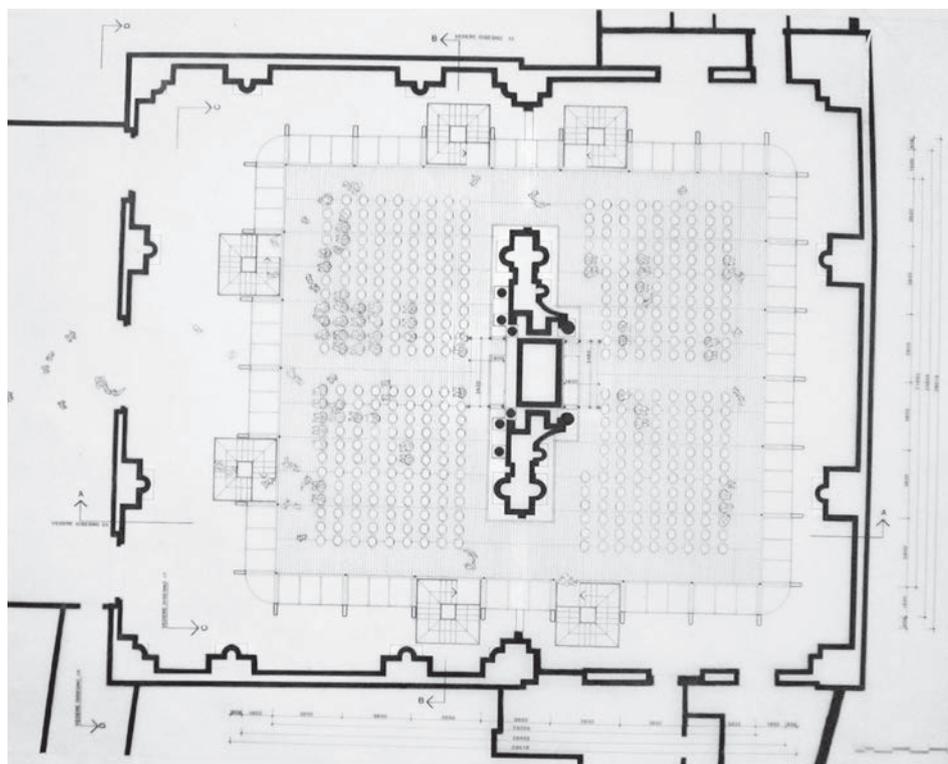
FRP, PRO\_BOX\_003, PRO 041,  
23 luglio 1984;

cronologicamente, uno degli  
ultimi disegni dell'arca;  
si noti  
la disposizione del pubblico,  
corrispondente a grandi linee  
a quella utilizzata per la prima  
rappresentazione di *Prometeo* a  
Venezia, e il disegno definitivo delle  
scale di accesso all'arca.

IL PROMETEO LABORATORIO DI RICERCA MUSICALE COLLOCATO NELLA CHIESA DI SAN LORENZO  
SCHEMA FUNZIONALE PLATEA  
B.W. s.p.a. BUILDING WORKSHOP  
STUDIO E LABORATORIO DI PROGETTAZIONE  
RENZO PIANO DOTT. ARCH. DIPL. P.M. - FAJA  
VIALE MODUGNO 22 38156 GORIZIA TEL. 0421.667442 - TELEFAX 0421.667443

TITOLO  
SCALA 1/50  
DISEGNO  
DATA 23/7/84  
N. 31

**Figura 20**  
FRP, PRO\_BOX-001, PRO 016,  
luglio 1984



*perché sono attualmente oggetto di studio: non è facile far volare la gente, ma credo che siamo sulla buona strada [...] Queste "isole" potranno essere posizionate dove vogliamo, naturalmente anche sulla testa del pubblico a diverse altezze".* Un solo disegno, datato 25 Marzo 1984, testimonia il tentativo di materializzare, di rendere fisicamente tangibili le isole del *Prometeo* nel progetto dell'arca: nella sezione di fig.14 si nota la presenza di una 'isola' con pavimento in policarbonato trasparente, collocata al di sopra del pubblico e accompagnata dall'annotazione "a diverse altezze". In seguito viene abbandonata questa volontà di raffigurare le isole in architettura, anche perché parzialmente in contrasto con la volontà di evitare ogni forma di eccessivo simbolismo e ricorso alla rappresentazione visiva della *tragedia dell'ascolto*.

Tra i disegni datati 5 marzo 1984 si trova anche una sezione che taglia perpendicolarmente l'altare centrale (fig.15) dove Shunji Ishida annota:

"Parete:

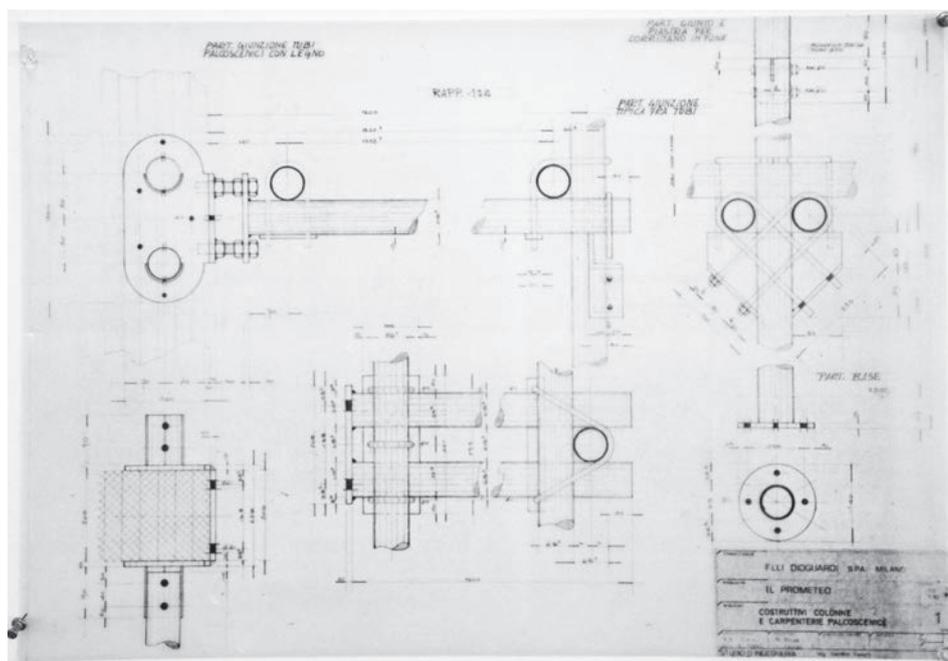
- *legno verticale*
- *legno curvo*
- *seta*
- *buco vuoto*
- *foglio di acciaio, alluminio, rame etc.*
- *buco con campanello etc.*
- *buco con altoparlante"*

La sezione testimonia una fase progettuale in cui ancora non è stato definito il materiale con cui realizzare le chiusure verticali dei vari moduli dell'arca. Nel progetto definitivo si opterà per l'uso del legno, che meglio si confà alla volontà di costruire un'architettura/strumento musicale. La scelta finale di utilizzare pannelli lignei ricurvi, oltre a pannelli piani, risponde a necessità acustiche e al desiderio di costruire una perfetta cassa armonica.

Un altro tema fondamentale del progetto è costituito dalla disposizione del pubblico all'interno dell'arca: definitane fin da subito la posizione centrale (rispetto alle fonti sonore che si vengono a trovare sul perimetro) e sollevata da terra, durante le varie fasi progettuali vengono proposte diverse soluzioni di distribuzione degli spettatori. In un disegno del gennaio del 1984 (fig.16) si può notare una disposizione del pubblico su più livelli, successivamente abbandonata probabilmente per consentire ad ogni ascoltatore una analoga possibilità di ascolto e per dare rilievo alla spazializzazione delle fonti sonore piuttosto che dei punti di ascolto. Le disposizioni di pubblico proposte sia nelle soluzioni di arca asimmetrica che in quelle di arca simmetrica rispetto all'altare (ossia più vicine cronologicamente alla versione definitiva) sono molto simili: il pubblico è ordinato su più file, in due o tre blocchi, a seconda dei casi (figg.17 e 18), e dirige lo sguardo verso il perimetro della struttura, dando le spalle alla postazione di controllo elettronico posizionata in corrispondenza

**Figura 21**

FRP, 287/BOOK 71, PRO 067, disegno  
dettaglio costruttivo non datato,  
realizzato dall'ingegnere Maurizio  
Milan;  
nodi delle impalcature che  
sorreggono le passerelle dell'arca,  
pensati come se si trattasse di  
legature realizzate in bambù;  
si noti la grande attenzione al  
dettaglio esecutivo.



dell'altare centrale. In un disegno del 23 luglio 1984 (fig.19) si può vedere invece quella che corrisponde grossomodo alla disposizione del pubblico scelta per la prima rappresentazione dell'opera: gruppi di sedie non omogenei disposti tra di loro perpendicolarmente e orientati verso i quattro lati dell'arca.

Un discorso a parte merita il progetto delle scale di accesso all'arca e dei collegamenti tra le passerelle a diverse altezze. L'ampia quantità di disegni relativi al tema delle scale, reperibile presso l'archivio della Fondazione, testimonia l'attenzione e il tempo dedicatogli dallo studio di progettazione. Anche Nono e Cacciari mostrano interesse verso il tema delle scale e così sia nella già menzionata lettera del 19 Marzo che in un appunto non datato di Nono, relativo probabilmente al progetto dell'arca per Milano,<sup>17</sup> si leggono commenti circa la rigidità della scala di accesso all'arca dal piano originale della chiesa, che mal si adatta all'idea di indefinitezza spaziale e temporale che deve caratterizzare il *Prometeo*. Cacciari definisce la scala dei primi progetti meramente "condominiale" mentre Nono scrive: "Caro Renzo/ Scale per Norimberga? Per stadio Littorio? Per regime comiziante al potere? Renzo!

<sup>17</sup> FRP, PRORPDOC 001

*Renzo!! Renzo!! Scale per banche svizzere/antiatomiche anti B.R.?*". Nel primo disegno dell'aprile 1983 (fig.4), come anche nei disegni datati 22 dicembre e 5 marzo (figg.10 e 17), la scala di accesso all'arca è una sola, centrale, posizionata in corrispondenza della porta di accesso alla chiesa (in alcuni disegni si possono vedere anche due scale più strette ai lati dell'arca, probabilmente destinate ad un accesso più 'di servizio'). Probabilmente è a questo tipo di scala che fa riferimento Cacciari nella sua critica. Nel maggio del 1984 la forma delle scale viene definendosi (fig.18) fino ad arrivare al disegno definitivo di sei scale a torretta che generano un sistema di accessi più libero e meno gerarchico (fig.20); si cerca di rifuggire l'effetto "condominiale" e il carattere impositivo, quasi dittatoriale, di un'unica via d'accesso. Appare chiaro come ogni elemento della composizione architettonica abbia un'importanza non solo in quanto tale, ma anche in relazione all'opera completa. Il carattere a sei mani del progetto non si esaurisce nella definizione a grandi linee delle prime idee progettuali, ma si concentra su ogni particolare della progettazione. La definitiva forma curva (concavo/convessa) delle scale di collegamento tra le varie passerelle, ad esempio, ben si adatta all'idea di movimento che permea l'opera in ogni suo aspetto.

Come su desiderio di Nono e Cacciari, il progetto dell'arca si conforma allo spazio dell'ex chiesa di San Lorenzo, ne eredita alcuni caratteri e ne viene influenzato e permeato, ma allo stesso tempo ha esso stesso un ruolo attivo nei confronti dello spazio, non solo acusticamente, ma anche da un punto di vista più strettamente pratico, diventando motore propulsivo di un futuro progetto di restauro.<sup>18</sup> I caratteri del progetto sono fin da subito quelli di un progetto che dialoga con l'esistente senza intaccarlo in alcun modo. L'obiettivo è creare una struttura temporanea, completamente smontabile e reversibile, senza interventi permanenti sulla ex chiesa di San Lorenzo. Disattendendo la preoccupazione palesata inizialmente della Soprintendenza di Venezia circa la realizzazione dell'arca,<sup>19</sup> Piano si

<sup>18</sup> progetto che purtroppo non verrà portato a termine. Finalmente nel 2012 la ex chiesa è stata concessa in uso allo stato del Messico per cinquant'anni, come luogo per le esposizioni delle biennali di arte e architettura, in cambio del finanziamento necessario per portare a termine i lavori di restauro, incominciati dopo la rappresentazione di *Prometeo* del 1984.

<sup>19</sup> intervista rivolta all'ingegnere Maurizio Milan in data 26 ottobre 2012

mostra molto attento alla preesistenza e alla sua salvaguardia. Fin dalle prime ipotesi progettuali si pensa a una struttura che sia autoportante e completamente indipendente dalla struttura della chiesa. Anche il sollevamento da terra del piano di calpestio dell'arca può essere considerato come un dispositivo compositivo atto ad amplificare il senso di alterità e indipendenza della struttura lignea rispetto all'ambiente che la ospita: l'arca fluttua nello spazio a tre metri da terra e lo spazio della chiesa rimane a terra completamente libero e percorribile. I rilievi eseguiti per realizzare la struttura dell'arca saranno sicuramente risultati utili ai fini dei successivi lavori di restauro previsti dalla Soprintendenza. Allo stesso modo anche i piccoli lavori di ripristino e di messa in agibilità dell'ex chiesa, che da convenzione del 25 agosto 1984 risultano essere a carico del Comune di Venezia,<sup>20</sup> vengono pensati e realizzati il più possibile in funzione di un progetto di restauro complessivo futuro. In una lettera datata 20 marzo 1984 inviata dallo studio di progettazione di Renzo Piano a Domenico Crivellari, Assessore alla Cultura e Belle Arti del Comune di Venezia, si legge: *"Occorre anche chiarire che i lavori da noi eseguiti nell'ambito di questa commessa dovranno essere coordinati e finalizzati a quelli che nel futuro saranno eseguiti come restauro finale (mi risulta esistere un progetto di restauro radicale, ma è evidente che questi primi lavori non potranno essere rimandati in attesa dei futuri programmi)"*. Tra quelli che Piano individua come *"primi lavori"* vengono realizzati innanzitutto lavori di smontaggio e restauro delle grate che chiudevano le arcate ai lati dell'altare, imbiancature dei soffitti a volta e pulitura dello spazio interno della ex chiesa. Per preservare il pavimento originale viene poi prevista la stesura di una moquette ignifuga e, per rendere la chiesa idonea a ospitare il *Prometeo*, vengono adeguati l'impianto elettrico e viene realizzato un impianto antincendio.<sup>21</sup>

Il 18 maggio 1984 viene stipulato un contratto tra il teatro alla Scala e la ditta Fratelli Dioguardi S.p.A. con oggetto: *Fornitura struttura scenica per*

<sup>20</sup> Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, fondo storico, settore musica "Prometeo", faldone 668: *"il Comune di Venezia, Assessorato alla Cultura, assume a proprio carico gli oneri relativi alla messa in agibilità della chiesa di San Lorenzo, compresi i lavori necessari al perfetto impiego dell'impianto scenico previsto."*

<sup>21</sup> FRP, PRORPDOC 001

opera "Prometeo" del Maestro Luigi Nono.<sup>22</sup> Ormai ultimato il percorso progettuale, gli ultimi disegni, a livello cronologico, che si trovano presso l'archivio della Fondazione Renzo Piano sono datati 9 e 23 luglio 1984 (senza considerare i disegni successivi riguardanti dettagli tecnologici). Da questo momento in poi comincia il lavoro in cantiere, sotto la supervisione dell'ingegnere Maurizio Milan, dell'architetto Alessandro Traldi e di Gianfranco Dioguardi, oltre che ovviamente dei tre ideatori dell'opera: Nono, Cacciari e Piano.

Il principio di non arrecare alcun danno alla preesistenza e la necessità che l'arca risulti completamente smontabile e trasportabile hanno conseguenze importanti sulla scelta dei materiali e sulla modalità di posa in opera. L'arca viene interamente costruita in legno lamellare, pannelli di legno e acciaio;<sup>23</sup> si tratta quindi di una costruzione realizzata completamente a secco. Per facilitare il trasporto, sia per la prima rappresentazione sia in previsione di successivi spostamenti dell'arca, si assemblano insieme porzioni di travi in legno lamellare di dimensioni tali da poter essere trasportate su barche attraverso i canali di Venezia e poi scaricate con le gru delle barche stesse.<sup>24</sup> L'ingegnere Maurizio Milan, incaricato di coordinare le operazioni di costruzione dell'arca, racconta le difficoltà di un cantiere in cui la Soprintendenza aveva vietato l'utilizzo di mezzi meccanici. Sul cantiere vengono ideati anche alcuni dettagli costruttivi, come ad esempio i nodi delle impalcature che sorreggono le passerelle dell'arca, pensati come se si trattasse di legature realizzate in bambù (fig.21), oppure le bullonature visibili sui fianchi delle porzioni ricurve delle travi lamellari. In particolare quest'ultimo dettaglio nasce per rispondere a un problema di produzione e curvatura delle travi in legno lamellare, diventando poi un elemento caratterizzante della struttura, un punto di forza dell'arca.<sup>25</sup>

Dal frenetico e complicato cantiere veneziano prende forma una struttura che nasce con la vocazione di luogo di sperimentazione (sonora

<sup>22</sup> FRP, RP DOC 134

<sup>23</sup> la scelta del legno è ovviamente anche legata al raggiungimento di certe prestazioni acustiche.

<sup>24</sup> intervista rivolta all'ingegnere Maurizio Milan in data 26 ottobre 2012

<sup>25</sup> intervista rivolta all'ingegnere Maurizio Milan in data 26 ottobre 2012

e non solo). Dopo la denominazione "crazy ship" vista nei primi disegni, nelle tavole si legge sempre il titolo "*Prometeo laboratorio di ricerca musicale*". Rimane sempre ben presente la volontà di fare dell'arca qualcosa di non effimero, la volontà di realizzare una struttura che possa trovare eventualmente una futura collocazione permanente. Il progetto dell'arca parte dal contingente della chiesa di San Lorenzo e da uno stretto legame con il suo spazio e con l'opera *Prometeo*, ma è pensato per adattarsi poi a ospitare il suono e l'ascolto in ogni loro declinazione.



## 2.7 Il ruolo dello spazio nel *Prometeo*: la chiesa di San Lorenzo in musica e architettura

*Mi sento occupare, e cerco anche di lasciarmi 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.*

Luigi Nono<sup>1</sup>

La lettera di diciassette pagine che Nono invia a Piano nel dicembre del 1983<sup>2</sup> può essere intesa come una sorta di verbale di un sopralluogo avvenuto presso la chiesa di San Lorenzo a Venezia. L'architetto Shunji Ishida, collaboratore di Piano fin dalle prime fasi progettuali dell'arca, ricorda la prima visita a Venezia e sostiene che molte delle decisioni progettuali sull'arca siano state prese direttamente all'interno della chiesa. Secondo i suoi ricordi, al momento del primo incontro, cui partecipano Nono, Piano e Cacciari, ancora non era stata decisa la forma della struttura che doveva ospitare *Prometeo*.<sup>3</sup> Erano certamente chiari i temi concettuali e filosofici che sarebbero stati alla base della tragedia ed era già stata composta gran parte della musica, ma ancora non si era parlato della vera e propria componente architettonica dell'esperienza. È durante questo primo sopralluogo che si propone di invertire la posizione tradizionale di pubblico e musicisti: la musica sarebbe arrivata dal perimetro della struttura, mentre il pubblico si sarebbe trovato al centro, in un ribaltamento rivoluzionario della classica disposizione consolidatasi nei secoli. La paternità di questa inversione viene attribuita da Luigi Nono a Renzo Piano, come si può leggere in un appunto su uno dei suoi manoscritti (figg.2 e 3): "*idea di Renzo = pubblico centralizzato*". In realtà è difficile stabilire chi e cosa abbia effettivamente condizionato questa importante scelta, che deriva da molte variabili, tra cui anche la particolare conformazione della chiesa.

Lo spazio della chiesa di San Lorenzo entra all'interno sia della composizione musicale sia di quella architettonica. Nono si "*lascia occupare*" dallo

<sup>1</sup> De Benedictis A.L., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Milano 2001, vol. II, pp.350-351

<sup>2</sup> ALN, carteggi, Piano/R 83-12-06d

<sup>3</sup> intervista rivolta agli architetti Donald Hart e Shunji Ishida in data 15 ottobre 2012



**Figura 1**

interno della chiesa sconsacrata di San Lorenzo; si noti la presenza di altare e arcate centrali che dividono lo spazio della chiesa in due parti (fisicamente e acusticamente); la foto è stata scattata il 27 giugno 2013 in occasione della 55a Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia. L'ex chiesa di San Lorenzo è aperta solo in occasione di esposizioni; normalmente è chiusa al pubblico per lavori di restauro (si può notare nella foto la presenza di scavi a livello del pavimento) ed è stata concessa in uso al Messico per le Esposizioni della Biennale alla condizione che si prenda in carico le spese dei lavori di restauro (in corso da subito dopo la rappresentazione del *Prometeo*).

spazio. Come Andrea e Giovanni Gabrieli compongono musica per la chiesa di San Marco, per la sua particolare conformazione spaziale, per i suoi livelli di riverbero, così lui decide di comporre per la chiesa di San Lorenzo. Ritorna di centrale importanza la relazione interdependente che si crea tra suono e spazio, come il suono si compone con altri suoni nello spazio, *"come il suono legge lo spazio, e come lo spazio scopre, svela, il suono"*.<sup>4</sup>

La conformazione interna della chiesa di San Lorenzo presenta una precisa peculiarità (con conseguenti specifici effetti acustici): un altare in posizione baricentrica e tre arcate dividono in due porzioni il suo spazio ad aula unica. È necessario cercare di capire come adattare alle particolari caratteristiche della chiesa l'esigenza di avere un suono mobile, fluido, continuo, capace di creare un'atmosfera atemporale in cui l'ascoltatore possa perdersi. Bisogna cercare di trovare la migliore disposizione possibile di esecutori e musicisti in modo da poter realizzare la spazializzazione del suono che Nono ha in mente. È così che nasce l'idea di costruire una struttura lignea che si sviluppi intorno all'altare e alle tre arcate, che

<sup>4</sup>De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol. II, p.340



diventano un elemento della composizione. La volontà di fare arrivare il suono da più direzioni e da più altezze porta alla scelta quasi obbligata dell'inversione di posizione tra pubblico e musicisti. Questa inversione si adatta perfettamente anche alla precisa scelta di creare una 'macchina per l'ascolto', dove il senso della vista sia messo in secondo piano. Nono vuole avere un suono che sia dissociato dalla visione della fonte sonora; vuole creare un effetto che potremmo definire di 'son mystérieux', parafrasando la definizione di "lumière mystérieuse" dell'architetto John Soane; vuole creare nuove possibilità di ascolto.

La scelta di invertire la posizione reciproca di fonti sonore e pubblico deriva anche dal lavoro di sperimentazione sonora che Luigi Nono aveva condotto presso l'*Experimentalstudio* di Freiburg. Nono aveva avuto la possibilità di lavorare con la strumentazione elettronica dell'*Halaphon*, che prende il nome dai suoi inventori Haller Peter Haller e Peter Lawo, e con la tecnica del *live electronics*. Parlando di *Prometeo*, Nono descrive l'*Halaphon* come un "regolatore spaziale del suono",<sup>5</sup> che gli permette di realizzare tramite il suono quei movimenti nello spazio e tra le isole/episodi che era impossibile far compiere direttamente ai musicisti.<sup>6</sup> Egli aveva avuto modo di sperimentare il funzionamento dell'*Halaphon* con la composizione *Das atemde Klarsein* (1981) e aveva capito che era necessario poter disporre degli altoparlanti intorno al pubblico per poterlo utilizzare al meglio. Così, quando si trova a decidere come disporre fonti sonore e pubblico dentro la chiesa di San Lorenzo, la scelta di usare *Halaphon* e *live electronics* lo porta a

<sup>5</sup> *ivi*, vol. II, p.391

<sup>6</sup> intervista rivolta ad André Richard in data 2 maggio 2013

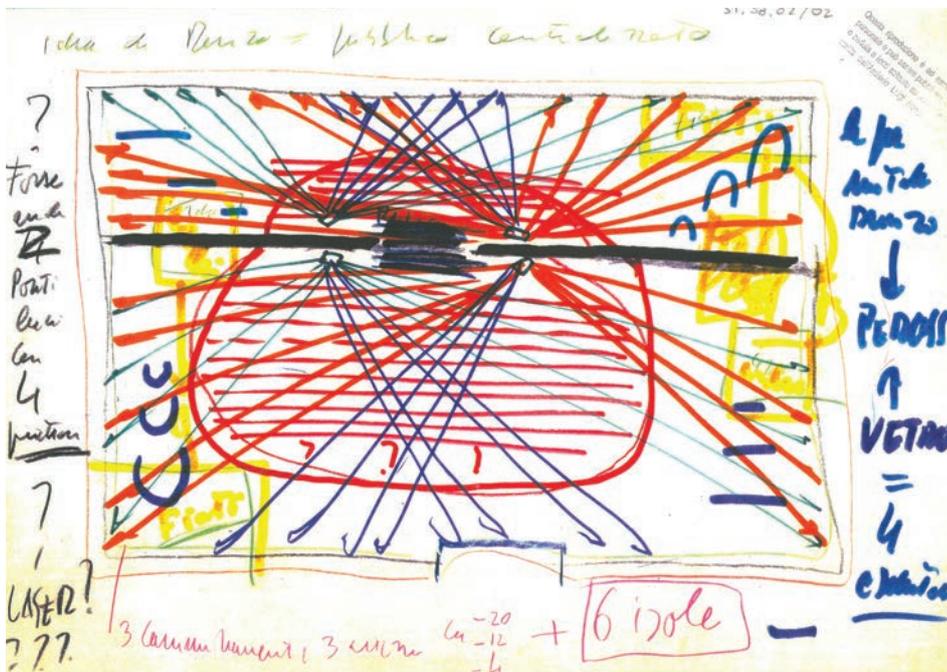
idea di Renzo = pubblico centralizzato

Figura 2

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.38.02/02 (dettaglio); la paternità della scelta di invertire la tradizionale disposizione reciproca di pubblico e fonti sonore viene attribuita da Luigi Nono a Renzo Piano, come si può leggere nell'appunto "idea di Renzo = pubblico centralizzato".

Figura 3

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.38.02/02



concepire l'arca come una struttura che possa ospitare l'ascoltatore al centro, avvolto dal suono che proviene dalle passerelle perimetrali.<sup>7</sup>

Il concetto di fluidità, di suono mobile che si muove liberamente nello spazio, permea anche l'architettura. Si decide di sollevare l'arca da terra di alcuni metri, sia per questioni di proporzione dello spazio dell'arca rispetto allo spazio della chiesa (proporzione visiva, ma soprattutto acustica), sia per permettere una più fluida e libera gestione degli accessi all'arca. Lo spettatore del *Prometeo* può così entrare all'interno della chiesa di San Lorenzo e muoversi liberamente al di sotto dell'arca, alla quale può accedere da diversi punti. La progettazione dell'arca viene quindi influenzata anche in questo caso sia dal luogo, sia dal suo relazionarsi alle

<sup>7</sup> per un approfondimento sul funzionamento del *live electronics* in *Prometeo* si veda Cacciari M. (a c. di), Nono L., *Verso Prometeo*, Ricordi, Milano 1984, pp. 39-53

tematiche generatrici del *Prometeo*.

Una delle idee centrali nella progettazione dell'arca è creare uno spazio senza direzioni principali, uno spazio privo di quella monodirezionalità dell'ascolto tipica della tradizione del teatro d'opera italiano. Cacciari e Nono sostengono che la necessità di un "*ritorno all'ascolto*" conduca anche alla necessità di nuovi spazi dove poter eseguire la nuova musica della contemporaneità. Nel corso dei secoli si è giunti alla formalizzazione di un uso unidimensionale della geometria e delle riverberazioni possibili all'interno di uno spazio e questo ha indebolito le possibilità dell'ascolto, ha ridotto gli "*infiniti possibili*" dell'ascolto. La rinuncia alla definizione di nuovi spazi, l'arrendersi a un modo canonico di ascoltare la musica, impediscono il progresso e annullano il ruolo della componente spaziale all'interno della composizione musicale. Considerare lo spazio di esecuzione come indifferente alla composizione priva il compositore di un elemento importante su cui lavorare, di infinite possibilità d'ascolto. Lo spazio deve tornare a far parte della composizione e, perché questo succeda, si deve accettare anche la possibilità di mettere in discussione la forma universalmente accettata del teatro all'italiana. Nonostante non sia sfruttato nelle sue potenzialità, Nono vede nel progetto della Philharmonie di Hans Scharoun a Berlino un esperimento interessante, che rompe la spazialità tradizionale della sala da concerto rendendo possibile una continua cangiante alterità del suono. Far entrare lo spazio nella composizione, metterlo in discussione in relazione alla composizione musicale, significa anche rispondere alla necessità di ovviare al predominio della vista sull'udito nel mondo contemporaneo, rompendo la geometria unificata delle sale da concerto.<sup>8</sup>

L'arca crea nuove possibilità d'ascolto dentro la chiesa di San Lorenzo. Lo spazio della chiesa e la struttura lignea collaborano per pervenire a una determinata qualità acustica. Prima dell'arca la chiesa presenta tempi di riverbero molto lunghi, che mal si adattano alla necessità di far

<sup>8</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol. II, pp.338-357

percepire il movimento del suono nello spazio. L'arca contiene il suono, come la cassa di risonanza di uno strumento musicale, e riduce i tempi di riverbero, modificando la risposta acustica dello spazio originale. Le pareti della chiesa e le sue volte in arcole intonacate partecipano all'esperienza acustica di *Prometeo*: l'arca è responsabile di quelle che in acustica vengono definite *early reflections*, mentre le superfici della chiesa producono le *late reflections*, l'effetto di riverbero che definisce la qualità acustica dello spazio.<sup>9</sup>

Architettura e suono si pongono in relazione diretta con lo spazio della chiesa di San Lorenzo. La composizione *Prometeo* nasce dentro l'ex chiesa, dal confronto continuo con lo spazio fisico e acustico che si è ottenuto anche tramite la realizzazione dell'arca. Emerge chiaramente la necessità di avere molto tempo a disposizione per suonare *Prometeo* dentro lo spazio e trarre dal confronto con lo spazio sempre nuovi elementi per la composizione. È necessario avere uno spazio che fornisca la possibilità di trascorrervi dentro molto tempo ed è anche questo il motivo che probabilmente ha portato alla scelta della chiesa sconosciuta di San Lorenzo come luogo per la prima esecuzione di *Prometeo*.

In un'intervista del 1984 Nono dichiara: "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 [...]".<sup>10</sup> Musica e architettura si confrontano con lo spazio della chiesa di San Lorenzo e ogni aspetto della composizione ne rimane coinvolto.

<sup>9</sup> il suono emesso da una fonte sonora viene percepito dall'orecchio umano come insieme di suono diretto e suono riflesso. Si distinguono le *early reflections* (prime riflessioni), che sono poco distanti temporalmente dal suono diretto e vanno ad aumentarne il volume sonoro (essendo praticamente impercettibile la loro separazione dal suono diretto), e *late reflections* (ultime riflessioni), che sono responsabili dell'effetto di riverbero del suono diretto e quindi anche della qualità acustica di una sala.

<sup>10</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol. II, p.357

## 2.8. Il suono nei disegni di Piano e lo spazio nei manoscritti di Nono

Il carattere a sei mani del progetto interdisciplinare di *Prometeo, tragedia dell'ascolto* può essere letto anche attraverso l'analisi comparata di alcuni schizzi di Piano e di alcuni manoscritti di Nono.<sup>1</sup> Uno dei manoscritti di Nono dal carattere prevalentemente grafico (fig.1) può essere così accostato a uno dei primi schizzi di Piano per "*il Prometeo di Gigi Nono a Venezia*" (fig.2). Si tratta di due disegni molto diversi, ma che cercano di raccontare le stesse idee. In entrambi i disegni si può vedere come i protagonisti principali della composizione (rispettivamente musicale e architettonica) siano il suono e il movimento del suono all'interno dello spazio. Nello schizzo a pennarello nero di Piano emerge il disegno a matita colorata delle onde sonore che occupano lo spazio dell'arca; nel disegno di Nono il suono occupa tutto lo spazio dell'arca, insieme anche ai fasci di luce colorata (che evidentemente erano ancora previsti in questa fase di elaborazione del progetto<sup>2</sup>). Si legge poi in entrambi i disegni anche l'esistenza di un forte legame con lo spazio della chiesa di San Lorenzo. Nello schizzo di Piano le forme della chiesa vengono abbozzate sullo sfondo e viene dato rilievo al movimento del pubblico nello spazio della chiesa e attraverso l'arca; le persone misurano lo spazio che a sua volta conforma il progetto dell'arca. Nel manoscritto di Nono si vede una rappresentazione in pianta del perimetro della chiesa e viene messa in evidenza la caratteristica spaziale più influente sul movimento del suono e sull'acustica, ossia la posizione dell'altare e la divisione della chiesa in due parti.

Tra i manoscritti di Nono si trovano continui riferimenti allo spazio dell'arca. Lo spazio è un elemento fondamentale della composizione e la progettazione dello spazio viene seguita in prima persona anche dal compositore. Riflessioni sulla disposizione dei musicisti, del pubblico, sui percorsi, si integrano, nei manoscritti di Nono, con riflessioni di carattere più strettamente compositivo-musicale. In fig.3 si può vedere una rappresentazione assometrica dello spazio della chiesa in cui vengono

<sup>1</sup> si vuole che la riflessione questa volta parta dalle immagini e si è deciso quindi di non aprire il paragrafo, come di consueto, con una citazione.

<sup>2</sup> il fatto che i manoscritti di Nono conservati all'ALN siano principalmente datati solo su base annuale (salvo nei casi di datazione autografa) impedisce una ricostruzione precisa delle varie fasi progettuali.

---

indicati tre percorsi, tre "segni", "mappe mobili", sulle pareti dell'arca. Si tratta molto probabilmente di percorsi realizzati tramite l'uso di luci colorate.<sup>3</sup> Nello stesso manoscritto due disegni parlano della volontà di portare fisicamente le isole all'interno dell'architettura. Le cinque isole che caratterizzano questa fase compositiva vengono raffigurate nella loro posizione in pianta e in sezione, come delle piattaforme sospese a varie altezze sopra il pubblico. Il desiderio di avere varie altezze a cui posizionare i musicisti si lega alle necessità di spazializzazione del suono alla base della composizione musicale del *Prometeo*.

Oltre alla rappresentazione delle onde sonore nei disegni di Piano già presi in considerazione, è interessante osservare uno degli schizzi dell'architetto in cui il suono, la sua produzione e la sua riflessione assumono il ruolo di vere e proprie determinanti della composizione. Mentre nei disegni dell'arca già visti si potrebbe pensare al ricorso al disegno delle onde sonore a livello meramente 'decorativo', nello schizzo di fig.4 si può vedere come i veri protagonisti del progetto siano il suono e l'ascolto del suono che si muove nello spazio. Vengono trasposte graficamente alcune delle riflessioni sul suono e sulla sua percezione che costituiscono il punto di partenza per la progettazione di questo spazio consacrato all'ascolto. La volontà di porre al centro della progettazione la questione dell'ascolto, evitando "protagonismi" dell'architettura, non significa comunque per Piano "assenza totale dell'architettura (uno spazio inesistente, uno spazio morto, non è mai un buon punto di partenza)", significa piuttosto "attenta e quanto più possibile equilibrata interpretazione del rapporto che si sceglie di instaurare tra le diverse discipline in gioco".<sup>4</sup> Il suono è un elemento della composizione, è il protagonista da rispettare. Si tratta di progettare uno spazio per 'l'esposizione del suono', allo stesso modo in cui si progetterebbe uno spazio per l'esposizione di quadri;<sup>5</sup> spazio per la celebrazione dell'ascolto l'uno e spazio per la celebrazione della vista l'altro.

<sup>3</sup> ancora previste in questa fase progettuale. Nel manoscritto si può leggere anche un riferimento alla partecipazione di Emilio Vedova al progetto.

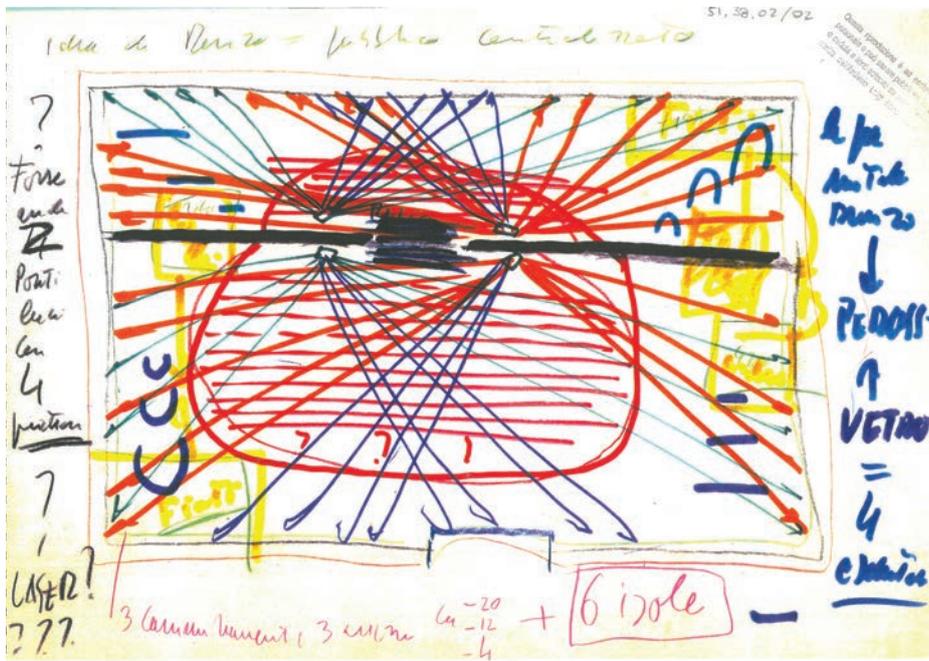
<sup>4</sup> Cacciari M. (a c. di), Nono L., *Verso Prometeo*, Ricordi, Milano 1984, p.55

<sup>5</sup> lo stesso Piano in *Verso Prometeo* (op.cit., p.55) confronta il suo progetto per l'arca con il progetto di uno spazio espositivo per le opere dello scultore Alexander Calder.

Considerazioni simili sul movimento del suono nello spazio si ritrovano in un manoscritto in cui Nono propone due disegni dell'arca (fig.5). Nei due disegni, uno presumibilmente in pianta e l'altro in sezione, vengono rappresentati i movimenti degli esecutori, e conseguentemente del suono, attraverso percorsi a varie altezze. Anche nella sezione di fig.6 Nono rappresenta il suono che proviene dalle isole/piattaforme disposte nello spazio a più altezze.

Emblematica dell'ingresso dello spazio dell'arca all'interno della composizione musicale può essere considerata la pagina di spartito musicale di fig.7. Sul pentagramma Nono riporta il disegno dello spazio scenico del *Prometeo* come rappresentazione assometrica delle pareti delle due metà dell'arca (considerando l'altare centrale come elemento separatore). Allo svolgimento delle pareti dell'arca si legano le prime idee musicali che prevedono la composizione all'interno dello spazio di più moduli ritmici e melodici (indicati con dei numeri).

In questo continuo gioco di rimandi interdisciplinari si assiste così quasi a un'inversione di competenze per cui lo spazio assume il ruolo di elemento centrale della composizione musicale mentre l'ascolto è punto di partenza della progettazione architettonica.

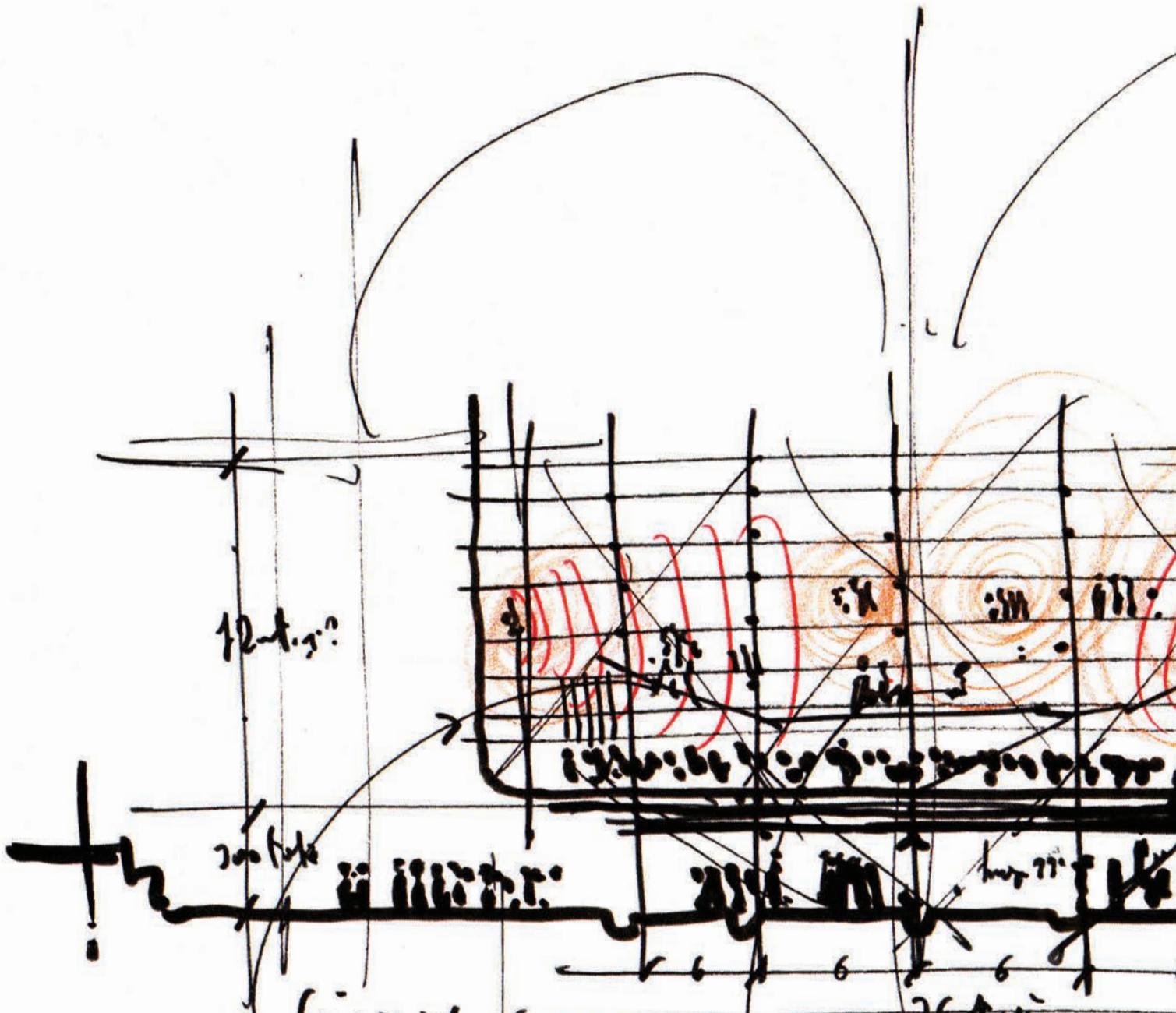


**Figura 1**

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.38.02/02;

il suono occupa tutto lo spazio; si noti come il movimento del suono nello spazio sia al centro della composizione.

Nel disegno di Nono emergono anche i caratteri principali dello spazio dell'ex chiesa di San Lorenzo: l'altare e le arcate centrali che dividono in due parti la chiesa; il suono si mette in relazione con lo spazio.



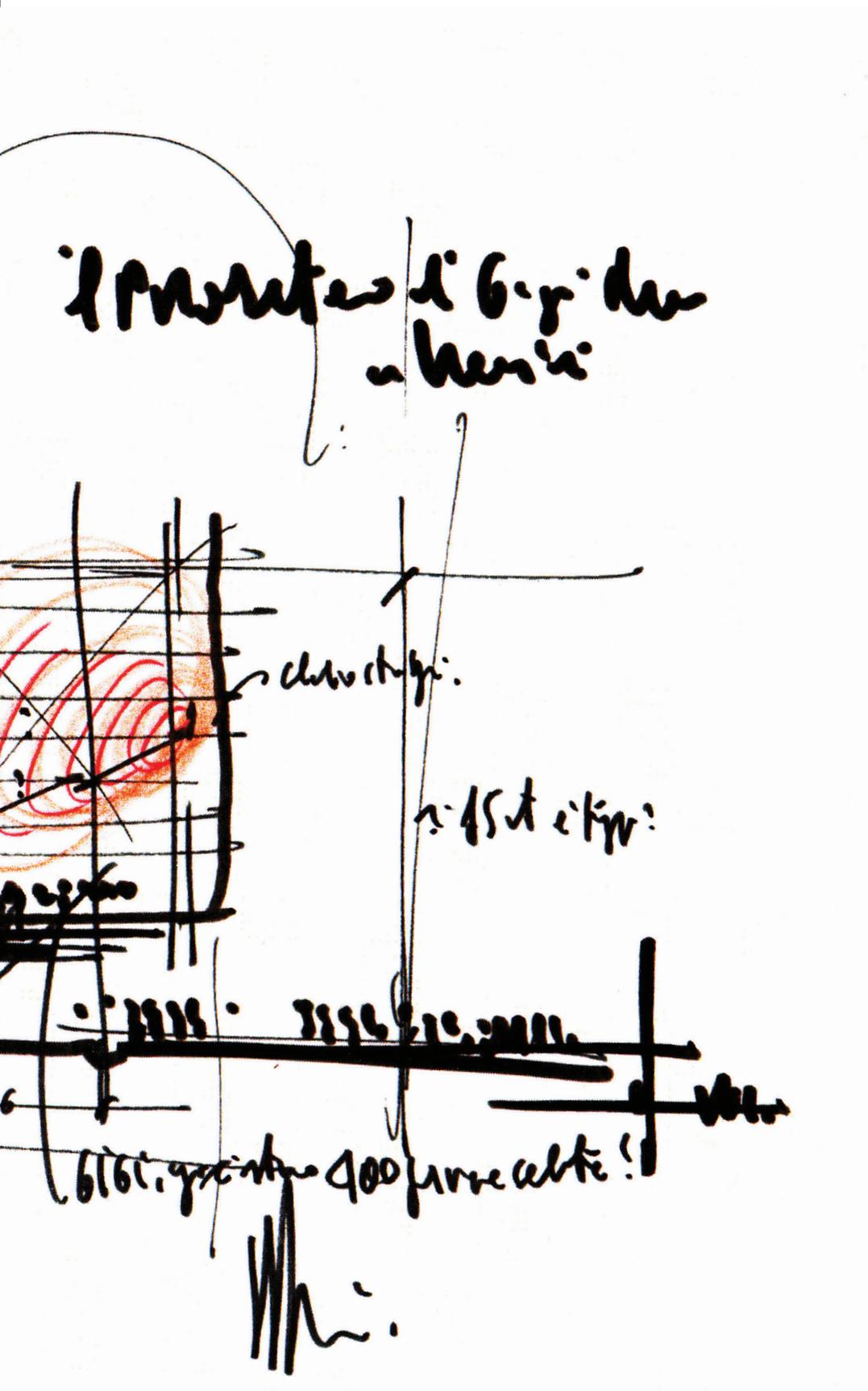
12-4.3?

200 holo

big piece  
 "you to show e  
 feeler i present?  
 suous i present?  
 vphable.

gic  
 Gylde dize  
 7 holo

26-4.2  
 with New tel  
 notes!



**Figura 2**

FRP, schizzi, pro-rp-8401\_038.jpg;  
le onde sonore occupano lo spazio dell'arca; viene rappresentato il movimento del pubblico all'interno della chiesa e dell'arca. Le persone misurano lo spazio, che a sua volta conforma il progetto dell'arca.

**Figura 3**

ALN, manoscritti relativi a Prometeo, 51.38.02/27 (dettaglio); lo spazio è un elemento della composizione per Nono; rappresentazioni assonometriche dello spazio dell'arca compaiono tra i manoscritti in cui vengono elaborati i temi compositivi di Prometeo.

**Figura 4**

FRP, schizzi, pro-rp-8401\_040.jpg; il suono entra nei disegni di Renzo Piano; i protagonisti del progetto sono il suono e l'ascolto.

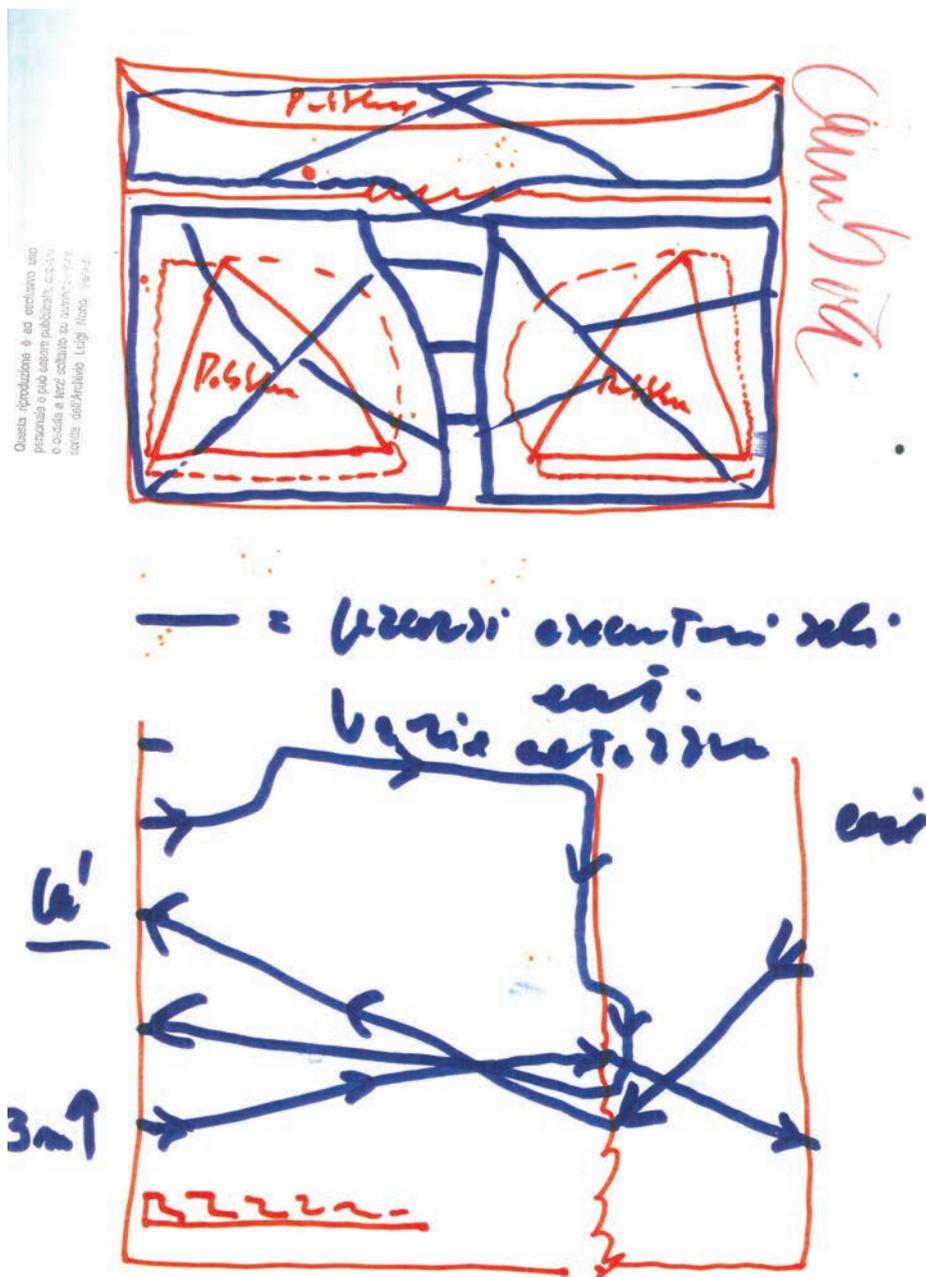


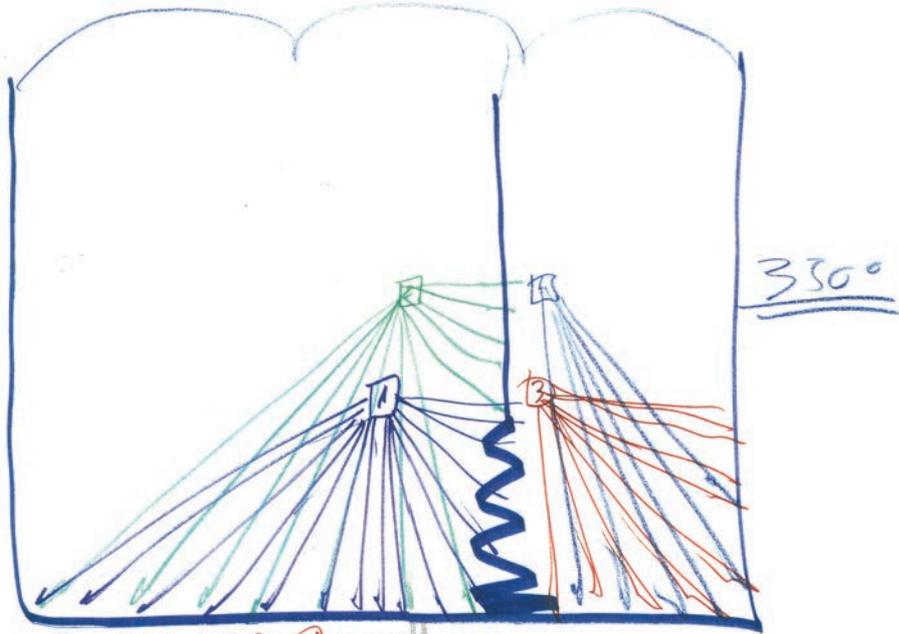


**Figura 5**  
ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*,  
51.36.01/03;  
Nono rappresenta i percorsi del  
suono nello spazio dell'ex chiesa di  
San Lorenzo.

**Figura 6**  
ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*,  
51.38.02/04 sup e inf;  
rappresentazione in sezione delle  
fonti sonore disposte a varie altezze  
nello spazio.

**Figura 7**  
ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*,  
51.38.02/31;  
la rappresentazione assonometrica  
dello spazio dell'arca trova spazio  
anche nelle prime partiture di  
*Prometeo*.





PARAMETRO

1 2 3

C  
B  
A

4 5 6

5 c Tanti  
p h = quanto  
6 x

1/2 | 3/4 | 5/6 = SOLI = 6 x

1+4 2+4 3+4 4+5 5+6

1+5 2+5 3+5 4+6

1+6 2+6 3+6

1+2 2+3 3+4

1+3 2+3 3+4

1 IX

OXANTO

## 2.9 Il progetto dell'arca per Milano

*"Renzo carissimo,  
ti abbraccio sereno e 'sorpreso' di come la tua struttura si moduli  
diversamente da Venezia\_  
[...]  
la tua struttura si COMBINA con lo stabilimento in modo altro MAGICO,  
rispetto a San Lorenzo\_  
cioè la MODULARITÀ TUA INVENTATA SI PRESTA ANCHE E ANCORA A ALTRI  
SPAZI\_"*

Luigi Nono a Renzo Piano<sup>1</sup>

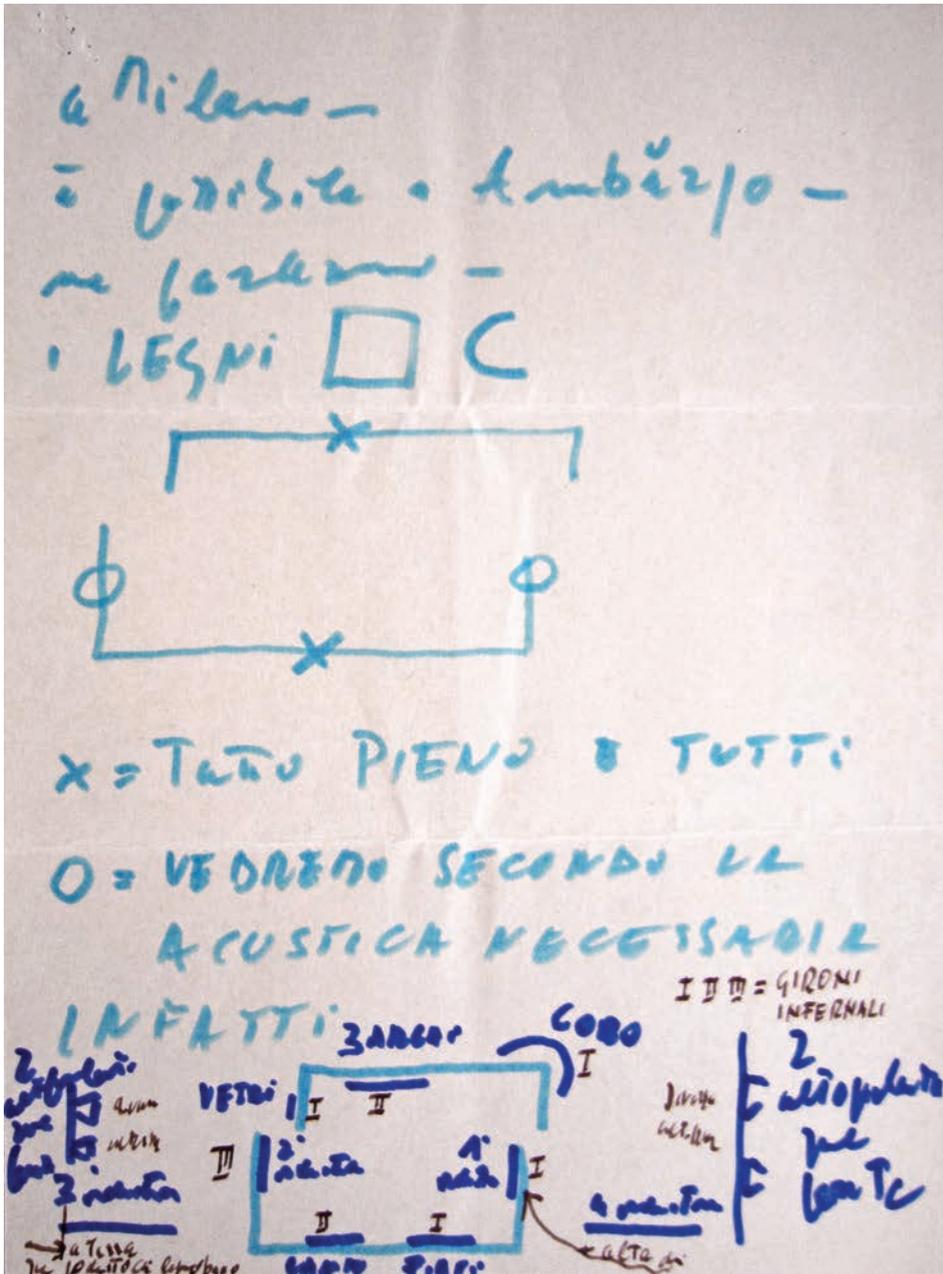
*"i miei ultimi pezzi si basano sempre sullo studio dello spazio dove  
devono essere eseguiti. Per esempio il "Prometeo". A Venezia si trattava  
di una chiesa, cosicché tutta l'acustica era verticale, una chiesa  
circolare con quattro diversi piani. Nella fabbrica Ansaldo di Milano,  
una grande sala vuota, l'acustica era orizzontale, cioè completamente  
diversa. Naturalmente dovvemmo apportare delle modifiche anche  
alla composizione. Così ogni esecuzione non è una pura e semplice  
ripetizione."*

Luigi Nono<sup>2</sup>

Come preannunciato durante la presentazione dell'opera alla stampa, avvenuta presso la Sala Gialla del teatro alla Scala il 12 settembre 1984, *Prometeo, tragedia dell'ascolto*, dopo la prima rappresentazione veneziana, nel 1985 si sposta a Milano. Tra la rappresentazione veneziana e quella milanese intervengono modifiche sostanziali alla composizione musicale e anche modifiche alla struttura dell'arca, che deve adattarsi a un nuovo spazio e a una nuova acustica. Le modifiche alla composizione sono tali da portare a parlare di due diverse versioni: la prima versione del 1984, la cui durata era circa di tre ore, e la versione definitiva del 1985

<sup>1</sup> FRP, PRORPDOC001, carteggio con mittente Luigi Nono e destinatario Renzo Piano, datazione incerta (sull'originale si legge, in alto a destra: "Venerdì 30 ...")

<sup>2</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Lucca 2001, vol. II, p.400; intervista del 1987 di Albrecht Dümmling a Luigi Nono



**Figura 1**  
FRP, PRORPDOC001, datazione incerta (probabile 30 agosto 1985); lettera di Nono a Piano; l'arca viene rappresentata spezzata in due parti traslate tra loro. Nono indica la volontà di avere la struttura dell'arca completamente chiusa da pannellature sul perimetro, in modo da contenere il più possibile il suono all'interno della cassa armonica che è stata spezzata; viene raffigurata anche una possibile disposizione delle diverse fonti sonore all'interno dell'arca.

(quella milanese), la cui durata è ridotta a 135 minuti.<sup>3</sup> In un carteggio non datato inviato da Nono a Carlo Fontana si legge: "Qui cambiato molto: / la partitura circa l'80% NUOVA / programmi di Freiburg circa 40 nuovi / spazio diversissimo da S. Lorenzo (che era stupendo)."<sup>4</sup> Cambia quindi la partitura, cambia la durata, cambiano i programmi di *live electronics* utilizzati, ma cambia molto, e soprattutto, anche lo spazio.

<sup>3</sup> dopo la rappresentazione milanese la partitura non vede più modifiche e tagli sostanziali, ma solo adattamenti ai diversi luoghi di esecuzione, all'acustica dei luoghi e alle personalità degli esecutori. *Prometeo* rimane comunque, per espresso desiderio di Luigi Nono (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit.), un'opera viva, sempre aperta alle modifiche legate all'ambiente e alle condizioni di esecuzione, sempre aperta al miglioramento, in continua evoluzione.

<sup>4</sup> ALN, carteggio, Fontana/C \* d

<sup>5</sup> riguardo alla difficoltà di pervenire a una partitura stabilita in modo definitivo, durante un'intervista rivoltagli da Michelangelo Zurletti nel 1987, Nono dichiara: "Non riesco più a scrivere una partitura. Non per caso "Prometeo" è alla quarta versione. Non riesco a fissare il materiale definitivamente. Forse non si può più definire. Possiamo solo proporre, suggerire, tentare, discutere." (De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., vol. II, p. 447). Il compositore manifesta quindi la sua difficoltà a interrompere un processo di studio e ricerca perpetua che caratterizza un'opera che lo accompagnerà, in continua evoluzione, fino alla fine dei suoi giorni.

<sup>6</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., vol. II, p.423; intervista del 1987 di Philippe Albèra a Luigi Nono:

"Philippe Albèra: Cosa succederà il giorno in cui lei non ci sarà più?  
Luigi Nono: Altri musicisti faranno altre musiche! Si tenta nondimeno di fissare graficamente le cose, ma ho più volte ripetuto che non ci tengo al concetto di scrittura! È come la musica di Gabrieli: egli scrive "a sonar e cantar". La dinamica, il tempo, la divisione tra voce e strumenti non sono fissati. La prassi che ne permetteva la realizzazione è scomparsa."

<sup>7</sup> più precisamente, dopo la rappresentazione di Milano, nel 1987 a Francoforte all'Alte Oper e a Parigi al Théâtre National de Chaillot e nel 1988 a Berlino nella Kammeraal della Philharmonie.

<sup>8</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., vol. II, p. 465

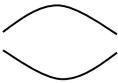
<sup>9</sup> ALN, carteggi, Abbado/C 84-12-20 m

Proprio il rapporto stretto della musica con lo spazio, non solo a livello acustico ma anche più prettamente compositivo, porta Nono a stabilire l'impossibilità di avere una partitura fissa, stabilita in modo definitivo, per il *Prometeo*:<sup>5</sup> gli spazi dove si esegue l'opera sono diversi e diversa non può che essere anche la composizione. Essendo impossibile fissare la partitura (anche se una sua versione, riconducibile alla rappresentazione milanese, verrà pubblicata dalla casa editrice Ricordi) ed essendo sempre necessario un intervento del compositore per adeguarsi a nuovi spazi di rappresentazione, la riproducibilità del *Prometeo* risulta a rischio, ma Nono non sembra interessato alla perennità delle sue opere.<sup>6</sup> Se Nono dichiara di essere "dominato" dallo spazio di San Lorenzo mentre compone il *Prometeo* non può che esserlo ogni volta dai diversi spazi in cui si trova a rappresentare la sua opera. Nel 1988, quando il *Prometeo* è già stato rappresentato in varie sale in Europa (con tutte le difficoltà e le ricerche che ogni nuovo spazio può comportare),<sup>7</sup> il compositore afferma: "Il dato più importante è la constatazione di come sia impossibile ripetere una cosa. Ci si è sempre dovuti liberare delle esperienze già fatte per tentare di scoprire le esigenze nuove dello spazio nuovo [...]".<sup>8</sup>

La rappresentazione di Milano è la prima occasione in cui il *Prometeo* esce da San Lorenzo e si confronta con un nuovo spazio. Uno spazio che non è stato ancora definito quando l'opera viene presentata alla stampa nel 1984. Claudio Abbado, che sarà direttore dell'opera anche a Milano, il 20 dicembre 1984 scrive a Nono: "spero solo che a Milano trovino uno spazio con una acustica adatta: mi sembra la cosa più importante, per ritrovare le sonorità giuste del *Prometeo*. Cerca di seguire Tangucci e Alessandro [Traldi], e di farmi sapere le loro proposte".<sup>9</sup> Nel 1983 era emersa l'ipotesi di utilizzare il teatro alla Scala come luogo della rappresentazione milanese. Lo si evince dalla lettera che la direttrice del settore editoriale della Ricordi, Mimma Guastoni, scrive a Nono circa la venuta in Italia di Hans Peter Haller dello studio di Freiburg per verificare le caratteristiche acustiche

di San Lorenzo a Venezia e del teatro alla Scala a Milano.<sup>10</sup> L'ipotesi di utilizzare il teatro alla Scala viene però scartata, per le difficoltà legate alla rappresentazione di *Prometeo* in un teatro tradizionale. Non conoscendo ancora il luogo preciso della rappresentazione, in ogni caso Nono già prevede, in una lettera destinata ad Abbado datata 3 dicembre 1984, necessarie modifiche alla struttura dell'arca, sia per adattarsi al nuovo spazio, sia perché si intende ospitare una maggiore quantità di pubblico rispetto alla rappresentazione veneziana, in occasione della quale dentro l'arca erano previsti 400 posti.<sup>11</sup> In una lettera che Nono invia ad Abbado il 23 marzo 1985, compare per la prima volta il nome dell'ex complesso industriale dell'Ansaldo come possibile sede della prima milanese. Nella stessa lettera si fa riferimento anche alla futura rappresentazione di *Prometeo* a Parigi (per la quale era già iniziato il lungo *iter* legato ancora una volta alla scelta dello spazio adatto) e soprattutto ad alcune modifiche da apportare alla "barca" di Renzo Piano:

"A Venezia era  = quadrata

All'Ansaldo diventa   
E per 700-800 persone  
(non le 400 di Venezia)".<sup>12</sup>

In una lettera successiva, datata 21 maggio 1985 e sempre destinata ad Abbado, Nono chiarisce il concetto espresso, attraverso alcuni schizzi, nella lettera del 23 marzo: "Ho fatto rompere in scoglio la "nave" di Piano, per avere un "canale" in mezzo, per mettere 2 gruppi".<sup>13</sup> Nono quindi suggerisce di aprire la scatola acustica dell'arca e di spezzarla in due parti in corrispondenza del punto in cui si trovava l'altare centrale di San Lorenzo. L'immagine poetica che Nono suggerisce, ricordata anche dall'ingegner Milan,<sup>14</sup> è quella di un lungo viaggio che l'arca ha intrapreso da Venezia verso Milano, durante il quale ha urtato uno scoglio

<sup>10</sup> ALN, carteggi, Guastoni/M 83-07-22m; lettera del 22 luglio 1983 con mittente Mimma Guastoni e destinatario Luigi Nono

<sup>11</sup> ALN, carteggi, Abbado/C 84-12-03d: "Non so nulla sullo spazio/DOVE? QUALE?/Ho già accennato a Renzo Piano necessità di modifiche alla sua struttura\_/Se possibile: + di 400 persone\_/(tra l'altro)".

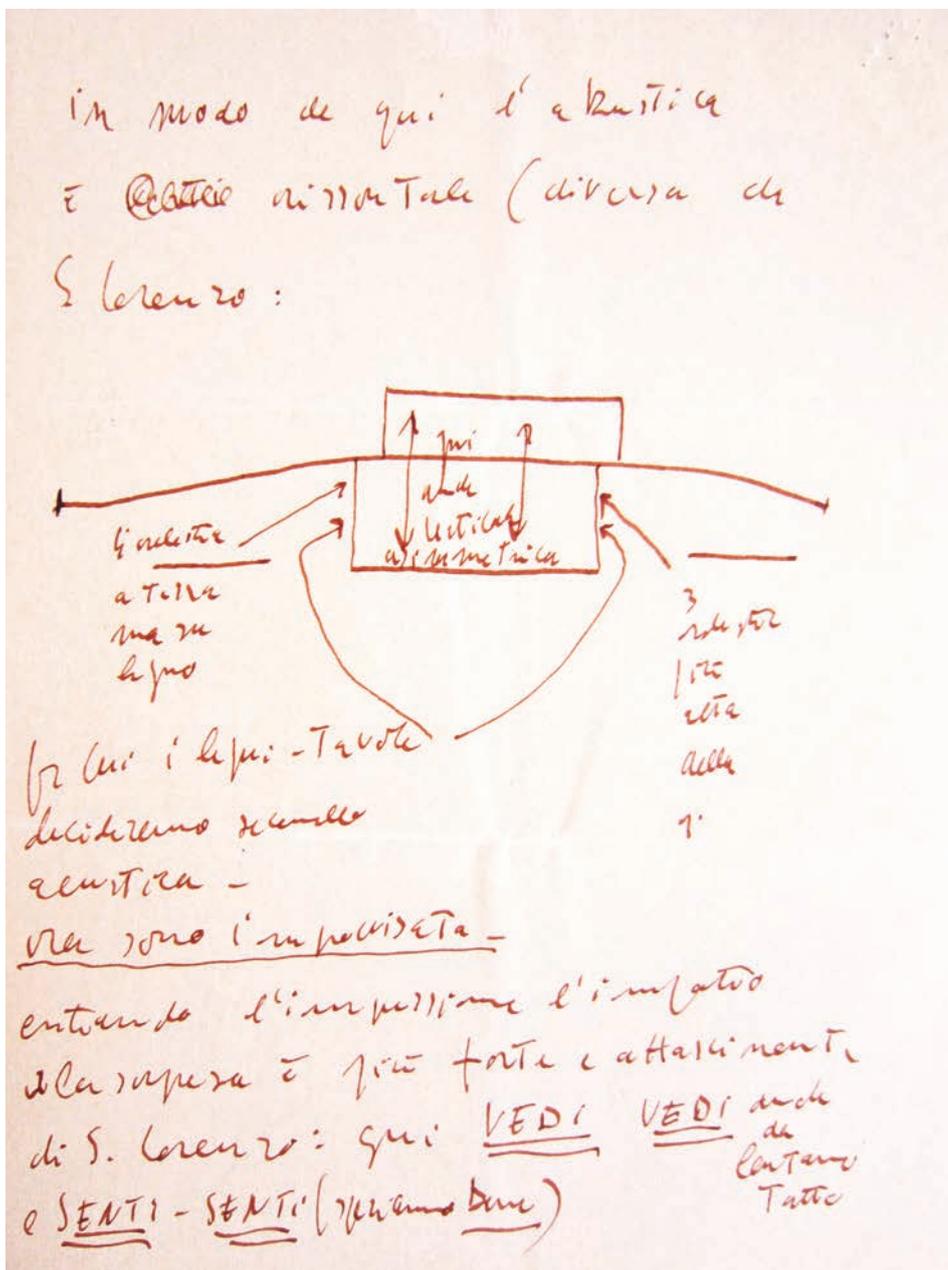
<sup>12</sup> ALN, carteggi, Abbado/C 85-03-28d: "La sala stabilimento all'Ansaldo l'ho visto\_può funzionare bene e altrimenti che S.Lorenzo\_a Parigi parlato con Renzo Piano/Lo conosce e assieme abbiamo parlato di come modificare la sua "barca"\_[...] Ma ancora non è stato deciso nulla dai "politici" ".

<sup>13</sup> ALN, carteggi, Abbado/C 85-05-21d

<sup>14</sup> si veda l'intervista rivolta all'ingegnere Maurizio Milan in data 26 ottobre 2012

Figura 2

FRP, PRORPDOC001, datazione incerta (probabile 30 agosto 1985); altra pagina della stessa lettera di fig.1;  
Nono colloca due gruppi orchestrali al di fuori dello spazio dell'arca, su pedane di legno a diverse altezze; il compositore parla di "acustica orizzontale".



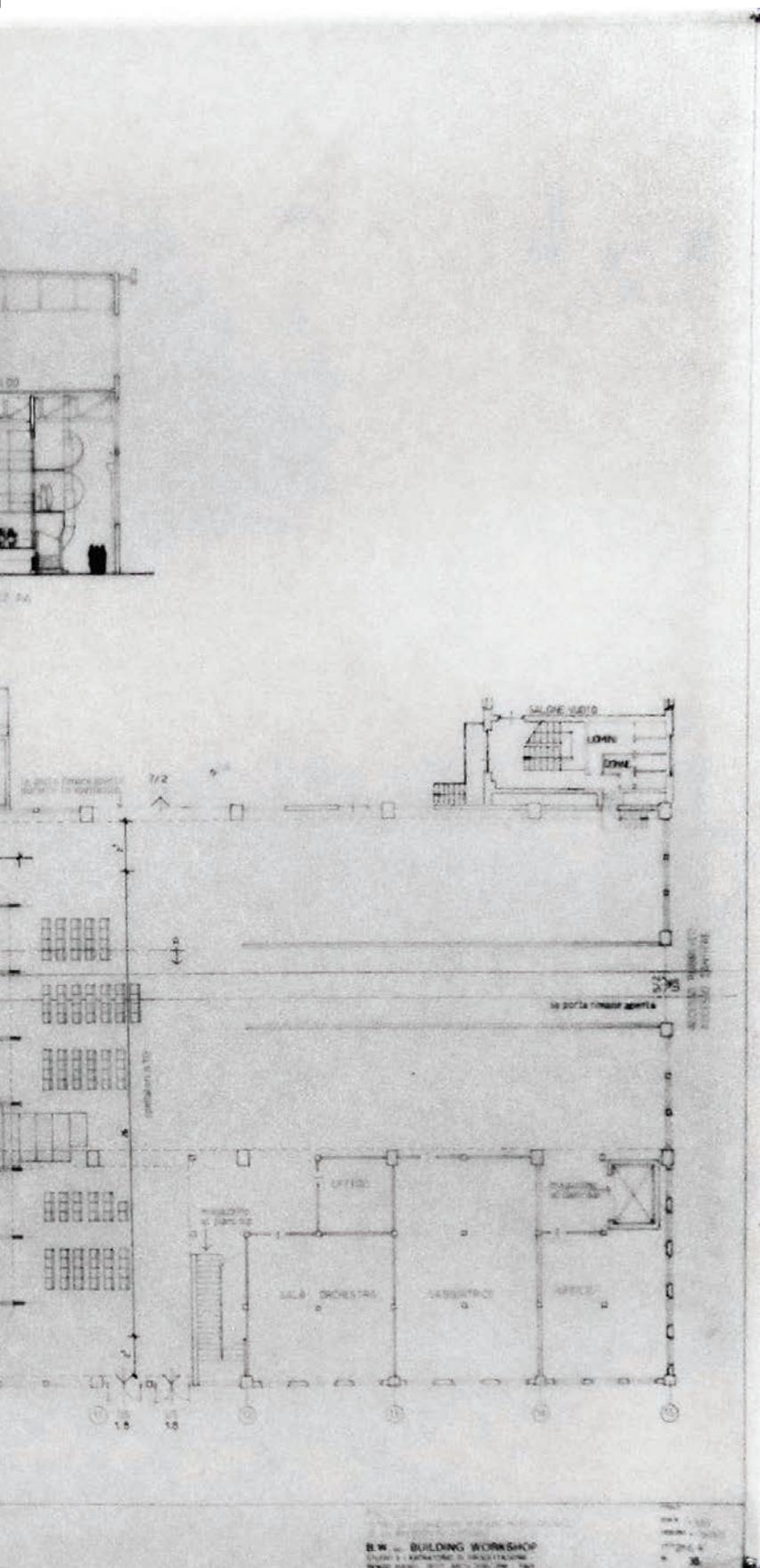
spezzandosi in due parti. I due schizzi presenti nella lettera del 23 marzo rappresentano due spazi acustici completamente diversi: a Venezia si aveva uno spazio chiuso, in relazione con la chiesa di San Lorenzo, ma allo stesso tempo intimo e introverso; a Milano la scatola di rompe e le due parti successivamente traslano l'una rispetto all'altra lasciando il suono completamente libero di muoversi nello spazio e amplificando

di conseguenza il rapporto e il ruolo delle caratteristiche acustiche proprie dello spazio dell'ex Ansaldo. Lo spazio si fa meno intimo e si apre alla possibilità di ospitare una quantità quasi doppia di pubblico. Retrospectivamente si potrebbe vedere questa esperienza milanese come un primo passo inconscio verso l'abbandono definitivo della struttura dell'arca nelle successive rappresentazioni del *Prometeo* (Milano rappresenta infatti il primo, ma anche l'ultimo, tentativo di far viaggiare la "barca" di Renzo Piano e di farla confrontare con diversi spazi insieme alla composizione musicale): avere spezzato la cassa armonica significa averla privata in gran misura del suo ruolo acustico di contenimento del suono, forse il più importante a livello sonoro. In una lettera non datata che Nono invia a Piano,<sup>15</sup> il compositore rappresenta più chiaramente in uno schizzo la nuova posizione reciproca delle due metà dell'arca traslate e propone anche una bozza della disposizione dei gruppi orchestrali, del coro e dei solisti (fig.1). La volontà che emerge è quella di chiudere il più possibile le superfici perimetrali delle due metà di arca con i pannelli di legno, probabilmente per ripristinare in parte la funzione di contenimento del suono perduta con la frattura della cassa armonica. Una novità è rappresentata dalla presenza di due gruppi orchestrali (terza e quarta orchestra) al di fuori dello spazio definito dalle due metà di arca. Ancora una volta retrospectivamente parlando, è come se la musica e il suono lentamente si stessero emancipando dall'arca lignea, confinandola a un ruolo quasi scenografico, e stessero cercando un rapporto diretto e non mediato con lo spazio dell'ex Ansaldo. Nella stessa lettera Nono sottolinea più volte l'importanza di verificare ogni scelta progettuale sul posto, in base all'effettiva risposta acustica del luogo. Nono parla per l'ex Ansaldo di "acustica orizzontale", molto diversa da quella di San Lorenzo e, in un'altra pagina della stessa lettera,<sup>16</sup> rappresenta graficamente il movimento orizzontale del suono nello spazio (fig.2). Il fatto che due orchestre vengano poste al di fuori dell'arca su pedane

<sup>15</sup> FRP, PRORPDO001; la lettera non presenta una datazione interamente leggibile, ma solamente un'annotazione "venerdì 30" e, trattandosi sicuramente dell'anno 1985, si può dedurre che si tratti di venerdì 30 agosto, essendo agosto l'unico mese in cui il trentesimo giorno è un venerdì.

<sup>16</sup> nonostante l'uso di inchiostro di tipo diverso fig.1 e fig.2 sono da ritenersi pagine della stessa lettera (non chiaramente datata, di cui in nota precedente) per continuità del discorso e concordanza degli argomenti (nell'ultima pagina scritta con pennarello azzurro si notano poi alcuni appunti annotati con l'inchiostro marrone con cui Nono chiude la lettera).





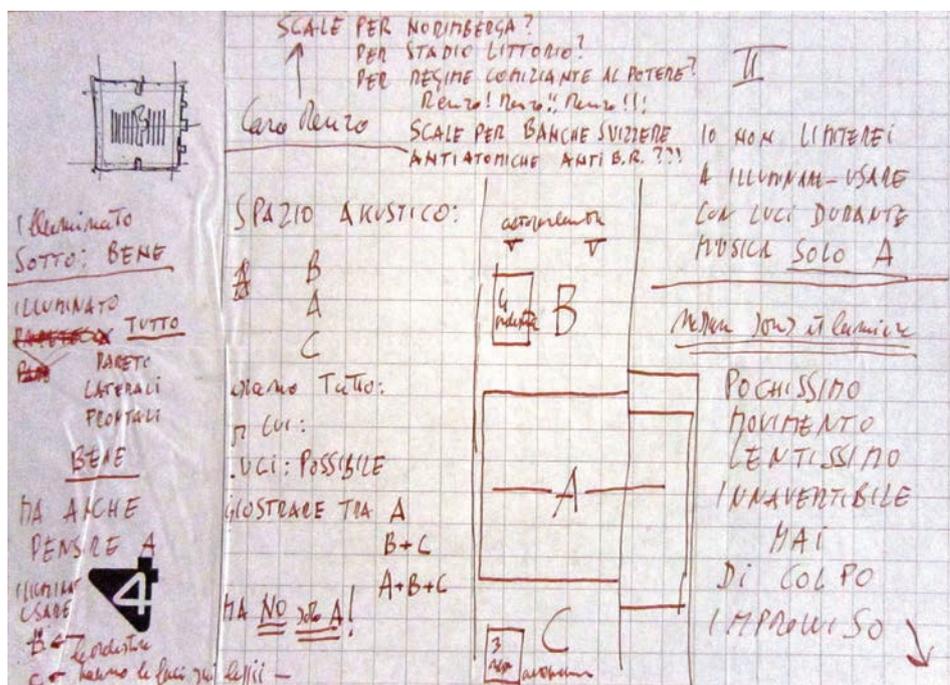
**Figura 3**

FRP, disegni Prometeo, PRO 044; ipotesi di collocazione dell'arca in stabilimento Ansaldo di via Borgognone a Milano, 21 giugno 1985;

l'arca è divisa in due parti che ancora non sono traslate l'una rispetto all'altra; nello spazio tra le due metà sono collocati dei gruppi orchestrali. Si noti anche la presenza di pubblico al di fuori dell'arca; si negherebbe così l'inversione di posizione reciproca tra fonti sonore e pubblico realizzata a Venezia e l'ascoltatore non sarebbe più avvolto dal suono.

**Figura 4**

FRP, PRORPDO001, datazione non presente; appunto di Luigi Nono per Renzo Piano; viene rappresentata l'arca suddivisa in due metà traslate reciprocamente e due gruppi orchestrali al di fuori dell'arca.



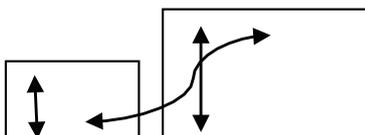
di legno (ad altezze di poco diverse da quella del pavimento dell'arca) e un'orchestra si trovi nello spazio interno all'arca (più in alto di un solo metro rispetto al pavimento),<sup>17</sup> sicuramente è un fattore che contribuisce a orizzontalizzare la spazializzazione delle fonti sonore e il movimento del suono nello spazio.

In un disegno realizzato dallo studio di Renzo Piano, datato 21 giugno 1985, la traslazione reciproca delle due metà dell'arca non è ancora presente (fig.3): l'arca è comunque divisa in due parti distinte, separate l'una dall'altra da una fascia in cui si collocano due orchestre e la postazione di controllo del *live electronics*. La divisione in due parti dell'arca, mentre in San Lorenzo era solamente segnata dalla presenza dell'altare centrale, a Milano è netta e avviene in corrispondenza di alcuni pilastri che sostengono la copertura del fabbricato, separando allo stesso tempo una porzione di stabilimento con soffitto più alto da una con soffitto più basso. In questa prima fase progettuale le due metà sono allineate, dando l'idea di una cassa armonica chiusa, ma si prevede la presenza di pubblico all'esterno dell'arca (probabilmente per rispondere alla necessità di un aumento di

<sup>17</sup> a Venezia la distribuzione dei quattro gruppi orchestrali era più diversificata a livello di altezze: la spazializzazione sonora avveniva nelle tre dimensioni e non prevalentemente sul piano come invece sembra accadere a Milano.

capienza), il che suggerisce già l'ipotesi di una struttura aperta, dalla quale il suono esce libero di spaziare all'interno dell'ex Ansaldo. Si è accennato al fatto che l'arca, nella sua conformazione milanese definitiva, non si trovi più sollevata tre metri da terra come succedeva a San Lorenzo; anche questa modifica è sicuramente dovuta a un adattamento della struttura al nuovo luogo di rappresentazione, in particolare alla minore altezza dello stabilimento industriale rispetto alla chiesa veneziana.

Anche nella lettera già menzionata che Nono invia ad Abbado il 21 maggio 1985 la "nave" di Piano risulta essere spezzata in due parti, che vengono rappresentate però ancora allineate. Nono dimostra in questa lettera anche di aver preso in considerazione i problemi acustici e spaziali dello stabilimento dell'ex Ansaldo e in un altro schizzo rappresenta graficamente il principale problema individuato:



*Problema*<sup>18</sup>

Le differenti altezze presenti nel fabbricato rappresentano un problema con cui confrontarsi. Sicuramente è impossibile a Milano riproporre l'uso acustico verticale dello spazio proposto a Venezia e così Nono si orienta verso una distribuzione orizzontale delle fonti sonore nello spazio: in un appunto inviato a Piano (fig.4) lo "spazio acustico" non risulta costituito solamente da quanto avviene a livello sonoro all'interno dell'arca (indicato con "A"), ma si espande all'esterno, dove vengono collocate altre fonti sonore (indicate come porzioni "B" e "C" dello "spazio acustico").

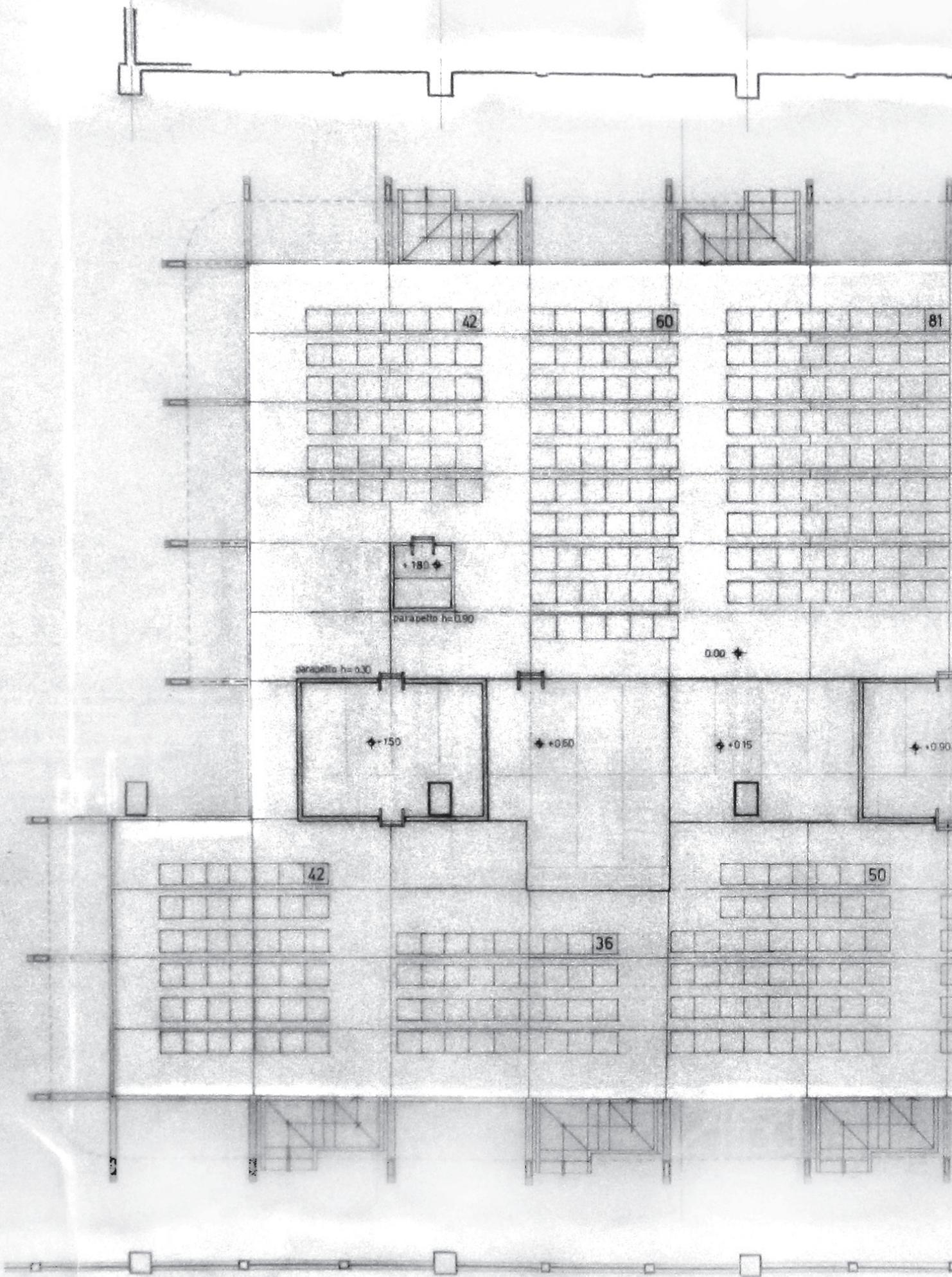
La proposta presentata da Piano nel giugno 1985 (fig.3) non è capace quindi di rispondere ad alcune richieste legate alla spazializzazione del suono per *Prometeo* nel nuovo spazio: se il suono viene spazializzato nella dimensione orizzontale e le fonti sonore hanno bisogno di uscire

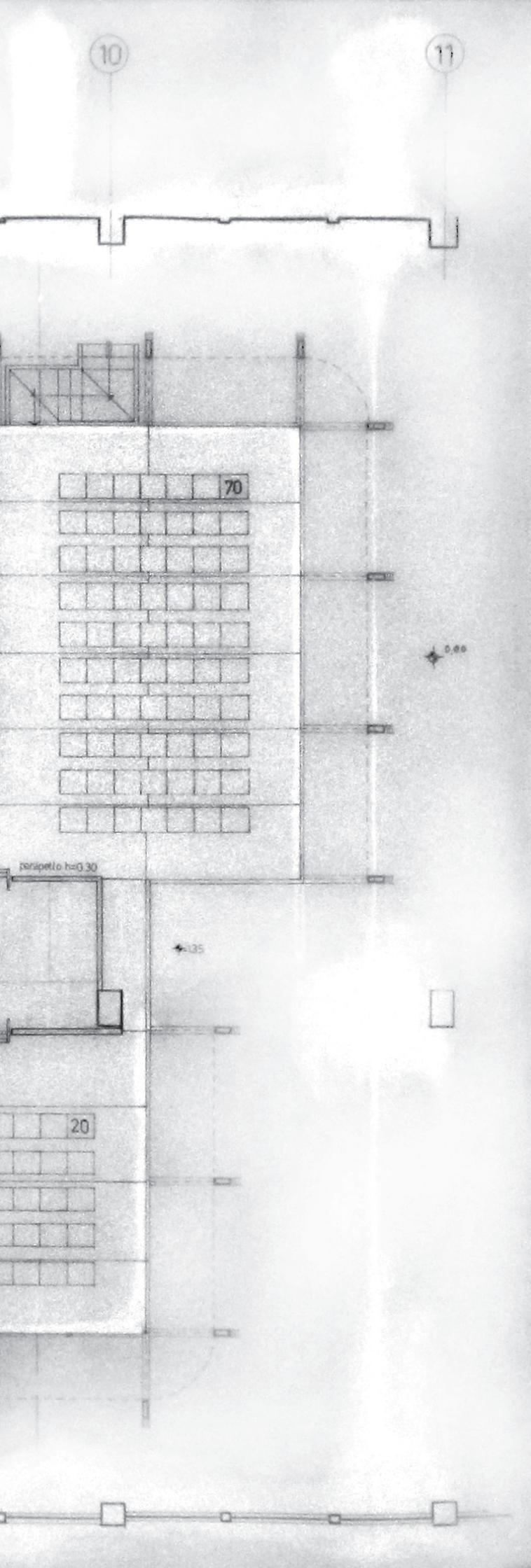
<sup>18</sup> non essendo possibile riprodurre fotograficamente i carteggi conservati presso l'ALN si propone qui una rielaborazione dello schizzo realizzato da Nono in ALN, carteggi, Abbado/C 85-05-21d

7

8

9





**Figura 5**

FRP, disegni Prometeo, PRO048, 3 agosto 1985;  
le due metà dell'arca appaiono traslate l'una rispetto all'altra;  
l'arca è sollevata di pochi gradini rispetto al pavimento dello stabilimento industriale.

dalla scatola acustica, quest'ultima deve aprirsi allo spazio circostante in misura maggiore e così le due metà, già separate da un canale centrale, devono traslare l'una rispetto all'altra. Un altro problema che risulta chiaro nella prima proposta di Piano è costituito dal fatto che, ponendo il pubblico al di fuori dell'arca e lasciando tutte le fonti sonore solamente al suo interno, interviene una modifica sostanziale del rapporto pubblico-suono: il pubblico che si trova all'esterno dell'arca non è infatti più avvolto dal suono, ma si trova in una posizione di "osservatore del suono". Per spiegare meglio quale cambiamento comporti a livello percettivo l'idea di Piano di posizionare del pubblico al di fuori dell'arca, si può far ricorso ad alcune parole di Boulez: "[...] Abbozziamo brevemente qui una definizione della posizione dell'uditore [...]. L'uditore si collocherà al di fuori della figura che circoscrive il luogo nel quale avvengono gli avvenimenti sonori o all'interno di questa figura; nel primo caso, osserverà il suono, nel secondo, sarà osservato dal suono, ricoperto da esso".<sup>19</sup>

Alcuni disegni successivi, datati 3 agosto 1985, mostrano le due metà dell'arca traslate l'una rispetto all'altra, ma sembra permanere ancora il problema di avere parte del pubblico posizionato esternamente all'arca, intorno alle fonti sonore. Nella sezione e nel prospetto di figg.7 e 8 infatti si vede come all'esterno dell'arca sia posizionato solamente pubblico, mentre ancora tutti i musicisti si trovino all'interno dell'arca lignea. L'ultimo disegno che, cronologicamente parlando, si trova presso l'Archivio della Fondazione Renzo Piano è datato 20 agosto 1985: in questo disegno (fig.9) non viene rappresentato pubblico al di fuori dell'arca, anche se in un'annotazione si fa ancora riferimento a 380 posti all'interno della struttura scenica e 610 posti totali. Mentre nei disegni del 3 agosto sulla linea di frattura tra le due metà sembrano essere collocate delle pedane per ospitare musicisti, in quest'ultima versione del progetto lo spazio tra le due parti dell'arca viene lasciato libero. Un'altra fonte che si può prendere a riferimento per comprendere la disposizione definitiva di pubblico e

<sup>19</sup> Boulez P., *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979 [*Penser la musique aujourd'hui*, 1963], pp.64-65

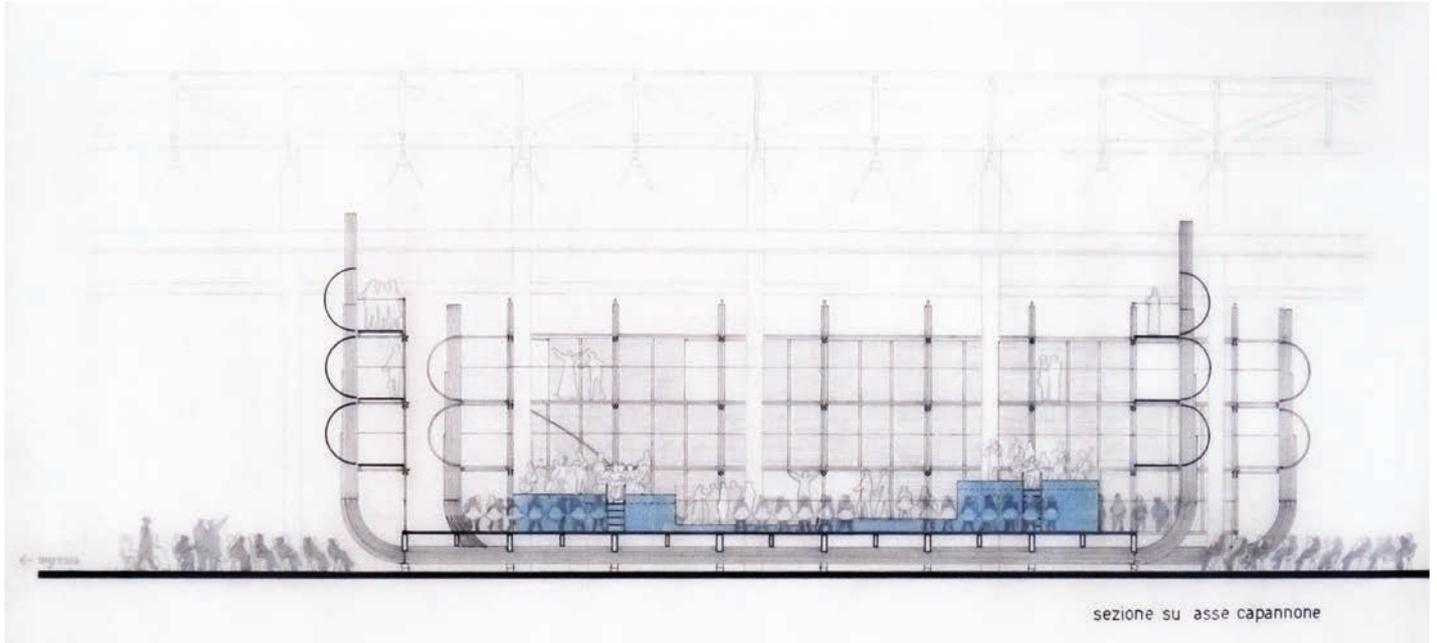


**Figura 6**  
foto della prima rappresentazione milanese di *Prometeo* dentro l'ex Ansaldo (archivio teatro alla Scala DAM).

musicisti all'Ansaldo è rappresentata dalle foto della prima milanese, conservate presso l'Archivio Storico del teatro alla Scala. In queste foto il pubblico appare disposto solo all'interno della struttura scenica, distribuito anche nello fascia centrale tra le due metà traslate, mentre al di fuori dell'arca trovano posto solamente due orchestre, posizionate su pedane a diverse altezze.

Il 25 settembre 1985, un anno dopo la prima veneziana, finalmente si assiste alla prima esecuzione della versione definitiva di *Prometeo* a Milano, presso lo stabilimento Ansaldo.<sup>20</sup> Ancora nessuno ne può essere consapevole, ma si tratta dell'ultimo viaggio dell'arca insieme al *Prometeo*.

<sup>20</sup> con repliche il 26, 28, 30 settembre e 1, 2 ottobre 1985.

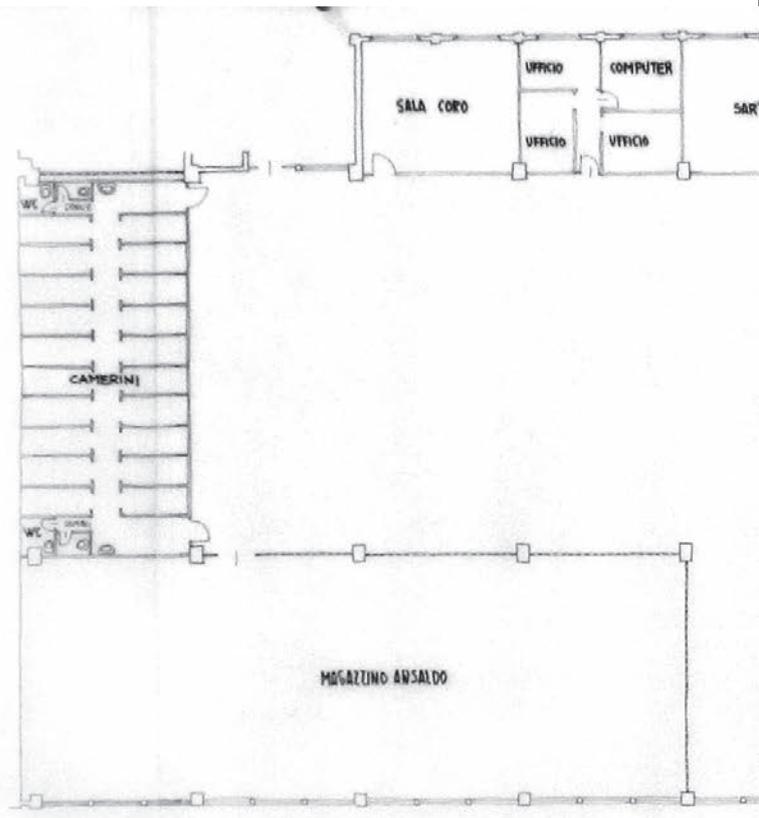
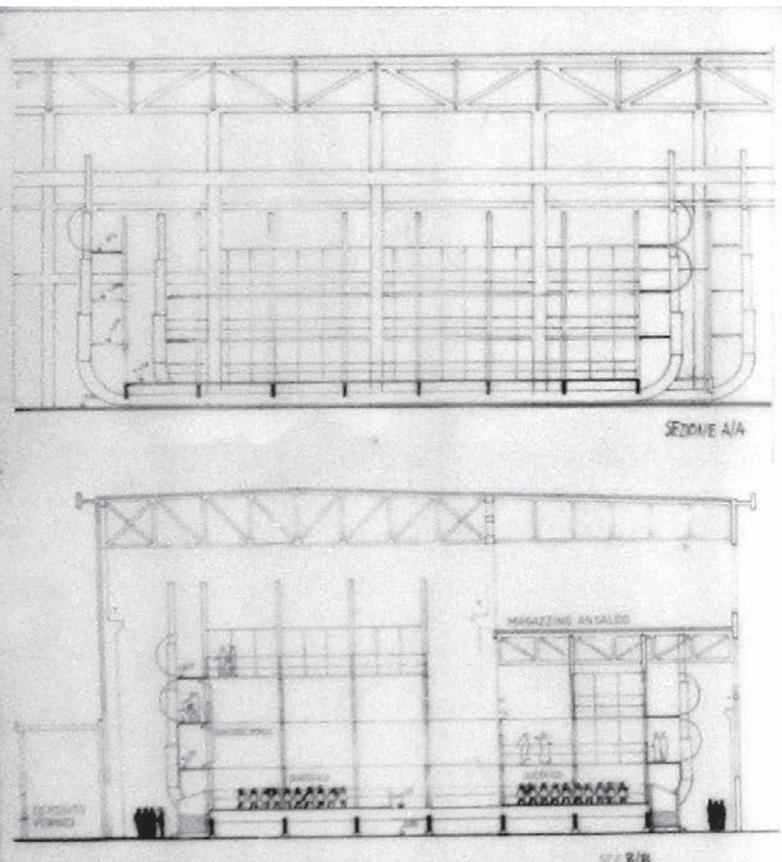


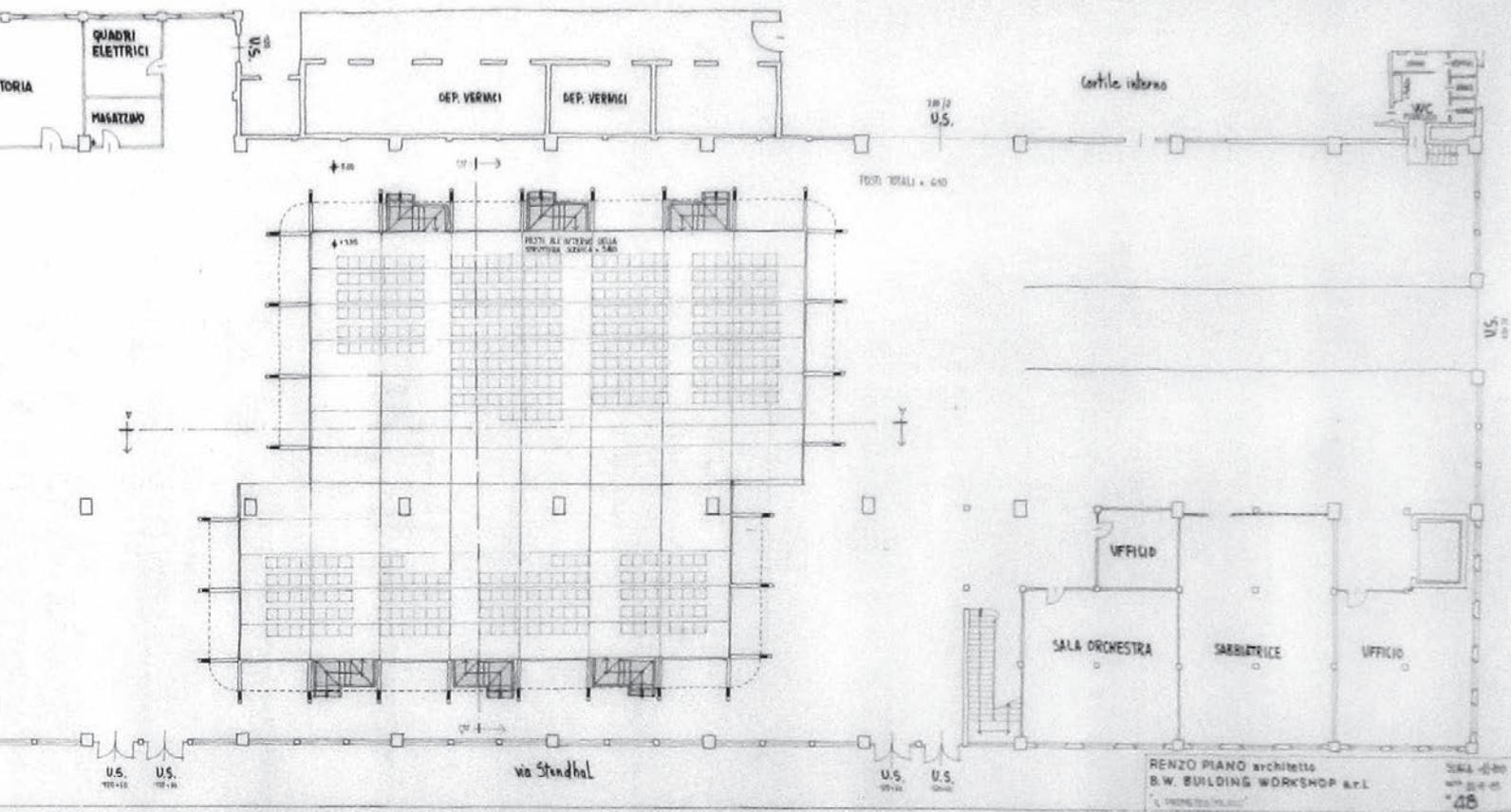
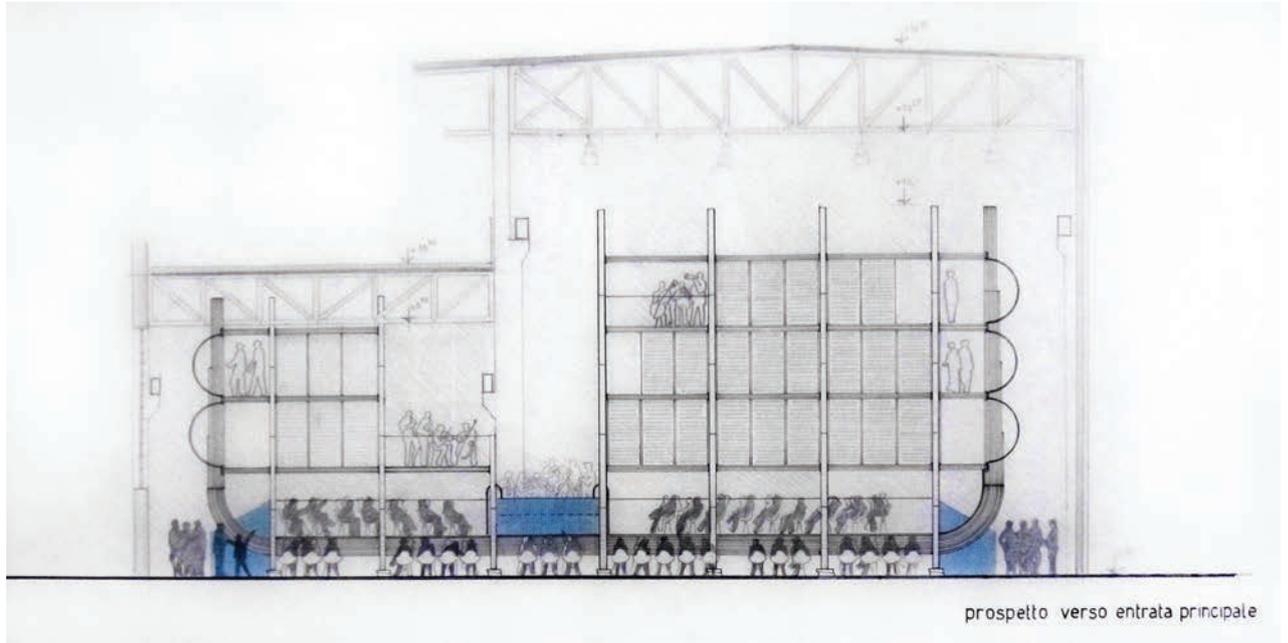
in senso orario

**Figura 7**  
FRP, disegni Prometeo, PRO049,  
sezione su asse capannone,  
3 agosto 1985;  
è ancora presente del pubblico al  
di fuori dell'arca.

**Figura 8**  
FRP, disegni Prometeo, PRO050, Prospetto  
verso entrata principale,  
3 agosto 1985;  
si noti come le due metà dell'arca abbiano  
anche due altezze diverse in relazione alle  
altezze dello stabilimento dell'Ansaldo.

**Figura 9**  
FRP, disegni Prometeo, PRO052, *Il Prometeo a  
Milano*, 20 agosto 1985;  
cronologicamente, ultimo disegno dell'arca a  
Milano;  
vengono rappresentati posti a sedere solo  
all'interno dell'arca.





## 2.10 Prometeo al Festival d'Automne a Parigi: l'emancipazione dall'arca

"[...] di ritorno da Parigi sentendomi dentro il Prometeo duro-selvaggio-aggressivo dello strano e affascinante spazio acustico del Teatro di Chaillot, sono tornato ad ascoltare S. Lorenzo in Venezia a rivivere i molteplici misteriosi echi-respiri-voci\_ alla pietra di S.Lorenzo e alla struttura a "intelligere" di Renzo Piano\_ [...]"

Luigi Nono a Carlo Fontana<sup>1</sup>

Fin dalla prima presentazione alla stampa dell'opera, dopo la rappresentazione del 1985 a Milano è in previsione una rappresentazione parigina di *Prometeo*, tragedia dell'ascolto. Il percorso che condurrà all'effettiva realizzazione di questa volontà sarà però lungo e ricco di imprevisti e adattamenti alle circostanze e alle possibilità economiche della produzione. *Prometeo* verrà in seguito rappresentato in tante sale e spazi diversi, in tante circostanze diverse, ma questa rappresentazione parigina rimane un momento importante nella storia dell'opera: per la prima volta si assiste a un rapporto diretto con lo spazio in cui si esegue l'opera, senza la mediazione acustica della struttura lignea dell'arca.

I primi contatti per una rappresentazione parigina sono documentati nell'agosto del 1984 (ancora prima della prima rappresentazione veneziana) quando il direttore artistico dell'IRCAM, Nicholas Snowman, scrive a Nono proponendogli alcune date per un incontro a Parigi, per parlare della rappresentazione del *Prometeo*, con Jean Maheu, presidente del Centre Pompidou, Pierre Boulez e Renzo Piano.<sup>2</sup> Poco dopo, nell'ottobre dello stesso anno, è proprio Maheu a scrivere a Nono, proponendo un allestimento dell'opera al Centre Pompidou per il 1985.<sup>3</sup> Nella lettera si fa riferimento a un'avvenuta constatazione delle difficoltà acustiche, tecniche e finanziarie di una realizzazione del *Prometeo* dentro il forum del Centre Pompidou: l'acustica del forum risulta molto diversa da quella della chiesa di San Lorenzo e gli adattamenti necessari, valutati

<sup>1</sup> ALN, carteggi, Fontana/C 87-10-19 d

<sup>2</sup> ALN, carteggi, Snowman/N 84-08-29m

<sup>3</sup> ALN, carteggi, Maheu/J 84-10-24 m

---

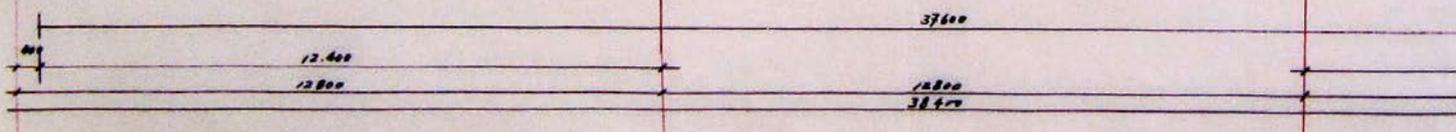
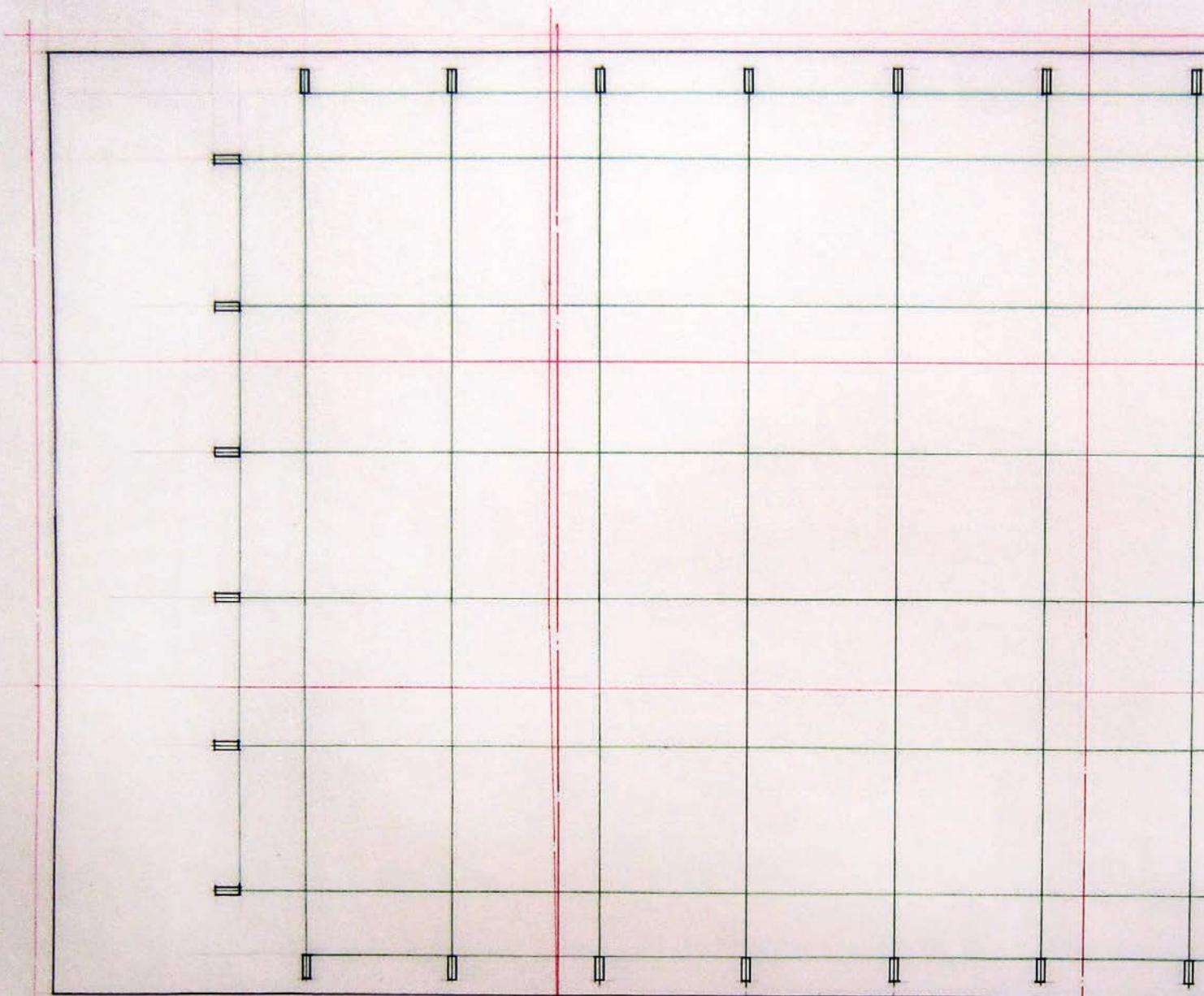
già anche insieme a Renzo Piano, richiedono molto denaro, tanto da spingere Maheu a suggerire a Nono l'intervento anche di partner privati italiani, come per esempio la FIAT. Si pensa ancora di portare a Parigi il *Prometeo* dentro l'arca che lo ha accompagnato a Venezia e a Milano e il trasporto della struttura non può che far aumentare i costi. Conservato presso l'Archivio della Fondazione Renzo Piano, un disegno testimonia il tentativo di collocare l'arca dentro il forum del Centre Pompidou (fig.1): si tratta di un disegno in pianta della maglia strutturale regolare dell'arca inserita nello spazio del forum. Questo disegno, probabilmente realizzato mentre si stavano definendo gli ultimi dettagli dell'arca a Venezia,<sup>4</sup> sembra confermare in un certo senso anche quanto sostenuto dall'ingegner Milan, ossia che l'arca sia stata dimensionata fin da subito pensando anche alla sua possibile futura collocazione dentro il forum del Centre Pompidou.<sup>5</sup>

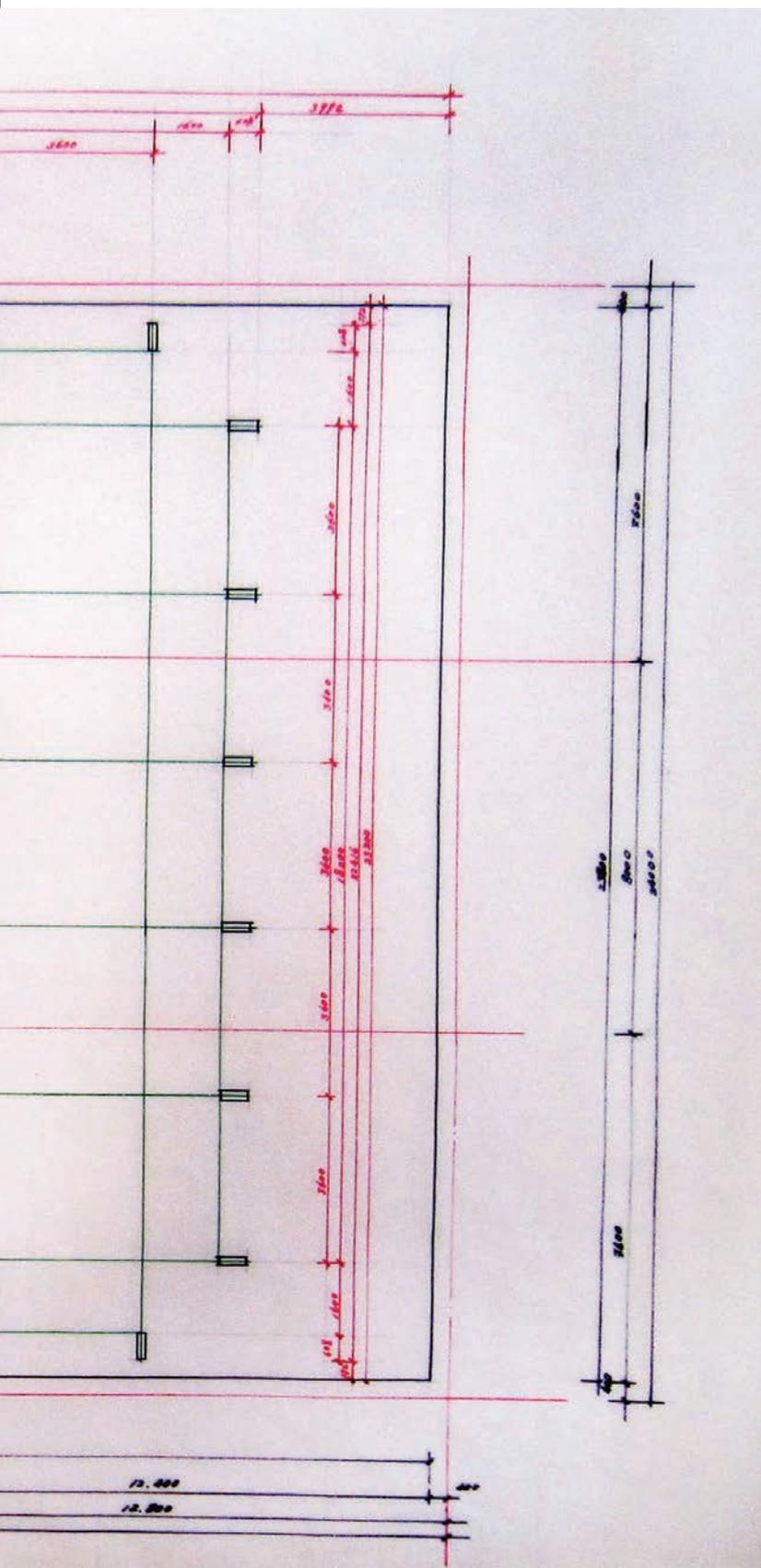
La prima possibilità che si prospetta per una rappresentazione di *Prometeo* a Parigi s'inserisce quindi nell'ambito dell'IRCAM e di quel mondo legato alla sperimentazione musicale vicino a Nono e alla sua formazione darmstadiana (incarnato nella persona di Pierre Boulez, fondatore dell'IRCAM). Questa prima ipotesi incontra fin da subito notevoli difficoltà, economiche ma soprattutto acustiche: il forum si trova in pieno centro di Parigi, in un contesto di strade molto trafficate e rumorose e il *Prometeo* richiede silenzio per potersi abbandonare all'ascolto; sarebbe stato necessario quantomeno chiudere il traffico nelle strade circostanti il forum durante un'eventuale rappresentazione. Probabilmente però non viene trovato un adeguato finanziamento economico, i problemi acustici non trovano soluzione e il *Prometeo* non verrà mai rappresentato al forum del Centre Pompidou. Nel 1985, nel forum viene ospitata, invece di *Prometeo*, un'esposizione intitolata "*Les Immatériaux*" inaugurata dall'esecuzione di *...sofferte onde serene...* e *Guai ai gelidi mostri* di Luigi Nono.

Dopo l'IRCAM, a interessarsi a una rappresentazione di *Prometeo* è il *Festival d'Automne* di Parigi. Dopo il 1985, il primo documento che testimonia

<sup>4</sup> il disegno non risulta datato, ma è stato catalogato dall'Archivio della Fondazione Renzo Piano come risalente genericamente al 1984.

<sup>5</sup> intervista rivolta all'ingegnere Maurizio Milan in data 26 ottobre 2012





**Figura 1**  
 FRP, disegni relativi a *Prometeo*,  
 PRO\_BOX\_002, PRO 031, *Il Prometeo*  
 collocato nel forum del Centre  
 Pompidou a Parigi, disegno non  
 datato (datazione archivio: 1984);  
 disegno che testimonia il tentativo  
 di collocare l'arca dentro il forum  
 del Centre Pompidou, prima ipotesi  
 di spazio per la rappresentazione  
 parigina di *Prometeo*.

## Figura 2

archivio FAP, cartella 1987, Prometeo;  
particolare della lettera datata 23 aprile 1986, mittente Jean Ruaud (FAP), destinatario Signor Caruso (direttore Istituto Culturale Italiano); viene espresso interesse per rappresentare *Prometeo* nell'autunno del 1987; è prevista una contestuale esposizione di progetti di Renzo Piano.

A la suite de votre dernière conversation avec notre Directeur Général, Michel GUY, je vous confirme que nous avons le projet de présenter à l'automne 1987 dans la grande halle de la Villette l'opéra de Luigi NONO et Renzo PIANO "Prometeo" ainsi que certains concerts consacrés à l'oeuvre de Luigi NONO.

De plus, nous serions particulièrement intéressés de réaliser l'exposition de Renzo PIANO soit à la Villette, soit à la Chapelle de la Salpêtrière.

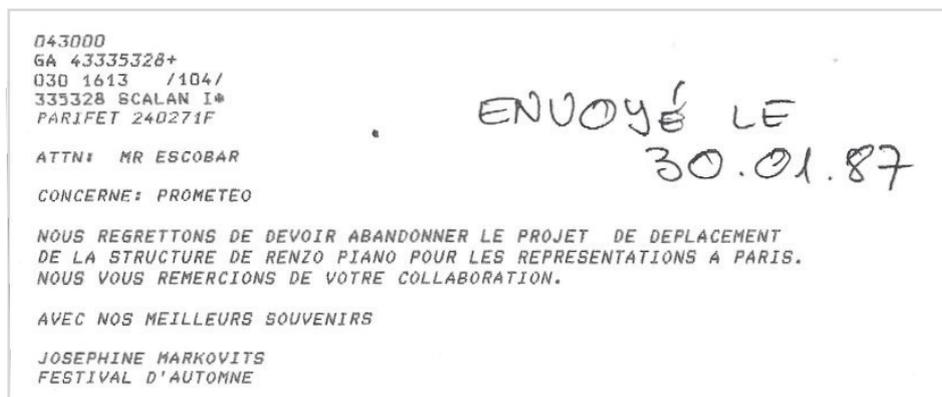
ancora una volta la volontà di portare *Prometeo* a Parigi è una lettera inviata da Jean Ruaud, direttore amministrativo del *Festival d'Automne* di Parigi, al direttore dell'Istituto Culturale Italiano, il signor Caruso.<sup>6</sup> In questa lettera, datata 23 aprile 1986, si fa riferimento al progetto di presentare, nell'autunno del 1987, l'opera di Luigi Nono e Renzo Piano dentro la Grande Halle de la Villette; si manifesta inoltre interesse a realizzare, in concomitanza, anche un'esposizione dei progetti di Renzo Piano. Si può notare la centralità attribuita alla partecipazione di Renzo Piano, che viene indicato addirittura come coautore dell'opera. Ne emerge l'idea di un legame indissolubile tra arca e opera musicale che ancora, all'epoca, dominava l'opinione comune.

L'8 luglio 1986 Madame Josephine Markovits, direttore artistico del *Festival d'Automne*, invia una lettera a Monsieur Bernard Coutand del Théâtre National de Chaillot: il luogo della rappresentazione non è più la Grande Halle del La Villette; rimangono come opzioni il Théâtre di Chaillot e Bobigny, ma senza la struttura di Renzo Piano.<sup>7</sup> Questa lettera testimonia parte di un lungo processo di scelta del luogo adatto per il *Prometeo*, che richiederà un anno intero dalla decisione del *Festival d'Automne* di finanziare e rappresentare l'opera di Nono. Josephine Markovits ricorda come Luigi Nono e Renzo Piano insieme andassero alla ricerca di uno spazio atto a ospitare l'opera musicale e l'arca, considerati elementi inscindibili della stessa creazione artistica, *Prometeo, tragedia dell'ascolto*.<sup>8</sup> L'idea iniziale di portare l'arca si scontra però presto con problemi finanziari che avrebbero portato a non avere più soldi sufficienti a

<sup>6</sup> FAP, cartella 1987, Prometeo

<sup>7</sup> FAP, cartella 1987, Prometeo

<sup>8</sup> da un colloquio avuto con madame Josephine Markovits in data 28 febbraio 2013



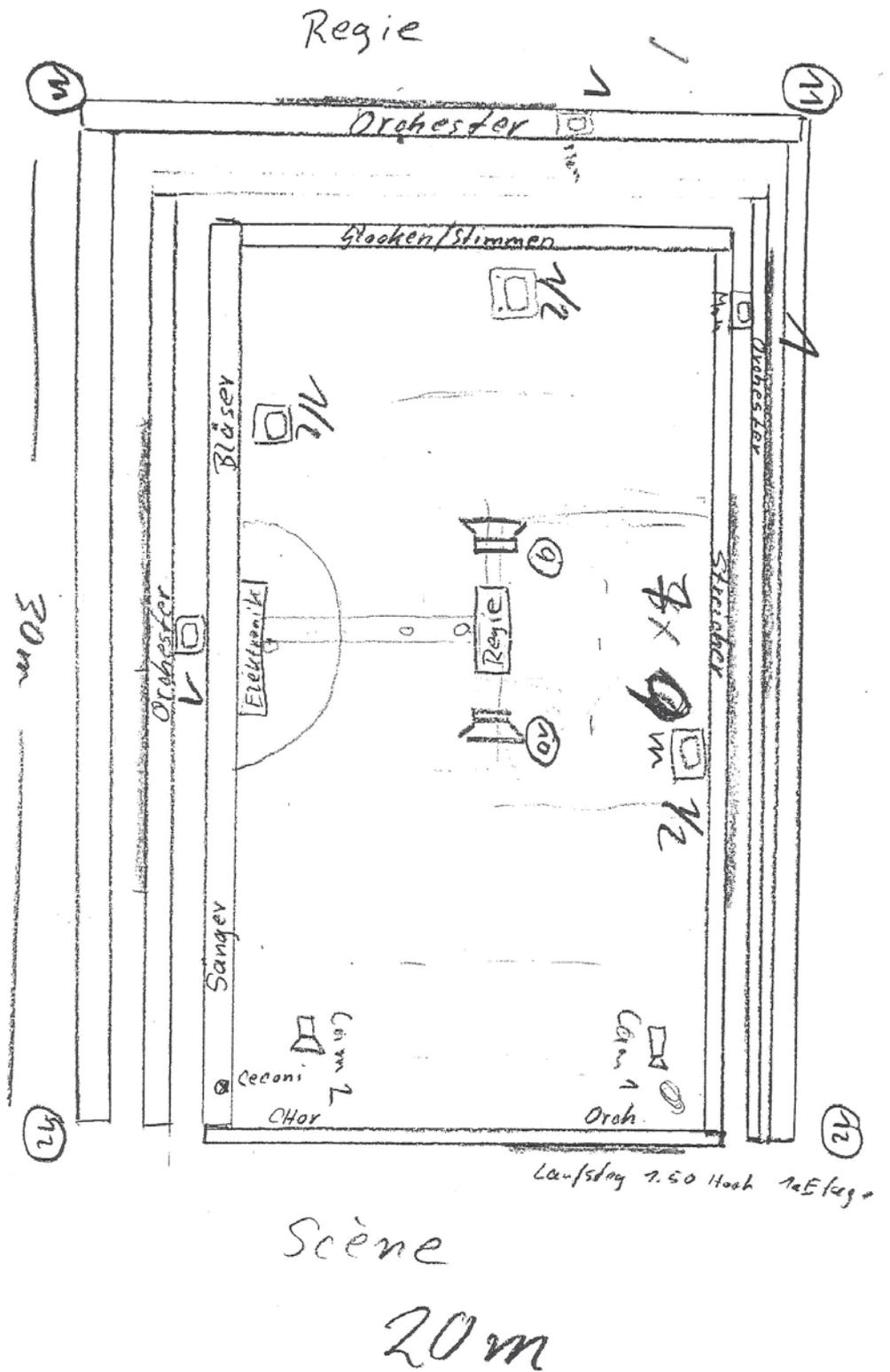
**Figura 3**  
archivio FAP, cartella 1987,  
*Prometeo*;  
particolare di telegramma inviato il  
30 gennaio 1987, mittente Josephine  
Markovits (FAP), destinatario Signor  
Escobar;  
viene abbandonata l'idea di  
trasportare l'arca ligne a Parigi per  
la rappresentazione di *Prometeo*.

pagare i musicisti. Dopo alcune riflessioni Luigi Nono prende una decisione che da quel momento avrebbe cambiato il futuro del *Prometeo*: l'opera si può fare anche senza arca, ma è necessario trovare il luogo dotato dell'acustica più adatta. Questa decisione, dettata da circostanze contingenti, segna un momento fondamentale nella storia di *Prometeo* e sancisce definitivamente l'emancipazione dell'opera dall'arca: da questo momento l'opera vive una seconda vita, liberata dall'arca si apre al confronto diretto con nuovi spazi. L'abbandono dell'arca non deve essere inteso come una dichiarazione di superfluità della struttura (l'arca era in grado di creare situazioni acustiche particolari interagendo con l'acustica degli spazi di rappresentazione), quanto come un'opportunità di crescita, sperimentazione e diffusione: la musica si deve da questo momento confrontare direttamente con spazi sempre nuovi, che spesso richiedono adattamenti e modifiche. Si spalancano da questo momento nuove possibilità di rappresentazione in tutto il mondo. L'arca aveva certamente un ruolo a livello acustico, ma la sua assenza non pregiudica l'esistenza della drammaturgia musicale noniana, capace di sopravvivere nonostante la mancanza dell'elemento visivo dell'architettura. È datato 30 gennaio il primo documento in cui si comunica la decisione ufficiale di abbandonare il progetto di trasportare la struttura di Renzo Piano a Parigi.<sup>9</sup>

Gli spazi della Grande Halle e della Maison de la culture a Bobigny, già individuati quando ancora si pensava all'arca a Parigi, non risultano

<sup>9</sup> FAP, cartella 1987, *Prometeo*;  
telegramma di Josephin Markovits a  
Monsieur Escobar

**Figura 4**  
 FAP, cartella 1987, Prometeo;  
 disegno del set up del Prometeo  
 dentro il Théâtre de Chaillot;  
 probabilmente realizzato da Hans  
 Peter Haller.





**Figura 5**

FAP, archivio fotografico, 1987;  
*Prometeo*, tragedia dell'ascolto  
al Théâtre National de Chaillot  
durante le prove;  
il teatro è stato portato allo stato di  
scatola nera vuota dove sono state  
collocate pedane a diverse altezze  
su cui collocare i musicisti.

più idonei. In particolare il primo luogo risulta essere troppo rumoroso, problema che già aveva riguardato il forum del Centre Pompidou. Pian piano la sala principale del Théâtre National de Chaillot, di cui lo scenografo Antoine Vitez è direttore, si delinea come unico luogo possibile per la rappresentazione. Anche il Théâtre de Chaillot richiede però molte modifiche prima di poter ospitare il *Prometeo* e tutti i lavori sono resi possibili dall'estrema disponibilità del suo direttore. La sala deve essere portata allo stato di una scatola nera vuota in cui posizionare delle pedane a diverse altezze, su cui collocare i musicisti. Madame Markovits scrive: "*Le théâtre sera entièrement vidé de ses gradins et fauteuils et ne sera qu'un immense cube noir, bordé de deux étages de galeries sur lesquelles seront repartis tous les participants, le public étant installé en bas au centre*".<sup>10</sup> C'è la necessità di disporre le fonti sonore liberamente nello spazio e, una volta giunti alla condizione di scatola vuota, vengono posizionate pedane sul perimetro della sala, a sopperire in un certo modo alla funzione delle passerelle dell'arca di Renzo Piano. Da questo momento in avanti ogni nuova rappresentazione di *Prometeo* richiederà un progetto *ad hoc* del set up dei musicisti e delle fonti sonore, di cui si

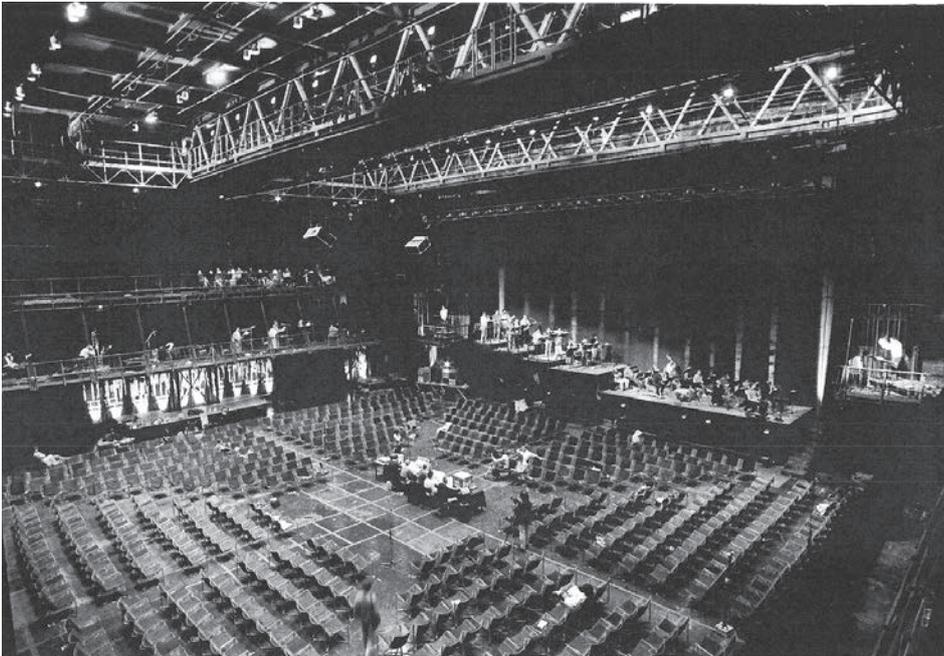
<sup>10</sup>FAP, cartella 1987, *Prometeo*;  
lettera non datata

**Figura 6**  
FAP, archivio fotografico, 1987;  
*Prometeo*, tragedia dell'ascolto al  
Théâtre National de Chaillot.



occuperà, insieme a Nono, il compositore André Richard (direttore del coro durante la prima rappresentazione veneziana dell'opera, coinvolto nella rappresentazione parigina e futuro 'erede culturale' di Luigi Nono).<sup>11</sup> Il disegno che rappresenta la disposizione delle fonti sonore dentro il Théâtre de Chaillot (fig.4) non è firmato, ma la calligrafia porta ad attribuirlo ad Hans Peter Haller, ingegnere del suono presso l'*Experimentalstudio* di Freiburg, responsabile dei *live electronics* nel *Prometeo*. Josephine Markovits ricorda come lo stesso Nono, insieme a Richard e ai tecnici del suono, si sia occupato direttamente del *set up* parigino. Il disegno del *set up* mostra come tutte le fonti sonore siano state distribuite intorno al pubblico, che in questo modo si trova completamente immerso nel suono e nell'ascolto; al centro, come a Venezia e a Milano, si colloca la regia del suono, che deve essere in grado di poter modificare il suono in diretta in base alle risposte acustiche della sala e alla *performance* dei musicisti, che possono variare di rappresentazione in rappresentazione. Il *set up* del *Prometeo* dentro il Théâtre de Chaillot, il cui allestimento ha richiesto più di tre settimane di intenso lavoro, è documentato, oltre che da alcune foto conservate presso gli archivi, anche dal film documentario di Olivier Mille

<sup>11</sup> dopo la scelta di non trasportare l'arca a Parigi, Renzo Piano non è più direttamente coinvolto nel progetto *Prometeo*; a occuparsi del *set up* dell'opera è Luigi Nono. Dopo la sua morte, avvenuta nel 1990, sarà il compositore e musicista André Richard a occuparsi da solo del *set up* di *Prometeo*, facendosi spesso carico di un ruolo quasi da architetto, viste le grandi modifiche a volte rese necessarie dagli spazi di rappresentazione.



**Figura 7**

FAP, archivio fotografico, 1987;  
*Prometeo, tragedia dell'ascolto* al  
 Théâtre National de Chaillot.

intitolato *Archipel Luigi Nono* che include pochi minuti di riprese durante le prove per la rappresentazione parigina.<sup>12</sup>

Dopo i lunghi lavori di allestimento *Prometeo, tragedia dell'ascolto* è pronto per andare in scena nelle date dell'1, 3, 4, 6, 7, 9 ottobre 1987 al Théâtre de Chaillot. Il *Festival d'Automne* del 1987 è interamente dedicato a Luigi Nono e alla sua musica:<sup>13</sup> vengono eseguiti anche *Il canto sospeso* (1956) al teatro di Paris/Chatelet, *A Pierre, dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985), *Decouvrir la subversion, hommage a Edmond Jabes* (1987), *Fragmente-Stille, an Diotima* (1980) e *Risonanze erranti, a Massimo Cacciari* (1987) al Théâtre de Chaillot. Una pubblicazione<sup>14</sup> accompagna questa rassegna incentrata su Luigi Nono, con lo scopo di proporre una riflessione intorno alla figura e all'opera del compositore (poco o mal conosciuto, particolarmente in Francia), rimasta a lungo legata esclusivamente all'impegno politico. In particolare, l'intervista rivolta dal musicologo Philippe Albero a Luigi Nono porta l'attenzione su alcune caratteristiche peculiari di *Prometeo* e della musica composta in seguito o contemporaneamente alla *tragedia dell'ascolto*: l'impossibilità di fissare sulla partitura in modo definitivo la musica e le scelte acustiche, le

<sup>12</sup> Mille O., *Archipel Luigi Nono*, film documentario prodotto da Artline Film, 1989

<sup>13</sup> unica eccezione è rappresentata dall'esecuzione de *La grande aulodia* (1970) di Bruno Maderna al teatro di Paris/Chatelet; in ogni caso Maderna rimane la figura forse più importante per la formazione di Luigi Nono come compositore e si può leggere questa esecuzione come un dovuto omaggio al suo maestro.

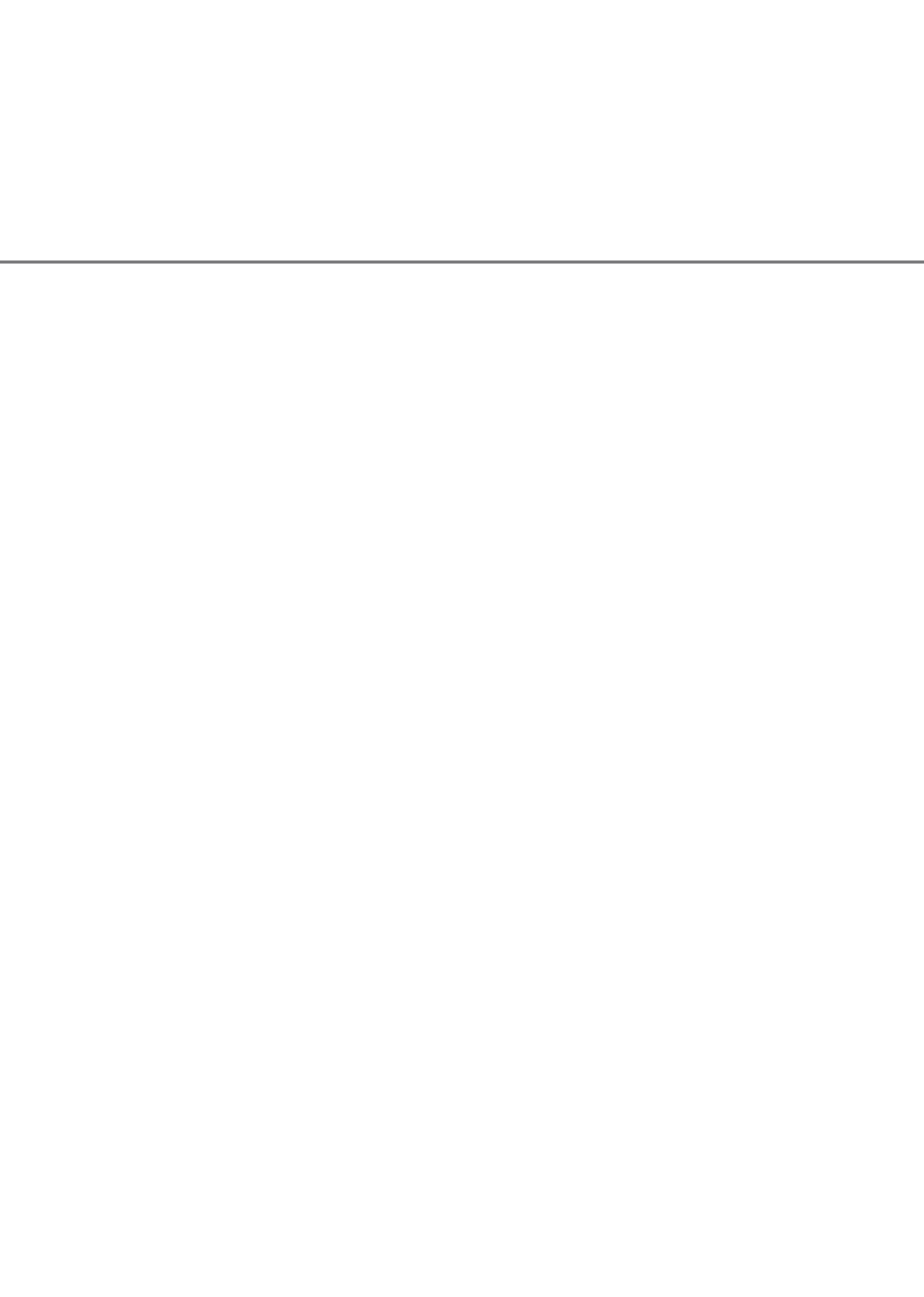
<sup>14</sup> *Luigi Nono, Festival d'Automne Paris, Contrechamps, Parigi 1987*

infinite possibilità offerte dall'utilizzo della tecnologia del *live electronics*, il lavoro sul dettaglio sonoro e sul singolo suono, la sete di sperimentazione e l'ansia verso il continuo cambiamento, la volontà di ampliare le possibilità di ascolto.

La chiesa sconsacrata di San Lorenzo ha innescato la composizione, l'ha ispirata insieme alla città di Venezia, ma, una volta composta, l'opera ha vita propria, si libera dell'arca e inaugura un nuovo modo di fare musica. Dopo le rappresentazioni parigine Luigi Nono, in una lettera a Carlo Fontana, scrive: "*E il viaggio [...] continua. Per altre terre, per altre acque, per altri cieli, per altri fuochi, per diverse e altre possibilità di vita creativa umana meta-fisica\_*".<sup>15</sup>

<sup>15</sup> ALN, carteggi, Fontana/C 87-10-19 d





---

### **3. Dopo *Prometeo***

### 3.1 Luigi Nono e l'arca dopo Prometeo

*lo ascolto, vedo, sento molte diverse possibilità, per tutto: per la politica, per l'industria, per l'economia, per l'informazione, per il far musica, per la critica musicale, per gli spazi. Piano piano si comincia a scoprire con molta fatica la molteplicità di queste possibilità. Io a volte sono furioso di impazienza, vorrei che tutto andasse più velocemente con l'uso di queste possibilità. Si deve fare qualcosa di diverso. Si dovrebbe istituire una generale tendenza al libero pensiero.*

*Bisogna continuamente frantumare ciò che si è prodotto.*

Luigi Nono<sup>1</sup>

*Prometeo, tragedia dell'ascolto* è un'esperienza che segna chiaramente il limite di un 'prima' e di un 'dopo'. Per Nono rappresenta in un certo senso un momento di sintesi della produzione compositiva precedente, ma allo stesso tempo anche un passo in avanti in un percorso di ricerca musicale iniziato con le prime composizioni spazializzate e continuato fino alla sua scomparsa, avvenuta nel 1990. Il progetto dell'arca per *Prometeo* ha un ruolo rilevante anche nella carriera di Renzo Piano, che, dopo il 1984, disegna molti altri spazi per la musica, portando con sé l'esperienza fatta a Venezia. Per descrivere il progetto dell'arca, Piano utilizza per la prima volta il riferimento alla realizzazione di uno strumento musicale a grande scala, metafora che utilizzerà anche per descrivere il suo progetto per l'Auditorium del Parco della Musica a Roma del 2002.<sup>2</sup> L'incontro con la straordinaria personalità di Luigi Nono e la progettazione dell'arca aiutano Piano ad acquisire una certa sensibilità al dato sonoro e alla risposta acustica dei materiali, oltre che a maturare un atteggiamento teso a disegnare architetture al servizio dell'ascolto.<sup>3</sup>

Dopo *Prometeo* il percorso compositivo di Luigi Nono continua nella direzione della sperimentazione intorno alle possibilità espressive e sonore degli strumenti musicali e della voce (tramite periodi d'intenso lavoro e

<sup>1</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Lucca 2001, vol. II p. 407 e p.461

<sup>2</sup> Piano descrive l'arca per *Prometeo* con queste parole: "Ho immaginato, per *Prometeo*, qualcosa di simile a un violino o meglio, a un liuto o a una mandola: uno strumento musicale costruito talmente in grande (8 o 9 mila metri cubi) da contenere dentro di sé l'intero spettacolo, pubblico compreso. La musica che vi nasce, pone naturalmente in vibrazione quest'enorme cassa armonica e, con essa, i musicisti e gli spettatori, letteralmente integrati al corpo risonante." (Cacciari M. (a c. di), L., *Verso Prometeo*, Ricordi, Milano 1984, p. 59). L'idea di costruire una sala per la musica come uno strumento musicale torna anche nel paragone tra il mestiere di architetto e quello di liutaio che propone presentando il progetto dell'Auditorium del Parco della Musica a Roma: "La più bella avventura, per un architetto, è quella di costruire una sala per concerti. Forse è ancora più bello per un liutaio costruire un violino; ma si tratta (con tutte le differenze di dimensione e di impiego) di attività molto simili. In fondo si tratta sempre di costruire strumenti per fare musica o per ascoltare musica. È il suono che comanda, è la cassa armonica che deve sapere vibrare con le sue frequenze e la sua energia." (Piano R., *Ouvertures*, in "Parametro", numero monografico *Renzo Piano Building Workshop – Roma, Auditorium «Parco della musica»*, n°240/241, Luglio/Ottobre 2002, p. 26). Per un approfondimento sugli spazi per la musica progettati da Renzo Piano si veda *Renzo Piano Building Workshop, Architettura & musica: sette cantieri per la musica dall'Ircam di Parigi all'Auditorium di Roma*, Lybra Immagine, Milano 2002.

registrazioni svolti presso l'*Experimentalstudio* di Freiburg). Le composizioni che cronologicamente vengono dopo *Prometeo* continuano a lavorare con lo spazio, alla ricerca di quelle "possibilità" che Nono intuisce racchiuse nella realtà che lo circonda. Le persone vicine al compositore raccontano come, dopo ogni rappresentazione di *Prometeo*, egli volesse ricominciare da capo il suo lavoro sulla partitura, modificare la composizione per adattarla a nuovi spazi, a nuovi interpreti.<sup>4</sup> Nono è alla ricerca del nuovo, consapevole dell'irriproducibilità di ogni evento sonoro e musicale. Continua il lavoro con i mezzi offerti dalla tecnologia, con il *live electronics*, che gli permette di manipolare elettronicamente i suoni nel momento stesso in cui vengono emessi dagli strumenti musicali tradizionali. Il *live electronics* è lo strumento tramite il quale Nono amplia le "possibilità" dell'ascolto, altera la resa acustica degli spazi, interviene sul naturale movimento del suono nello spazio modificando continuamente i programmi elettronici di manipolazione sonora. Nel 1988 afferma: "Mi affascina che il lavoro con il *live electronics* comporti proprio la impossibilità della riproducibilità ripetitiva".<sup>5</sup>

Il primo brano che Nono compone dopo *Prometeo* è *Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari* (1986-87). Si tratta di un brano in cui Nono compone "suoni erranti nello spazio vero strumento componente sempre più in attesa".<sup>6</sup> Il compositore lavora nello studio di Freiburg e muove nello spazio frammenti sonori e poetici, utilizzando il *live electronics* e sperimentando le più ampie dinamiche sonore possibili. Nono lavora con i musicisti, con Roberto Fabbriciani, Giancarlo Schiaffini (rispettivamente flautista e tubista), ed esplora le possibilità sonore messe a disposizione dalla loro maestria virtuosistica e dalle possibilità espressive dei loro strumenti, lavorando su emissione, dinamiche, armonici. Anche *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer* (1988) nasce da una stretta collaborazione tra compositore, esecutore e possibilità dello strumento. Nono incontra il

<sup>3</sup> l'ingegner Maurizio Milan e l'architetto Alessandro Traldi sostengono entrambi l'importante ruolo ricoperto dal progetto dell'arca di *Prometeo* nella carriera di Renzo Piano. Milan in particolare sostiene che il progetto per *Prometeo* sia stato importante, oltre che per la lezione imparata circa il modo di relazionarsi con l'elemento musicale e sonoro, anche per liberarsi dell'immagine limitativa di architetto *high tech* maturata con il progetto per il Centre Pompidou a Parigi. Traldi sostiene che, dopo il progetto acustico-tecnologico elaborato con Boulez all'Ircam, a Venezia Piano, tramite il rapporto con Luigi Nono, declina la sua ricerca sugli spazi per la musica secondo una chiave molto più poetica. Queste informazioni derivano dalle interviste rivolte personalmente a Milan e a Traldi rispettivamente in data 26 ottobre e 3 dicembre 2012.

<sup>4</sup> intervista rivolta ad André Richard in data 2 maggio 2013

<sup>5</sup> intervista del 1988 di Paolo Petazzi a Luigi Nono; in De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol. II, p.465

<sup>6</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., op.cit., vol. I, p. 497

violinista Gidon Kremer presso lo studio di Freiburg nel febbraio del 1987 ed è "un incontro di millenni, perché le parole, i silenzi, il gesto di un mano, gli sguardi esprimevano un'eloquenza infittita, quale potrebbe nascere da una consuetudine antichissima".<sup>7</sup> Da questo incontro nasce *La lontananza nostalgica futura* per violino solo, 8 nastri magnetici e da 8 a 10 leggii. È un lavoro che fa parte dell'ultima stagione creativa di Nono, insieme al trittico legato alla famosa iscrizione che il compositore legge sul muro di un chiostro a Toledo (che comprende *Caminantes...Ayacucho*, 1986-87, per due cori, contralto, flauto, orchestra e live electronic; *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkovskij*, 1987, per sette gruppi strumentali; *Hay que caminar sonando*, 1989, per due violini), e riassume in un certo senso l'idea di *Wanderer*, di 'vagare creativo', che si ritrova anche in *Prometeo*. L'esecuzione di questa composizione prevede otto leggii disposti nello spazio, non troppo vicini tra loro, tra i quali Kremer crea percorsi, facendo risuonare le sei parti scritte da Nono (due leggii sono vuoti) all'interno dello spazio della sala. Il compositore fa poi suonare nello spazio anche otto nastri registrati presso lo studio di Freiburg, esplorando tutte le possibili qualità del suono di Kremer. Con i nastri realizza altri otto cammini totalmente autonomi tra loro, composti in modo da far percepire "tempi e qualità differenziati, non mirando a una unitarietà, ma a una multipolarità di elementi".<sup>8</sup> *La lontananza* è una composizione in grado di far suonare lo spazio, attraverso la quale Nono rende ancora più chiaro il carattere di irripetibilità dell'avvenimento musicale, che, essendo legato allo spazio di rappresentazione, muta con il mutare delle condizioni di esecuzione. Nono scrive: "Le rare qualità dei suoni inventati da Gidon fanno suonare i vari spazi della Kleine Philharmonie. [...] Ascolti infiniti – tentativi di scelte per affinità elettive [...] E Gidon si abbandona ai vari spazi con altra scrittura-invenzione".<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Restagno E. (a c. di), *Luigi Nono*, EDT musica, Torino 1987, p.10

<sup>8</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), *Nono L.*, op.cit., vol. II, p.465

<sup>9</sup> *ivi*, vol. I, p. 510; la prima esecuzione de *La lontananza* avviene alla Kleine Philharmonie di Berlino il 3 settembre 1988.

Legata al movimento del suono nello spazio è anche la già citata trilogia nata dalla frase letta sul muro di un chiostro a Toledo. Si tratta di tre

composizioni ispirate al tema del viandante, del *Wanderer* che viaggia attraverso strade sconosciute, "attraverso conoscenze, improvvise illuminazioni – gnosi – spazio infinito".<sup>10</sup> Annunciando il progetto delle tre composizioni, Nono commenta: "È il *Wanderer* di Nietzsche, della continua ricerca, del *Prometeo* di Cacciari. È il mare sul quale si va inventando, scoprendo la rotta".<sup>11</sup> Nono pone quindi le sue ultime composizioni in continuità con l'esperienza di *Prometeo*. La spazializzazione delle fonti sonore, i temi e le sperimentazioni presenti in *Prometeo* sono centrali anche nell'ultima produzione di Nono, che continua il suo lavoro con il *live electronics*, approfondisce i suoi studi di acustica e rintraccia nelle tradizioni musicali degli arabi, degli ebrei, dei cristiani, dei greci quei fattori d'indeterminatezza, quei microintervalli e quella non fissità dei suoni cui è interessato.<sup>12</sup> In particolare, *Hay que caminar sonando* è un lavoro analogo a *La lontananza*, per il movimento tra diversi leggi che Nono chiede ai due violinisti, liberi di far suonare l'ambiente creando situazioni acustiche sempre mutevoli. Con *Caminantes...Ayacucho* e *No hay caminos, hay que caminar* il compositore approfondisce invece l'indagine sui microintervalli, uno degli aspetti più ricorrenti della sua ultima ricerca (in particolare a partire dal pezzo orchestrale *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti*, 1984). Per l'esecuzione di *Caminantes...Ayacucho* gli strumenti ad arco vanno così predisposti in modo che in ogni singolo strumento le quattro corde siano accordate sulla stessa nota (diversa per ognuno) con sfasamenti microintervallari.

Negli ultimi anni della sua vita Nono compone nuovi brani, ma allo stesso tempo continua anche a modificare la partitura di *Prometeo*, che prosegue la sua vita senza la struttura dell'arca, adeguandosi agli spazi dell'Alte Oper di Francoforte (1987), del Théâtre National de Chaillot a Parigi (1987), della Kammermusiksaal della Philharmonie di Berlino (1988). Affascinato dall'irripetibilità di ogni esecuzione, Nono ogni volta adatta la sua composizione agli interpreti e allo spazio in cui si trova,

<sup>10</sup> *ivi*, vol. I, p.499

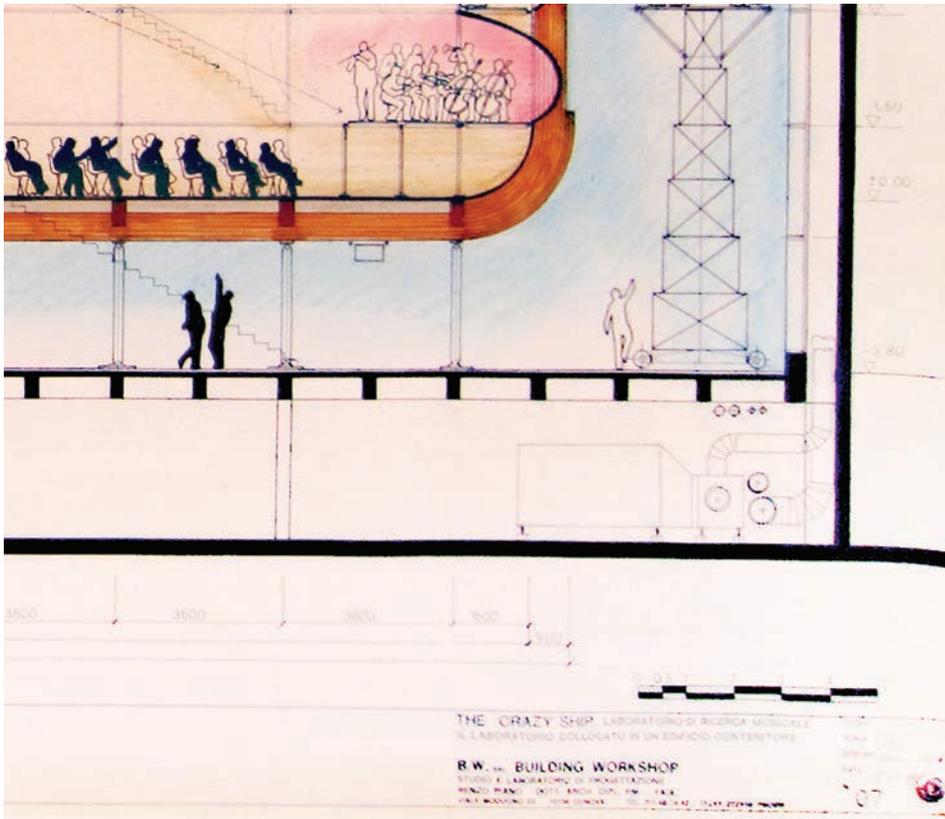
<sup>11</sup> Restagno E. (a c. di), *op.cit.*, p.72

<sup>12</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *op.cit.*, vol. II, p. 469

apportando anche tagli e modifiche sostanziali alla partitura.<sup>13</sup> Dopo la rappresentazione di Milano del 1985, motivi economici portano ad abbandonare l'arca e inizia una nuova sfida per Nono e per *Prometeo*. Dopo l'emancipazione dall'arca, l'opera musicale *Prometeo* continua la sua vita ed è rappresentato ancora oggi nei più diversi spazi; meno noto è invece il destino occorso alla struttura lignea dell'arca dopo l'ultima rappresentazione di *Prometeo* all'Ansaldo di Milano. Per alcuni anni la struttura, di proprietà del teatro alla Scala, rimane montata negli spazi dell'ex Ansaldo e viene utilizzata come spazio scenico per esecuzioni di altre musiche. L'arca sembra in parte assumere, in questo primo momento di separazione dall'opera di Nono, quel ruolo che le si era prospettato fin dall'inizio, ossia quello di luogo di sperimentazione musicale capace di ispirare, o comunque di ospitare, altre musiche. Nei primi disegni di Piano l'arca veniva appunto denominata "*Laboratorio di ricerca musicale*", prevedendo una sua vita successiva a *Prometeo*, collocata all'interno di un edificio contenitore (fig.1). Per alcuni anni sembra trattarsi di una separazione fruttuosa e arca e opera musicale sembrano intraprendere percorsi autonomi, interessanti e proficui: la composizione si arricchisce confrontandosi con spazi sempre nuovi, permettendo a Nono di comprendere sempre più a fondo il ruolo dello spazio in musica; la struttura lignea può diventare strumento e luogo di sperimentazione, offrendosi alla nuova musica contemporanea. Pochi anni dopo, le speranze di una nuova vita autonoma dell'arca si interrompono quando, dovendo liberare gli spazi dell'ex Ansaldo per destinarli ad altri scopi,<sup>14</sup> la struttura viene smontata e riposta in alcuni container all'interno dell'ex area industriale di proprietà del comune di Milano. Da quel momento, fino al 2000, nessuno si interessa più alla struttura, che viene trattata come una qualsiasi scenografica, smontata e archiviata nei depositi del teatro alla Scala. Nel 2000, in occasione del decennale della morte di Nono, a Milano viene eseguito *Prometeo* presso i locali industriali ristrutturati dello

<sup>13</sup> intervista rivolta ad André Richard in data 2 maggio 2013

<sup>14</sup> Susana Moreno Soriano (Moreno Soriano S., *Arquitectura y Música en el siglo XX*, Fundacion Caja de Arquitectos, Barcellona 2008, p.145) e l'architetto Shunji Ishida (intervista rivoltagli in data 15 ottobre 2012) parlano di una grande esposizione di automobili, mentre Vittorio Pozzati (durante una conversazione avuta con lui in data 21 ottobre 2013) fa riferimento a un generico utilizzo da parte del sindaco Pillitteri. Si può supporre che quest'ultima ipotesi faccia riferimento al congresso del Partito Socialista Italiano svoltosi nei capannoni dell'ex Ansaldo nel maggio del 1988.

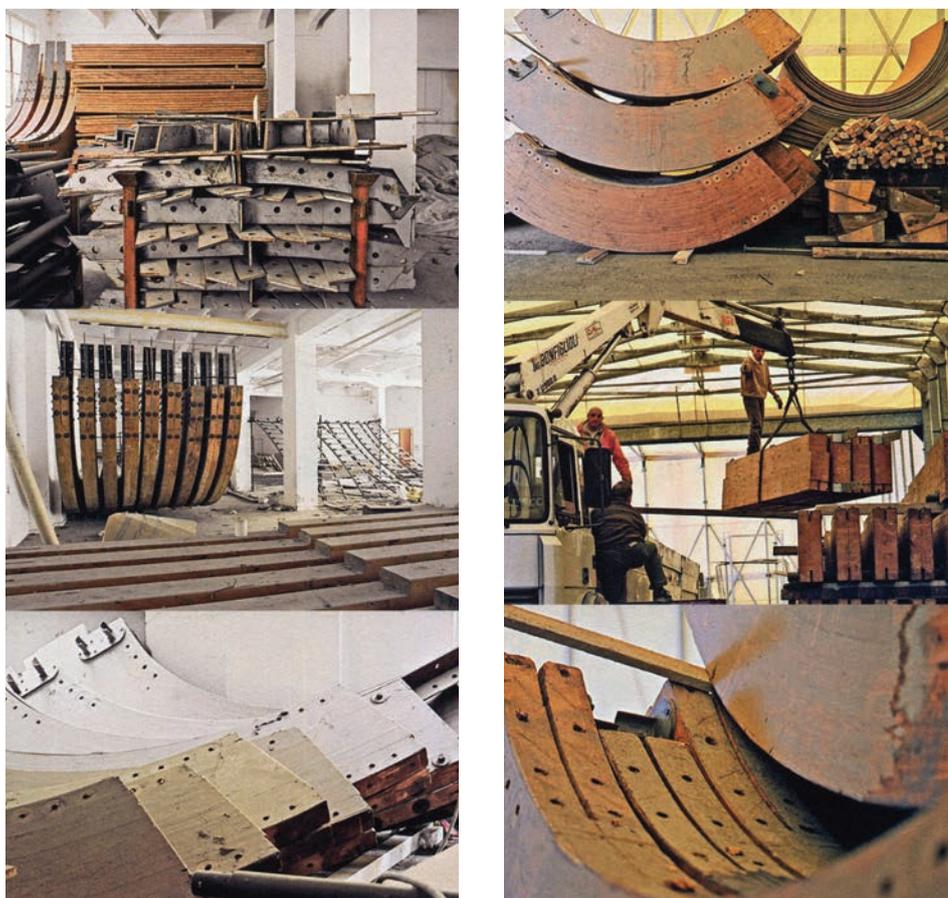


**Figura 1**  
FRP, PRO\_BOX\_002, PRO019, 5 marzo 1984 (dettaglio);  
si noti la denominazione  
“Laboratorio di ricerca musicale”;  
si prevedeva fin dalla fase  
progettuale una vita dell’arca  
successiva a *Prometeo*.

Spazio Antologico. Vittorio Pozzati, allora sindaco di Mezzago, che ha già assistito alla rappresentazione del 1985 all'ex Ansaldo, partecipa a questa nuova rappresentazione senza arca e inizia a interessarsi al destino occorso alla struttura progettata da Piano. Viene a conoscenza dello stoccaggio dell'arca in alcuni container e si fa carico dell'impegno di cercare di riportare in vita il “Laboratorio di ricerca musicale” di Nono e Piano.<sup>15</sup> Nel 2002 Pozzati firma un contratto di comodato d'uso con il quale il teatro alla Scala cede l'arca al comune di Mezzago. L'arca, ancora in buono stato di conservazione nonostante gli anni trascorsi, viene trasferita in un capannone a Sulbiate, nella provincia di Monza. Iniziano una serie di tentativi e di proposte per ricostruire l'arca, secondo diverse modalità e in diversi luoghi, ma tutti accomunati dal fatto di non andare mai in porto. La prima proposta è quella di ricostruire l'arca nel comune di Mezzago, racchiusa in un nuovo “astuccio”, secondo un progetto culturale denominato “Laboratorio Prometeo”, con la consulenza di Renzo Piano

<sup>15</sup> La maggior parte delle informazioni sul destino dell'arca dopo il suo trasferimento dai magazzini dell'ex Ansaldo e le varie ipotesi di una sua ricostruzione sono derivate da una conversazione avuta con Vittorio Pozzati in data 21 ottobre 2013 (non si fornisce in questa tesi una trascrizione integrale del dialogo avvenuto con Pozzati, di cui si conserva comunque una registrazione audio dalla quale sono state tratte solamente le informazioni più strettamente inerenti ai contenuti della trattazione).

**Figura 2**  
 fotografie raffiguranti le condizioni  
 dell'arca smontata dentro i  
 magazzini dell'ex Ansaldo (foto di  
 sinistra) e a Sulbiate (foto di destra);  
 immagini tratte da "Abitare", n497,  
 novembre 2009, p.94



e sottoscritto dall'architetto Alessandro Traldi, che aveva partecipato attivamente anche alla prima costruzione dell'arca.<sup>16</sup> Sfumato questo progetto, vengono suggerite collocazioni dell'arca all'interno di edifici preesistenti dal carattere industriale, a Milano o a Venezia.<sup>17</sup> Le ultime proposte che sono state avanzate riguardano la sistemazione della struttura lignea, ricostruita e opportunamente restaurata, all'interno di un edificio contenitore di nuova costruzione a Monza (dove portare avanti un discorso di sperimentazione acustica e di composizione contemporanea relazionandosi a un contesto d'insegnamento musicale già presente in loco), oppure l'utilizzo di una sola piccola porzione di arca, da ricostruirsi all'interno di un'ipotetica futura Casa della Musica veneziana, museo che racconti la ricca storia musicale della città lagunare. La prima ipotesi tende a voler dare all'arca un ruolo attivo di centro di ricerca musicale,

<sup>16</sup> FRP, RP DOC 133, Milano 26 agosto 2002, *Laboratorio Prometeo – Programma di lavoro per una prima tappa del progetto*; intervista rivolta all'architetto Alessandro Traldi in data 3 dicembre 2012

<sup>17</sup> Pozzati parla di una centrale elettrica sull'Adda, delle ex aree Falck o degli ex magazzini del sale in prossimità del museo Emilio Vedova a Venezia. Traldi fa riferimento anche a un'ipotesi di sistemazione dell'arca dentro la chiesa di Sant'Andrea a Venezia (nei pressi di Piazzale Roma) o alla collocazione nell'area di riqualificazione degli ex gasometri della Bovisa. Il problema principale rimane comunque quello di trovare uno spazio molto alto, capace di ospitare l'arca.

nonostante le difficoltà legate all'utilizzo di una struttura che non è più in grado di rispondere ai requisiti di sicurezza contemporanei. La seconda ipotesi, portata avanti dalla vedova Nono,<sup>18</sup> prende atto dell'impossibilità di tornare a utilizzare la struttura secondo le modalità originarie e punta sulla musealizzazione di un frammento di arca, che tornebbe a Venezia e diventerebbe simbolo di un momento importante nella storia della musica della città.

Nonostante tutte le proposte però l'arca rimane ancora smontata e conservata dentro un magazzino di Cavenago Brianza, dove è stata trasferita nel 2009. Ciò che si rischia di dimenticare e perdere è il simbolo e la testimonianza di una storia non solo italiana. Esiste un 'prima' e un 'dopo' *Prometeo* sia a livello italiano che internazionale, sia in musica che in architettura. L'esperienza di *Prometeo* costituisce un punto di partenza per la progettazione di nuovi spazi per la musica; è un'esperienza con cui confrontarsi necessariamente per progettare le nuove sale per la musica contemporanea in tutto il mondo.

<sup>18</sup> intervista rivolta a Nuria Schoenberg Nono in data 18 marzo 2013

## 3.2 L'auditorium di Isozaki ad Akiyoshidai

*Ogni aspetto di questa sala da concerti è diverso da quello di una tradizionale sala centralizzata; la mia intenzione era di dar forma architettonica allo spazio acustico concepito come un arcipelago di cui parlava Nono [...]*

Arata Isozaki<sup>1</sup>

A metà degli anni '90 si creano le condizioni che rendono possibile la realizzazione di un grande complesso culturale nella prefettura di Yamaguchi, in Giappone. Lo stato giapponese dispone delle risorse finanziarie necessarie a costruire, in una regione del paese ancora scarsamente sviluppata, un centro in cui artisti di ogni disciplina possano lavorare, incontrarsi e organizzare seminari. Nasce così il progetto dell'*International Art Village* di Akiyoshidai, un luogo dove studenti dal Giappone e da tutto il mondo possano discutere di arte, musica, letteratura, pittura e di tutte le espressioni delle belle arti.<sup>2</sup> Il centro culturale di Akiyoshidai nasce anche come sede del *Music festival and seminar*, che si svolgeva nella regione di Yamaguchi dal 1989 su modello dei *Ferienkurse* di Darmstadt. Direttore artistico del festival era il compositore Toshio Hosokawa. È principalmente tramite Hosokawa, e per trovare risposta alle necessità della componente musicale del progetto multidisciplinare, che il progetto dell'*Art Village* si legherà indissolubilmente al *Prometeo* di Luigi Nono.

Alla fine degli anni '70, il compositore giapponese Hosokawa studia a Freiburg, dove ha la possibilità di incontrare Luigi Nono e di conoscere la sua musica. Quando, nel novembre del 1987, Nono si reca a Tokio per la prima esecuzione della sua composizione *No hay caminos, hay que caminar.....Andrej Tarkowskij*,<sup>3</sup> Hosokawa lo incontra e gli presenta l'amico architetto Arata Isozaki, con il quale intrattiene un rapporto di lavoro e di amicizia fin da quando questi si è occupato della messa in scena della sua *Tokio 1985 for Gagaku and Declaration*. Isozaki e Nono si parlano

<sup>1</sup> Isozaki A., *Uno spazio per l'arcipelago sonoro del Prometeo di Luigi Nono*, in "Casabella", n.669, 1999, pp. 23-24

<sup>2</sup> durante l'intervista rivoltagli in data 2 maggio 2013, André Richard racconta come purtroppo, per motivi economico-finanziari, in fase di realizzazione la competenza del progetto passerà da statale a regionale, con ripercussioni non tanto sui contenuti del progetto stesso, ma sull'utilizzo del centro, che non verrà mai sfruttato nelle sue reali potenzialità.

<sup>3</sup> composizione commissionata dal Suntory Center di Tokio, facente parte della trilogia iniziata con *Caminantes...Ayacucho* (1987) e conclusa con "Hay que caminar" sonando (1989). Dopo la prima a Tokio, Nono viene intervistato dal compositore Toru Takemitsu; la trascrizione dell'intervista si trova in De Benedictis A. I. e Rizzardi Veniero (a c. di), Nono L., *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Lucca 2001, vol. II, pp. 434-445.

per pochi minuti dopo la prima esecuzione di *No hay caminos, hay que caminar*; il tempo sufficiente perché l'architetto rimanga completamente affascinato dalla musica e dalla persona del compositore.<sup>4</sup> Non si tratta in realtà del primo incontro di Isozaki con Nono, ma del primo incontro dell'architetto con la musica del compositore veneziano. I due si erano già incontrati quando entrambi avevano fatto parte, tra il 1982 e il 1983, della giuria del concorso internazionale per il *Parc de la Villette* a Parigi.<sup>5</sup> Già in quell'occasione Isozaki aveva riconosciuto in Nono una personalità affine e, trovatosi incaricato di progettare l'*International Art Village*, matura fin da subito il desiderio di costruire, all'interno del complesso, un auditorium pensato espressamente per ospitare la *premiere* giapponese di *Prometeo*, costruito intorno alle esigenze spaziali dell'opera di Nono.<sup>6</sup>

Nel 1987 inizia così un rapporto di stima reciproca e amicizia tra architetto e musicista. Si tratta di un rapporto che avrà una certa influenza sulla maturazione di temi centrali nella progettazione del complesso di Akiyoshidai. La vedova di Nono sostiene che l'auditorium in Giappone dovesse essere costruito appositamente per ospitare una nuova opera di Nono, dando vita a un'esperienza molto simile a quella realizzatasi con Renzo Piano a Venezia nel 1984.<sup>7</sup> Non concorda con questo ricordo André Richard, sempre al fianco del compositore veneziano in quegli anni, secondo il quale Nono non ha avuto mai un ruolo così attivo nella progettazione dell'auditorium di Akiyoshidai.

In ogni caso, quando Isozaki si trova nel vivo della progettazione, Nono è già scomparso (muore nel 1990).<sup>8</sup> Rimane forte però l'influenza che Nono e le sue opere possono avere avuto nel processo di composizione architettonica del centro culturale di Akiyoshidai. Presentando il progetto, Isozaki afferma: *"Nel suo complesso il lotto è stato così trattato come un mare sul quale "galleggiano" diverse isole (nei giardini tradizionali giapponesi la sabbia rappresenta il mare e grandi rocce le isole). Nel mio caso, le costruzioni sono le isole, che ho assemblato in una sorta di*

<sup>4</sup> intervista rivolta ad André Richard in data 2 maggio 2013

<sup>5</sup> Barzilay M. (a c. di), *L' invention du parc: Parc de la villette, Paris, concours international*, Graphite, Parigi 1984, p.242

<sup>6</sup> atti Symposium Luigi Nono: *"Personally speaking, around when I first met Nono, somehow I gathered that this Akiyoshidai International Art Village Concert Hall was to be built for the Japan premiere of Prometeo."*. Isozaki racconta anche un aneddoto che lo fa sentire vicino a Nono: *"Nono stood up and said, «So far I've listened to the opinions of both professions, but there's nothing worth discussing, nothing to show the 21st century. The landscapers are hopelessly 19th century, the architects are hopelessly 20th century, and no one's reading forward from here. I don't want anything to do with this jury». So saying, he went home. I was enthralled with this stand up play of his"*.

<sup>7</sup> intervista rivolta alla signora Nuria Schoenberg Nono in data 18 marzo 2013

<sup>8</sup> la vedova di Nono si rivolge proprio a Isozaki per disegnare la tomba del defunto marito. Isozaki ha detto a Nuria Nono di aver passato settimane intere con la partitura di *Prometeo* sul comodino in attesa di trovare un'idea adatta per la tomba dell'amico; Isozaki non sa leggere la musica, ma ha sentito *Prometeo* e cerca ispirazione nella musica di Nono (intervista rivolta alla signora Nuria Schoenberg Nono in data 18 marzo 2013).

*arcipelago*".<sup>9</sup> Isozaki fa chiara allusione a *Prometeo*, l'opera di Nono forse più ricca di tematiche architettonico/spaziali e filosofiche, capace di innescare riflessioni su una nuova concezione spaziale priva di una direzionalità dominante e di aprire la strada alla percezione della natura frammentaria della realtà. Nelle parole di Isozaki è evidente il riferimento alle isole e all'idea di arcipelago che è alla base del primo nucleo compositivo di *Prometeo*. Allo stesso tempo Isozaki si mette in relazione con la storia dell'architettura del suo paese, affermando di seguire i fondamenti dell'architettura urbana tradizionale e riconducendo il tema delle isole anche all'ispirazione tratta dai giardini tradizionali giapponesi. Il tema della navigazione tra isole di *Prometeo* assume quindi una nuova sfumatura e, mentre a Venezia richiamava il paesaggio della laguna e instaurava un rapporto con la mitologia classica, ad Akiyoshidai riscopre un legame con la storia e la tradizione giapponese. Anche il rapporto che il progetto instaura con il luogo può essere motivo di confronto e parallelo tra la composizione del complesso di Akiyoshidai e l'opera di Nono: come *Prometeo* è permeato di venezianità ed elabora materiale compositivo e sonoro presente nella città lagunare, così per la costruzione dell'*International Art Village* vengono utilizzati pietra locale e calcestruzzo, ottenuto con il calcare di cui è costituita la piattaforma carsica su cui si colloca il centro. Ma il legame con il luogo emerge soprattutto nei disegni della sala dell'auditorium, nei quali, fin dalle prime fasi progettuali, Isozaki elabora l'ispirazione tratta dalla natura carsica della regione di Yamaguchi. Il territorio in cui viene costruito il centro culturale è caratterizzato infatti dalla presenza di una grande piattaforma carsica in cui si trovano numerose caverne scavate sotto a immense praterie. Le peculiarità del territorio diventano elementi ispiratori della composizione architettonica: il soffitto della sala appare così quasi come ricoperto di stalattiti, mentre i palchi assumono la conformazione tipica delle profonde grotte che si trovano nel parco naturale intorno ad Akiyoshidai. Così come Piano, nel

<sup>9</sup> Isozaki A., *Uno spazio per l'arcipelago sonoro del Prometeo di Luigi Nono*, cit., p.23



**Figura 1**  
fotografia raffigurante l'accesso a una delle grotte carsiche che caratterizzano il territorio di Yamaguchi e a cui si ispira il disegno dell'auditorium di Akiyoshidai (archivio personale André Richard); Isozaki disegna profonde balconate che ricordano delle grotte e un soffitto formato da elementi che ricordano stalattiti (dovrà ridurre la portata di entrambi questi temi per ragioni acustiche).

paesaggio lagunare di Venezia, ha elaborato una struttura i cui riferimenti principale erano legati al tema della navigazione, Isozaki ad Akiyoshidai fa riferimento alle caverne che caratterizzano il paesaggio circostante all'*International Art Village*.<sup>10</sup>

Dopo aver definito il progetto nelle sue linee principali, Isozaki sente la necessità di approfondire la propria conoscenza di *Prometeo*, che è stato fin dall'inizio nella sua mente come motivo ispiratore della composizione. L'architetto vuole costruire una sala per la musica contemporanea e decide di utilizzare *Prometeo* e le sue esigenze distributivo/spaziali come misura base delle richieste ed esigenze legate all'esecuzione della nuova musica. Isozaki parte dall'idea che l'auditorium ad Akiyoshidai debba essere in grado di ospitare almeno *Prometeo*, che viene quindi assunto come misura della composizione e come esempio più rappresentativo del rapporto tra suono e spazio nel panorama della musica contemporanea. L'allestimento di *Prometeo* rappresenta una sfida da cui partire per creare una sala con cui entrare nel XXI secolo.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Isozaki A., *Arata Isozaki: the Akiyoshidai International Art Village*, in "GA document", Aprile 1997, n.51, p.44. Arata Isozaki scrive; "Renzo Piano created a special hall whose ruling metaphor was a ship. At Akiyoshidai the metaphor used will be a cavern because of the limestone caves in the area".

<sup>11</sup> intervista rivolta ad André Richard in data 2 maggio 2013

**Figure 2 e 3**

primo incontro tra Richard e Isozaki per parlare del progetto dell'auditorium di Akiyoshidai, 1996 (archivio personale André Richard); l'architetto mostra al compositore disegni e plastico dell'auditorium di Akiyoshidai, il cui progetto è stato elaborato pensando a *Prometeo*, come misura dello spazio e come fonte d'ispirazione. Richard propone alcune modifiche al progetto della sala, legate a ragioni acustiche e alle necessità spaziali di *Prometeo*.



Nel 1996 André Richard viene invitato al *Music seminar and festival* a Yamaguchi per spiegare quali fossero le idee alla base dell'esperienza di *Prometeo*, quale fosse stata la collaborazione tra Nono e Piano e a quali differenti risultati avesse portato a Venezia e a Milano. Richard porta la sua esperienza come interprete delle composizioni di Nono e responsabile dei *set up* dell'opera in diversi spazi, dopo l'emancipazione dall'arca e dopo la morte del compositore. A Yamaguchi egli parla per ben quattro ore dell'opera che ha assorbito, e assorbirà, la maggior parte del suo tempo e del suo impegno durante tutta la sua vita. Tra il pubblico, oltre agli studenti giapponesi di musica, ci sono Isozaki e gli architetti che lavorano insieme a lui al progetto di Akiyoshidai presso il suo studio di progettazione. È dopo questa lezione pubblica che avviene il primo confronto tra Isozaki e Richard. I due parlano a lungo delle necessità spaziali di *Prometeo* e della forma della sala dell'auditorium di Akiyoshidai.

Nel 1996 il progetto, sia dell'intero complesso sia dell'auditorium, è già in gran parte delineato e Isozaki lo illustra a Richard attraverso un modello e dei disegni. *L'International Art Village* è composto da una serie di spazi funzionali alle attività culturali che dovrà ospitare: una sala



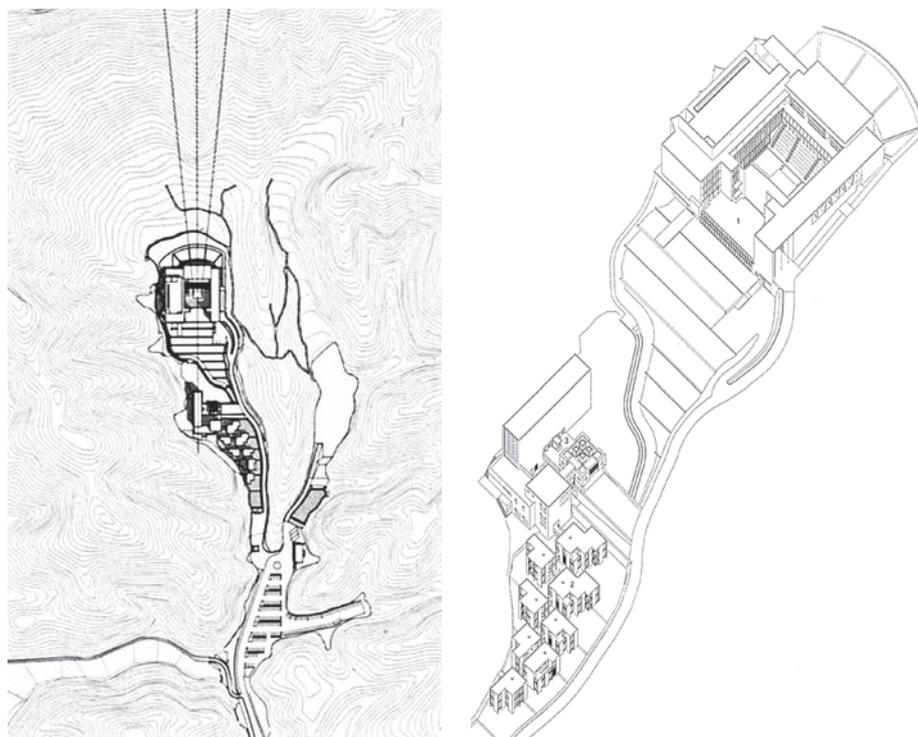
da concerto dalla capienza di 400 persone, sale seminariali da 150 e 50 posti, sale dedicate allo studio e alle prove dei musicisti, una caffetteria, una biblioteca, spazi espositivi, un teatro all'aperto con passerella e palcoscenico collocati su uno specchio d'acqua, una sala per proiezioni audiovisive, una foresteria in grado di ospitare fino a cento persone. Isozaki esprime in questo progetto tutta la propria poetica di derivazione giapponese, soprattutto nel disegno del giardino in cui distribuisce i vari elementi della composizione. Il progetto di Akiyoshidai è anche l'occasione per proporre una fedele riproduzione del suo primo progetto residenziale, la *No House* del 1964, che si trovava nel centro di Oita, ma che è andata distrutta. Akiyoshidai diventa il luogo in cui realizzare qualcosa di intimo e personale al servizio dei giovani studenti giapponesi; un'occasione per riassumere e ricostruire un percorso artistico maturato negli anni, come Nono ha potuto fare con *Prometeo* a Venezia.

Probabilmente è dalla profonda ammirazione che Isozaki prova nei confronti di Nono, e delle sue innovative ricerche musicali e spaziali, che nasce l'idea di legare il progetto per Akiyoshidai a *Prometeo*.<sup>12</sup> L'architetto conosce i contenuti filosofici e concettuali di *Prometeo*, ma ne ignora,

<sup>12</sup> Richard sostiene che Nono non abbia mai avuto occasione di conoscere il progetto dell'*International Art Village* di Akiyoshidai, che ha potuto realizzarsi solo dopo la sua morte. È verosimile però che architetto e musicista avessero potuto discutere insieme della nuova idea di spazio pluridirezionale che stava alla base della musica di Nono (e in particolare di *Prometeo*) e che doveva essere il motivo ispiratore per la realizzazione di nuovi spazi per la musica. La nuova concezione spaziale proposta da Nono rispecchiava il desiderio di una nuova società veramente democratica, in cui non esistessero le gerarchie sottese nell'idea di organizzazione spaziale del tradizionale teatro monodirezionale. Questa nuova concezione, dopo aver avuto ripercussioni sul modo di comporre musica, doveva portare anche modifiche nel modo di concepire gli spazi per la musica, doveva influire anche sulla composizione architettonica.

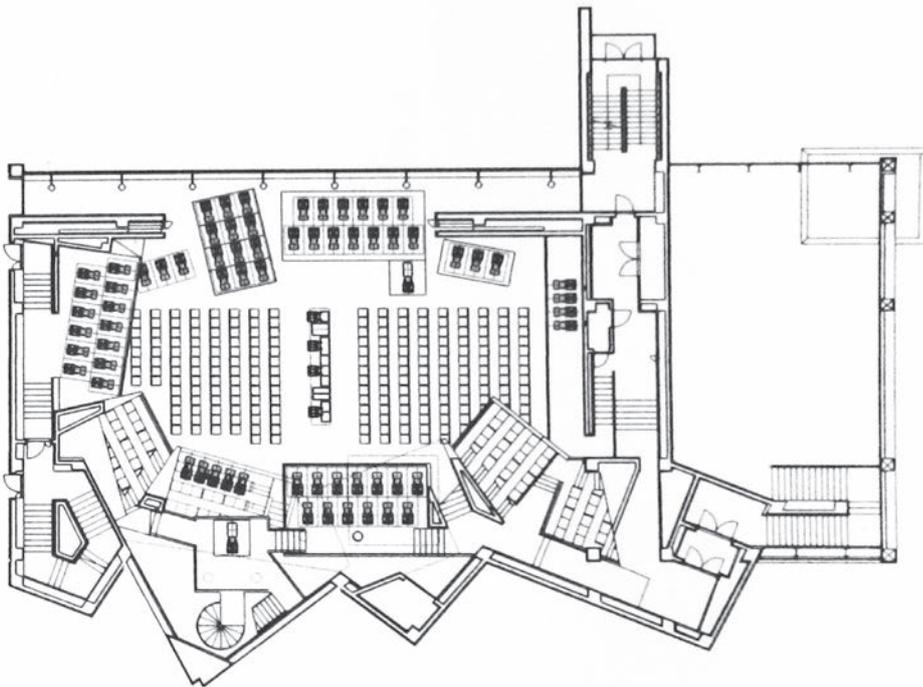
**Figure 4 e 5**

planimetria generale e  
assonometria generale  
dell'*International Art Village* ad  
Akiyoshida  
(immagini tratte da *Uno spazio per  
l'arcipelago sonoro del Prometeo*, in  
"Casabella", n.669, 1999, pp. 23-24);  
1 - auditorium  
2 - foresteria  
3 - caffetteria e sala per proiezioni  
audiovisive



fino all'incontro con Richard, la precisa concezione spaziale, così come le necessità legate al *set up*, ossia alla sistemazione delle varie fonti sonore nello spazio. Fin da questo primo confronto è chiaro che il disegno della sala richiede delle modifiche ed emergono alcune problematiche legate all'acustica e alle possibilità di movimento del suono nello spazio. Dal 1996 inizia un rapporto di collaborazione tra Isozaki e Richard con l'obiettivo di definire le caratteristiche ideali di una sala che ospiterà *Prometeo*, ma che dovrà essere anche uno spazio capace di stimolare nuove ricerche musicali.

Il rapporto di collaborazione tra Richard e Isozaki si realizza attraverso uno scambio di disegni e carteggi e una serie di incontri. I primi disegni che Richard riceve sono datati 29 ottobre 1996. Si tratta di sezioni e di piante di tutti i livelli dell'edificio in cui si trova l'auditorium. Viene anche inviata una prima elaborazione della possibile disposizione dei musicisti nella sala per l'esecuzione di *Prometeo*, derivante dalle considerazioni fatte durante il precedente incontro a Yamaguchi (fig.6). In una tavola, oltre alla



1800 25200 1800 3600 10800  
28800

2F PLAN +3600 LEVEL

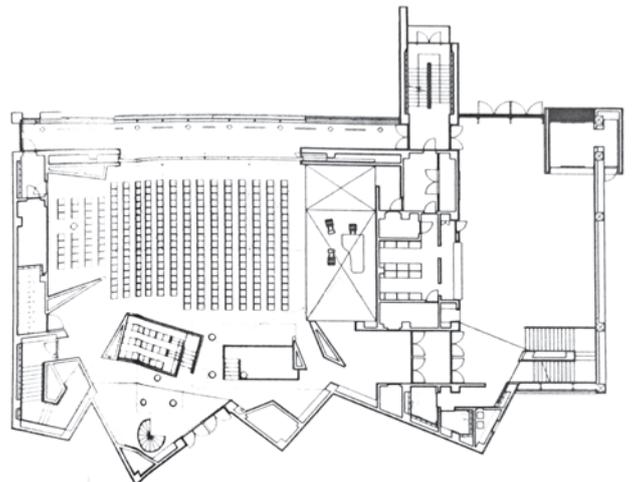
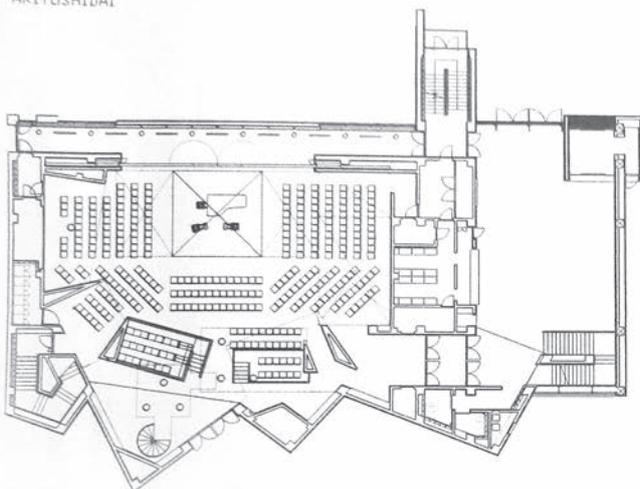
**Figura 6**

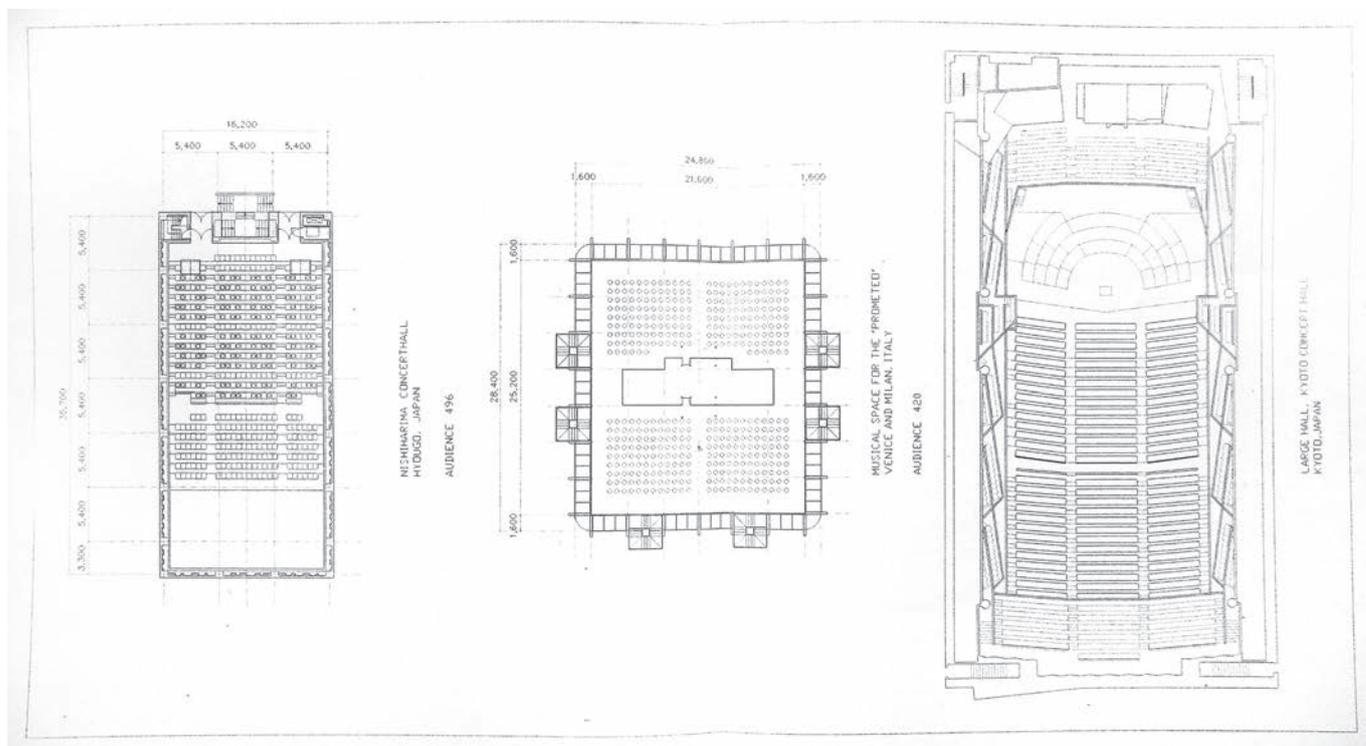
dettaglio di una delle prime tavole ricevute da André Richard datata 29 ottobre 1996 (archivio personale André Richard); prima proposta di *set up* di *Prometeo* dentro l'auditorium di Akiyoshidai.

**Figura 7**

dettaglio di tavola datata 29 ottobre 1996 (archivio personale André Richard); due possibili assetti della sala, caratterizzata da ampia flessibilità: a sinistra assetto per ascolto di musica da camera con disposizione centrale, a destra assetto per ascolto di musica da camera con disposizione unifocale.

BASIC LAYOUT PATTERNS  
AKIYOSHIDAI

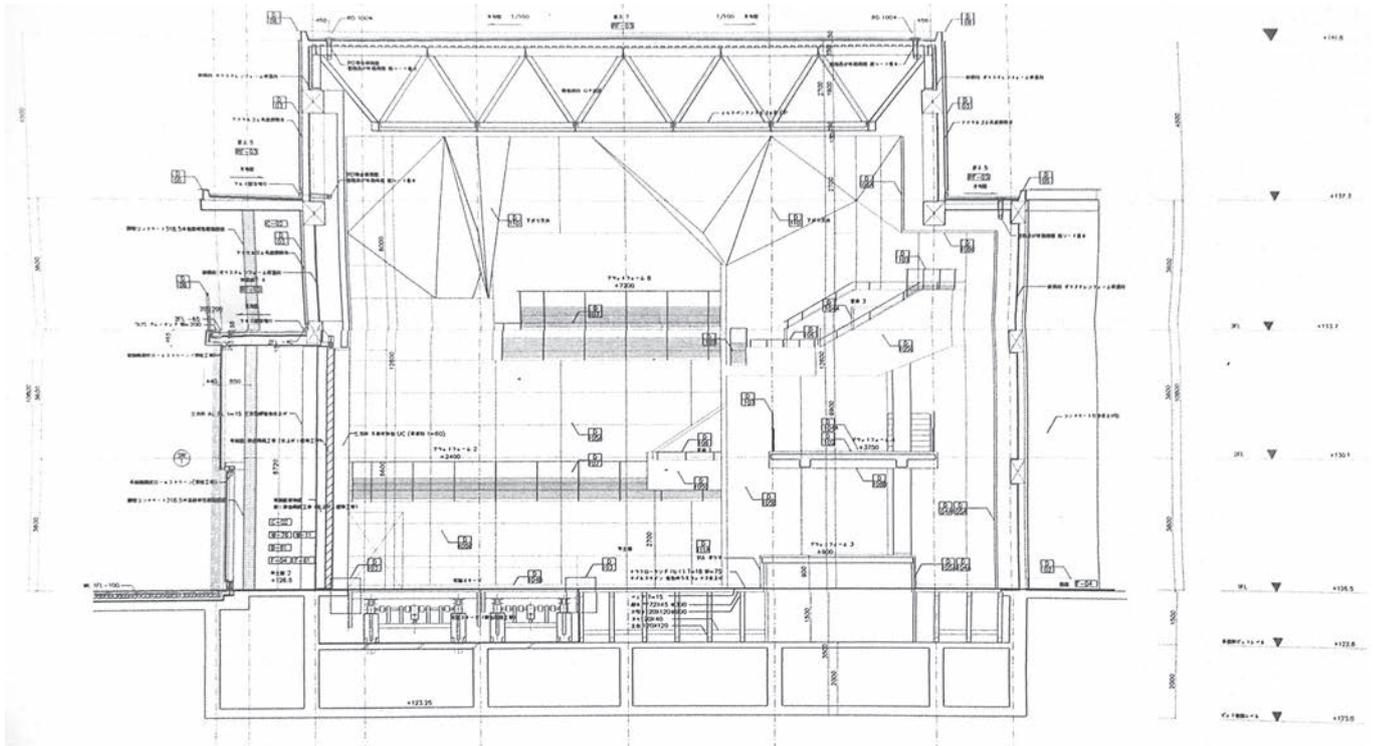




**Figura 8**  
 dettaglio di tavola datata 29 ottobre 1996 (archivio personale André Richard);  
 diversi spazi per la musica a confronto: Nishiharima Concert Hall, arca del *Prometeo* a Venezia, Kyoto Concert Hall;  
 Isozaki si mette in relazione con spazi di dimensioni diverse o con concezioni spaziali diverse rispetto all'auditorium di Akiyoshidai.

proposta di allestimento per *Prometeo*, per sottolineare la multifunzionalità della sala, vengono rappresentate anche alcune possibili soluzioni di disposizione di pubblico e musicisti, diverse in base al tipo di musica che si deve eseguire: con musicisti in posizione centrale per musica da camera o per orchestra da camera (con uno spazio per il palco di dimensioni più ampie rispetto alla prima soluzione), con musicisti e pubblico in relazione spaziale unifocale per musica da camera (fig.7).<sup>13</sup> Nella stessa tavola viene anche proposto un parallelo tra la sala di Akiyoshidai, la struttura dell'arca del *Prometeo* nella sua soluzione veneziana e i progetti di Isozaki per la sala di Nishiharima (1992) e per la grande sala di Kyoto (1991-1995). Isozaki cerca una relazione di tipo dimensionale tra i quattro progetti, ma probabilmente l'intento è anche quello di mettere in luce la flessibilità spaziale e il diverso rapporto pubblico/fonti sonore permesso dalla sala di Akiyoshidai. La nuova sala si differenzia da tutti tre i progetti con cui viene messa a confronto: rispetto alla sala di Kyoto è evidente la differenza dimensionale e, di conseguenza, il rapporto che si viene a creare tra

<sup>13</sup> tutte tre le configurazioni fanno riferimento all'esecuzione di musica da camera, o comunque di musica che richieda un organico ridotto, date le piccole dimensioni della sala.



ascoltatore e musicisti è più intimo e cameristico ad Akiyoshidai, dove le ridotte dimensioni rappresentano probabilmente anche la chiave per poter ottenere uno spazio dall'assetto flessibile; la volontà di realizzare uno "spazio privo di centro, simile a una nebulosa",<sup>14</sup> capace di adattarsi per ospitare ogni tipo di rappresentazione, ispirato alla concezione di tempo non lineare e spazio multicentrico di *Prometeo*, porta poi a differenziarsi notevolmente dal progetto di Nishiharima, che, pur simile in capienza, risponde a una configurazione tradizionale, omogenea e panottica, dello spazio del teatro; rispetto all'arca di Venezia, che pure rappresenta in qualche modo il punto di partenza della progettazione, la sala di Akiyoshidai fa invece un passo in avanti nella direzione di una maggiore flessibilità e adattabilità dello spazio, che nasce da *Prometeo* per aprirsi a nuove sperimentazioni musicali.

L'apporto principale di Richard al progetto è legato alla risoluzione di problematiche acustiche dovute alla forma dell'auditorium e al perfezionamento di alcuni dettagli capaci di rendere la sala adatta alla

**Figura 9**  
sezione trasversale dell'auditorium di Akiyoshidai, tavola non datata (archivio personale André Richard). Uno dei primi disegni inviati da Isozaki a Richard. Si noti la presenza di un'ampia differenziazione di altezze e la particolare conformazione del soffitto che ricorda delle stalattiti in una grotta carsica. Queste 'stalattiti' interferiscono con l'acustica della sala e Richard suggerirà di limitarle, così come suggerirà di modificare la profondità dei 'palchi'.

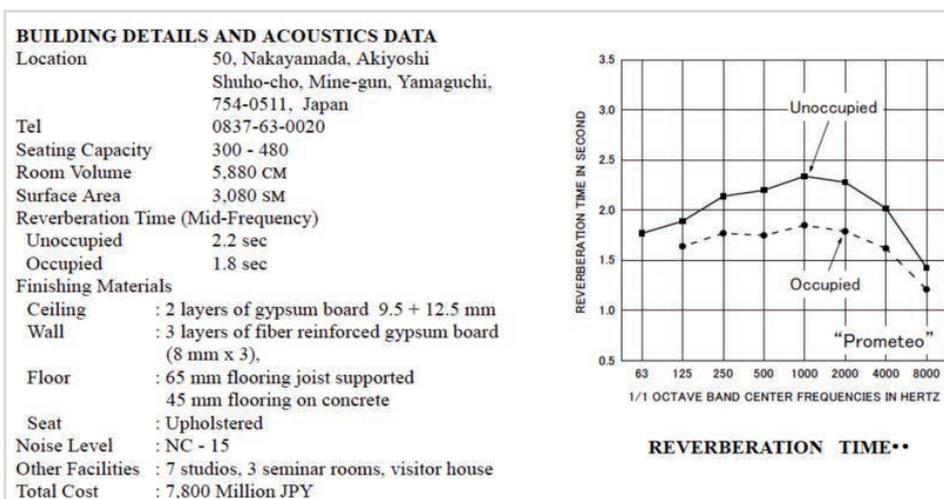
<sup>14</sup> Isozaki A., *Uno spazio per l'arcipelago sonoro del Prometeo di Luigi Nono*, op.cit., p.24

Figura 10

studio del riverbero della sala dell'auditorium di Akiyoshidai elaborato dalla compagnia Nagata Acoustics (fonte <nagata.co.jp>); si ottiene un tempo di riverbero, a sala occupata, di 1.8 secondi, ideale per l'esecuzione di *Prometeo* in quella sala.

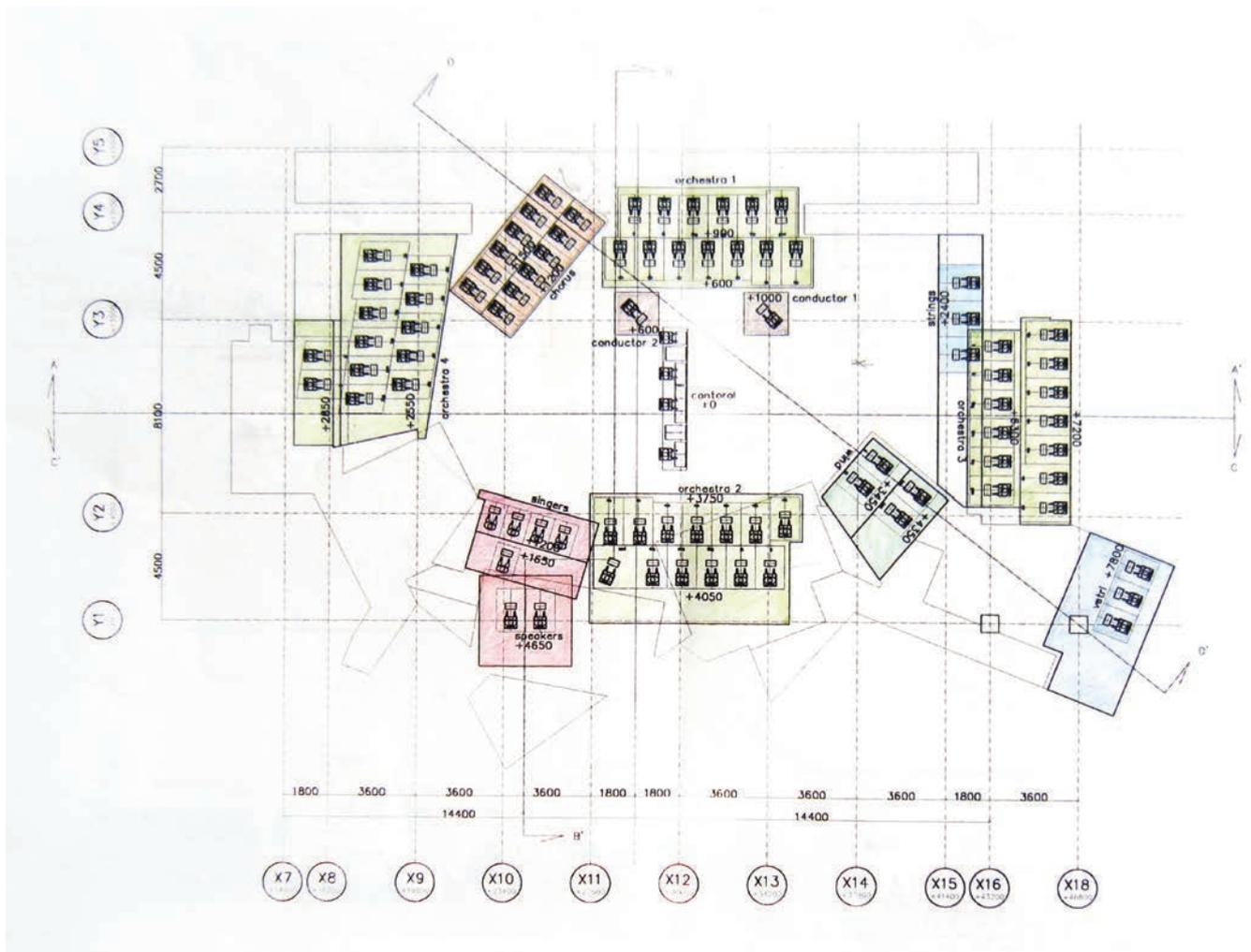
Figura 11

set up di *Prometeo* nell'auditorium di Akiyoshida, 6 luglio 1997 (archivio personale di André Richard).



necessità di varietà spaziale peculiare della musica contemporanea. Già durante l'incontro a Yamaguchi, Richard pone in evidenza la necessità di ridurre la profondità di alcune balconate, che Isozaki ha disegnato ispirandosi alle grotte che caratterizzano il territorio della regione, e di rivedere la conformazione della copertura della sala, andando a limitare la presenza di quegli elementi che erano stati pensati come evocativi di stalattiti e che scendevano troppo in basso, impedendo il libero movimento del suono nella sala. Il suono infatti deve avere la possibilità di muoversi e occupare tutto lo spazio, deve all'occorrenza poter avvolgere il pubblico, raggiungendo allo stesso modo ogni ascoltatore. Isozaki interviene sui primi disegni mostrati a Richard a Yamaguchi, eliminando o riducendo tutti gli elementi del progetto che potevano essere d'ostacolo al suono. I disegni dell'ottobre del 1996 mostrano una fase progettuale che ha già accolto in gran parte le modifiche suggerite dal compositore. Per la progettazione acustica della sala si fa ricorso anche alla consulenza di Nagata Acoustics, compagnia giapponese di ingegneri acustici e tecnici del suono che avevano collaborato con Isozaki anche per il progetto della grande sala di Kyoto. Richard e i tecnici di Nagata Acoustics lavorano insieme per arrivare a ottenere le condizioni acustiche più adatte a ospitare *Prometeo*, il cui tempo di riverbero ideale è indicato come approssimativamente vicino agli 1.8 secondi.<sup>15</sup> Per raggiungere

<sup>15</sup> stando alla scheda sul progetto dell'*Akiyoshidai International Art Village Concert Hall* elaborata dalla compagnia Nagata Acoustics. il tempo di riverbero ottenuto nel 1984 dentro la chiesa di San Lorenzo con l'arca era di circa 4/5 secondi, ma bisogna considerare che il tempo di riverbero ottimale è da calcolarsi anche in funzione del volume della sala.



questo tempo di riverbero si interviene sui materiali di rivestimento delle balconate e delle pareti, scegliendoli riflettenti, ma anche, ancora una volta, sul soffitto della sala, per cui viene suggerita un'altezza di circa 12 metri per poter disporre di un più ampio e ricco spazio acustico.<sup>16</sup> Forma e materiali della sala sono messi al servizio dell'ascolto.

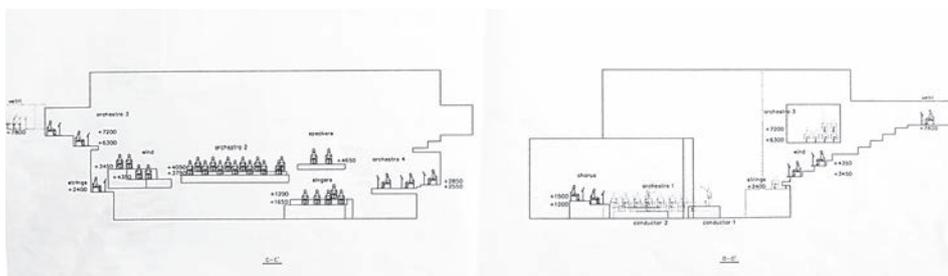
Oltre a portare modifiche tese a migliorare la resa acustica della sala, la collaborazione tra Richard e Isozaki si concretizza anche nella ricerca della migliore disposizione possibile delle fonti sonore nello spazio per la rappresentazione di *Prometeo*, con cui verrà inaugurata la sala. Ciò che secondo Richard risulta fondamentale per l'opera di Nono, e anche per ispirare in futuro nuove composizioni spazializzate,<sup>17</sup> è disporre di un'ampia

<sup>16</sup> scheda sul progetto dell'Akiyoshidai International Art Village Concert Hall sul sito web della compagnia Nagata Acoustics, <[www.nagata.co.jp](http://www.nagata.co.jp)>

<sup>17</sup> riguardo alla vocazione della sala a ospitare e ispirare anche nuove composizioni legate a una nuova concezione spaziale, Isozaki scrive: "This will be able to accommodate performances of compositions by small ensembles in a conventional way, but it is also hoped that the space will inspire new, spatially-oriented compositions. The intention is the dissolution of the logocentric orientation of our spatial organizations". (Isozaki A., Arata Isozaki: the Akiyoshidai International Art Village, cit, p.44)

**Figura 12**

sezioni della sala, disegno non datato (archivio personale di André Richard); si noti l'ampia differenziazione di altezze delle balconate, ossia la grande disponibilità di altezze diverse a cui collocare fonti sonore spazializzate.



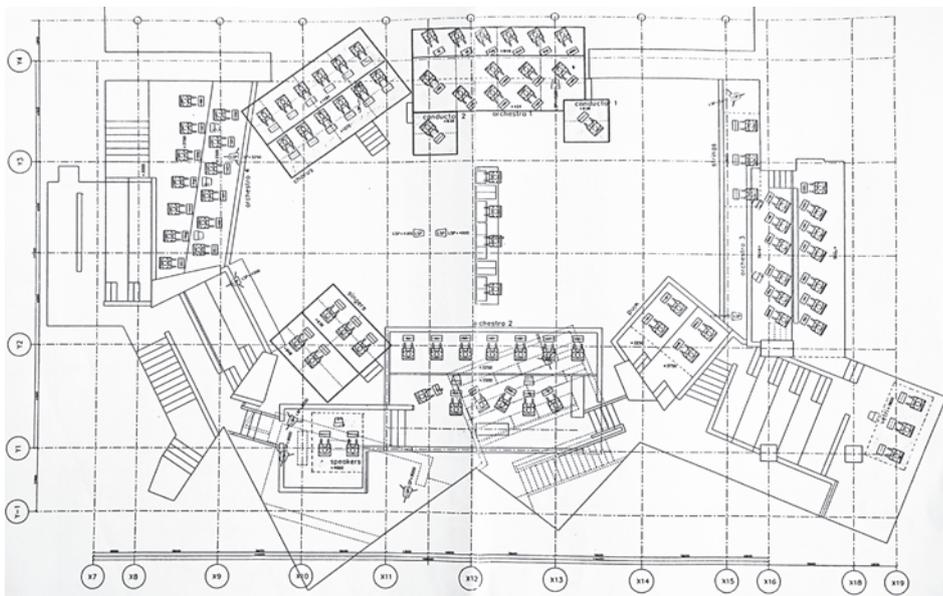
varietà di altezze a cui poter collocare i musicisti. Le quote delle balconate della piccola sala di Akiyoshidai vengono quindi modificate in modo da permettere la disposizione di piattaforme ad altezze tutte diverse tra loro, a volte anche di pochi centimetri. Nel corso di due anni Richard elabora quattro proposte di allestimento di *Prometeo*, fino a giungere alla versione definitiva che si può vedere in un disegno datato 5/6 aprile 1998 (fig.13). In occasione dell'elaborazione di quest'ultima soluzione di *set up*, Richard si reca anche in Giappone per un sopralluogo e una verifica sul cantiere dell'*International Art Village*.

Il 25 agosto 1998 viene eseguito per la prima volta *Prometeo* in Giappone nella sala di Akiyoshidai. Si tratta della sala dalle dimensioni più piccole in cui sia mai stato suonato, tanto che Richard ricorda questa esecuzione quasi come un *Prometeo* da camera, qualcosa che non si è più ripetuto.<sup>18</sup> Isozaki paragona invece la rappresentazione di *Prometeo* ad Akiyoshidai alla prima esecuzione del *Parsifal* di Wagner dentro il teatro costruito su sue indicazioni a Bayreuth. L'architetto precisa poi però come, a livello spaziale, si tratti di un'esperienza completamente diversa poiché "lo spazio in quanto "arcipelago" [dell'auditorium di Akiyoshidai] smonta lo spazio omogeneo panottico e lo spazio voluto a Bayreuth da Wagner".<sup>19</sup> Nel 1998 la musica di Nono è ancora poco conosciuta in Giappone e l'occasione dell'inaugurazione dell'*International Art Village* di Akiyoshidai viene colta per organizzare un convegno dal titolo *Symposium Luigi Nono*, durante il quale si parla della concezione della sala, ma anche dell'opera di Nono *Prometeo*, in grado di porre le basi per una nuova percezione dello spazio e dell'ascolto.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> intervista rivolta ad André Richard in data 2 maggio 2013

<sup>19</sup> Isozaki A., *Uno spazio per l'arcipelago sonoro del Prometeo di Luigi Nono*, cit., p.24

<sup>20</sup> al convegno *Symposium Luigi Nono*, tenuto nei giorni successivi alla prima esecuzione di *Prometeo* in Giappone (27 agosto 1998), intervengono Helmut Lachenmann (compositore allievo di Nono), Arata Isozaki, Akira Asada (economista e storico dell'Università di Kyoto), Seiji Choki (musicologo all'Università di Tokio), e, dalla sala, André Richard. Si può leggere una trascrizione degli interventi fatti durante il convegno all'indirizzo web <[http://www.ntticc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic027/html/128e.html](http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic027/html/128e.html)>



**Figura 13**  
soluzione definitiva di set up per *Prometeo* dentro l'auditorium di Akiyoshidai, 5/6 aprile 1998 (archivio personale di André Richard).

Le similitudini tra l'esperienza dell'arca a Venezia e Milano e il progetto dell'auditorium di Akiyoshidai sono facilmente individuabili, ma è importante sottolineare anche alcune sostanziali differenze. Innanzitutto l'architettura della sala di Akiyoshidai non nasce esclusivamente legata a *Prometeo*; la sala non esiste perché esiste *Prometeo*, come invece l'arca, ma come parte di un progetto culturale più ampio. Non si tratta di un'architettura temporanea, leggera e trasportabile, ma di una sala che deve poter ospitare, e potenzialmente ispirare, anche altre composizioni. Mentre a San Lorenzo, a Milano, o in tutte le successive rappresentazioni di *Prometeo* senza arca, si tratta di mettere il suono dentro un luogo, ad Akiyoshidai si tratta di conformare il luogo al suono. *Prometeo* organizza lo spazio, pone le premesse della composizione. *Prometeo* insegna qualcosa di nuovo sulle necessità spaziali della musica contemporanea, per la quale la flessibilità e la possibilità di adattamento alle più disparate e diversificate disposizioni di fonti sonore sembrano essere le caratteristiche più importanti. Il rapporto che si era instaurato tra Piano e Nono nel 1984 rive, anche se in minima parte, nel rapporto che si crea tra Richard e Isozaki dal 1996. Musica e architettura dialogano ancora una volta per porre le basi della progettazione delle nuove sale da concerto.

### 3.3 Prometeo senza arca: alcuni set up a confronto

*L'arca ha dato qualcosa di più alla musica del Prometeo rispetto alle rappresentazioni senza arca. Il suono è differente secondo me e secondo le persone che hanno buone orecchie. [...]*

*Da musicista e artista devo dire che [senza arca] abbiamo perso una qualità del suono che non esiste più. [...]*

*Tutte queste composizioni che sono legate allo spazio, in un progetto spaziale, non possono essere provate senza lo spazio, hai bisogno dello spazio. Non basta sapere la propria parte, ma bisogna lavorare con lo spazio perché questo è elemento della composizione. Non si può lavorare al di fuori dello spazio, non è come lavorare su una tradizionale composizione che va suonata in uno spazio tradizionale.*

André Richard<sup>1</sup>

Nel 1985 *Prometeo* viene rappresentato per l'ultima volta all'interno dell'arca lignea disegnata da Renzo Piano. Nel 1988 viene rappresentato per l'ultima volta con la partecipazione di Luigi Nono, presso la Kammeraal della Philharmonie di Berlino. Ma la vita di *Prometeo* non termina con la separazione dall'arca, né con la separazione dal suo compositore. Secondo André Richard *Prometeo* perde un certo tipo di qualità acustica emancipandosi dall'arca, ma è anche vero che si arricchisce di nuovi dettagli ogni volta che si confronta con nuovi spazi, nuovi interpreti, nuove sfide. Più controversa è forse la questione della separazione dal compositore, essendo *Prometeo* in un certo senso una composizione 'aperta' e in continua evoluzione,<sup>2</sup> ma l'eredità culturale di Nono viene egregiamente raccolta da André Richard, presente fin dalla prima rappresentazione di *Prometeo* e sempre partecipe alle lunghe sessioni di sperimentazione sonora presso l'*Experimentalstudio* di Freiburg.

<sup>1</sup> intervista rivolta ad André Richard in data 2 maggio 2013

<sup>2</sup> la questione del futuro e della 'vita' della partitura di *Prometeo* dopo la morte di Luigi Nono è piuttosto complessa. Nono apportava continue modifiche e tagli alla partitura in base agli interpreti e alle qualità degli spazi in cui si trovava a lavorare. La versione di *Prometeo* di Venezia è molto diversa da quella di Milano, (soprattutto nella durata), ma anche da quella di Parigi o da quella di Berlino. Dopo la scomparsa del compositore, André Richard ha scelto di fare riferimento alla partitura utilizzata a Milano nel 1985 (quella pubblicata anche da Ricordi), ma anche lui ogni volta interviene sul suono e lo fa rivivere nei nuovi spazi in cui si trova a suonare, secondo l'esperienza maturata lavorando accanto a Nono. Richard si sente gravato della responsabilità di trasmettere questa sua esperienza, queste competenze imparate dal Maestro e difficili, se non impossibili, da trasporre in partitura. La partitura pubblicata non riferisce nulla sul modo di eseguire *Prometeo* o di relazionarsi con lo spazio. Richard sente così la necessità di pubblicare una revisione della versione di *Prometeo* edita da Ricordi, integrandola con la propria esperienza pratica di interprete dell'opera. In ogni caso, il solo fatto di scegliere come definitiva una delle versioni di *Prometeo* (nello specifico quella milanese) significa decidere di non trasmettere l'intera storia dell'opera e della sua vita, fatta di continue trasformazioni strettamente legate allo spazio di ogni luogo di rappresentazione.

---

Dopo la morte di Luigi Nono André Richard si occupa del *set up* di *Prometeo* (ossia del suo allestimento e della disposizione nello spazio di fonti sonore, postazione di regia del suono e direttori) in ogni nuova sala, con modifiche a volte anche importanti allo spazio di rappresentazione. La cronologia completa delle rappresentazioni di *Prometeo* fino al 2014 è la seguente:

- 1984, Venezia, chiesa di San Lorenzo
- 1985, Milano, Ansaldo
- 1987, Frankfurt, Alte Oper; Paris, Théâtre National de Chaillot
- 1988, Berlin, Kammersaal Philharmonie
- 1992, Amsterdam, Beurs Van Berlage Goederbeurs
- 1993, Salzburg, Kollegienkirche
- 1995, Lisboa, Coliseu dos Recreios
- 1997, Bruxelles, Halles de Schaerbeek
- 1998, Akiyoshidai, International Art Village
- 2000, Paris, Cité de la musique; Milano, Spazio Antologico
- 2001, Lucerne, Kultur und Kongresszentrum, Luzerner Saal
- 2003, Madrid, Teatro Monumental
- 2008, London, Southbank Centre, Royal Festival Hall
- 2011, Salzburg, Kollegienkirche; Berlin, Kammersaal Philharmonie
- 2014 (prossime esecuzioni), Zürich, Zürich Tonhalle; Amsterdam, Holland Festival, Gashouder

Da un confronto tra diverse soluzioni di *set up* di *Prometeo*, e da un loro parallelo anche con il *set up* originale all'interno dell'arca, possono emergere alcuni principi base per l'allestimento dell'opera e alcune necessità cui lo spazio dovrebbe rispondere. Dall'individuazione delle richieste spaziali e acustiche di *Prometeo*, assunta come opera emblematica delle necessità della nuova musica contemporanea, si possono cercare poi di dedurre alcuni principi generali per la progettazione di nuovi spazi per la musica.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> *Prometeo* e le sue esigenze spaziali influenzano ad esempio in maniera diretta la progettazione dell'auditorium dell'*International Art Village* di Aliyoshidai (si veda paragrafo 3.2) e sono motivo ispiratore del progetto per la sala della nuova Philharmonie di Parigi (si veda paragrafo 3.4)

L'allestimento di *Prometeo* prevede la disposizione nello spazio di diverse fonti sonore:

- 4 gruppi strumentali da 13 musicisti, ciascuno costituito da 1 Flauto (anche Ottavino), 1 Clarinetto, 1 Fagotto, 1 Corno, 1 Tromba, 1 Trombone, 4 Violini, 1 Viola, 1 Violoncello, 1 Contrabbasso;
- 4 cantanti solisti (2 Soprani; 2 Contralti; 1 Tenore);
- 2 voci recitanti;
- 1 gruppo di fiati solisti costituito da flauto contrabbasso e basso, flauto, ottavino, clarinetto contrabbasso, clarinetto, piccolo, basso tuba, trombone tenore-basso, trombone contralto, euphonium (4 musicisti che suonano strumenti diversi durante l'esecuzione per ottenere una certa varierà di timbri);
- 1 gruppo di archi solisti costituito da viola, violoncello e contrabbasso
- 2 percussionisti che suonano i vetri (campane di cristallo di Murano)
- 1 coro costituito da 3 soprani, 3 contralti, 3 tenori e 3 bassi
- 12 altoparlanti a diverse altezze.

Oltre alla disposizione delle fonti sonore nello spazio è indispensabile prevedere anche: una postazione di controllo *live electronics* dove lavorino 4 tecnici-musicisti (da collocarsi in posizione centrale nella sala); delle pedane per i due direttori d'orchestra e due telecamere che li riprendano (per trasmettere la loro immagine attraverso monitor ai musicisti che non ne abbiano una visibilità diretta); dei microfoni e un sistema di cablaggio. Ogni suono prodotto dai diversi interpreti, per poter essere modificato in tempo reale attraverso la strumentazione elettronica, necessita infatti di essere raccolto da un microfono.

Le rappresentazioni di Venezia e di Milano all'interno dell'arca forniscono le linee guida per i futuri allestimenti. Osservando le foto che documentano la prima veneziana di *Prometeo* e confrontandole con una delle piante definitive dell'arca, in cui è indicata la posizione dei pannelli lignei (curvi o piani) a chiusura della struttura (fig.2), si può arrivare a ricostruire quale

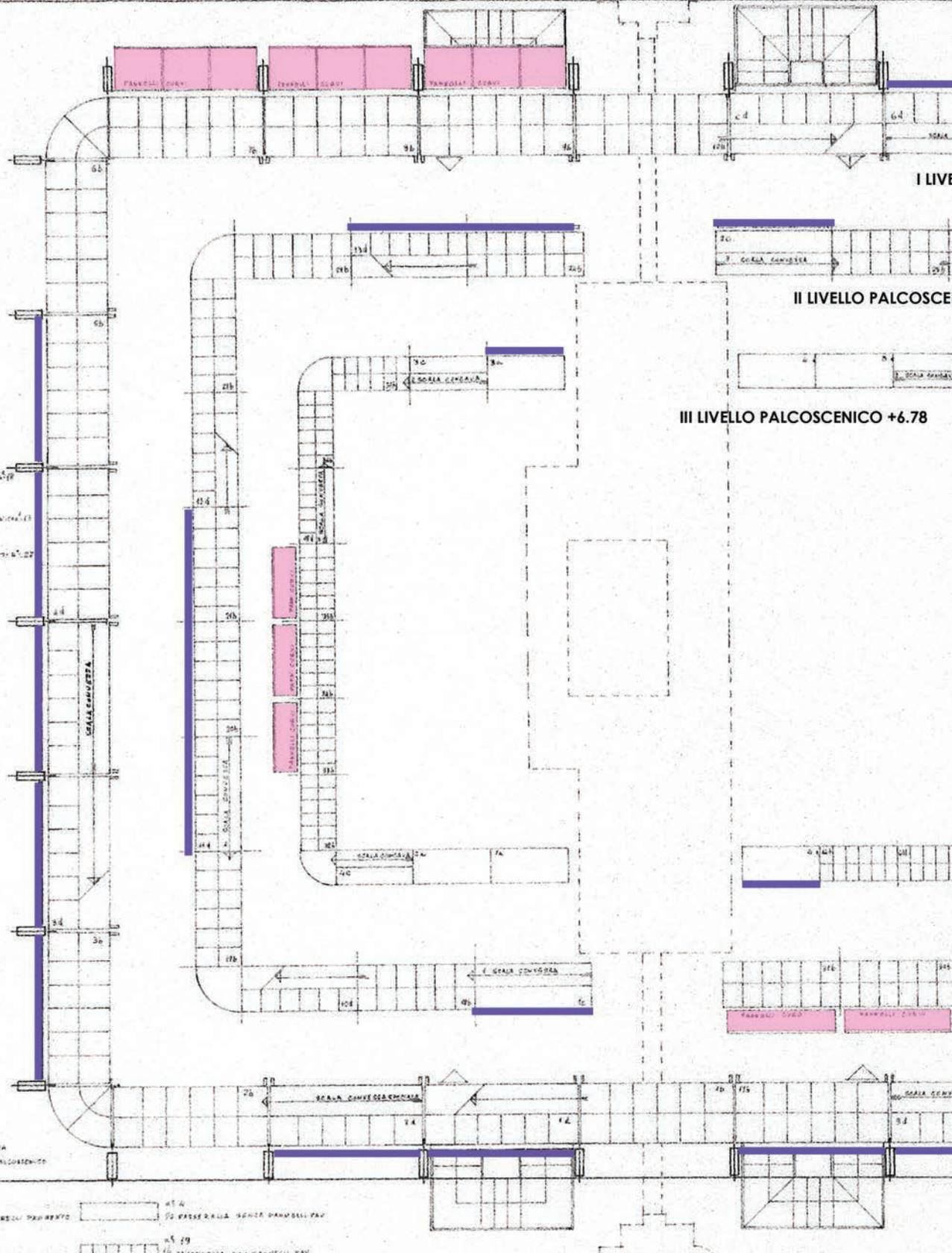


**Figura 1**

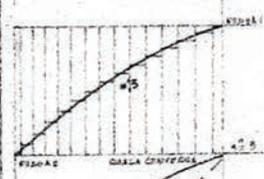
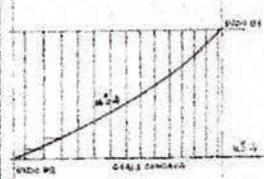
rappresentazione di *Prometeo* negli spazi dell'ex Ansaldo (archivio teatro alla Scala DAM); in evidenza la presenza di monitor che riproducono l'immagine del direttore d'orchestra per i gruppi strumentali che non possono avere una visibilità diretta su di lui; sullo sfondo si vedono anche campane di vetro di Murano (percussioni speciali).

posizione nello spazio fosse occupata da alcuni dei gruppi strumentali o vocali.<sup>4</sup> Riguardo alla disposizione dei musicisti nello spazio si possono osservare anche alcuni appunti presi da Luigi Nono, probabilmente durante le prove di *Prometeo* a Venezia nel 1984 (fig.3). In questi schizzi viene individuata la posizione dei 4 gruppi strumentali e del coro, che rimane invariata nelle varie parti dell'opera. Bisogna ricordare però che si tratta di una soluzione che potrebbe non corrispondere perfettamente a quella effettivamente scelta per la rappresentazione. Qualunque sia il set up definitivo, l'arca mette a disposizione tre ordini di passerelle su cui collocare le fonti sonore, ad altezze di +2.26, +4.52 e +6.78 metri, rispetto allo 0 fissato in corrispondenza del piano su cui si trova il pubblico (sollevato a sua volta di 3.90 metri rispetto al piano di calpestio della ex chiesa di San Lorenzo e di 1.35 metri rispetto al piano dell'ex stabilimento dell'Ansaldo). A Milano la forma dell'arca viene modificata per adattarsi al nuovo spazio e i tre ordini di passerelle vengono mantenuti solamente in una delle due metà in cui si separa l'arca, mentre nell'altra vengono ridotti a due. L'elemento di maggiore novità tra i due allestimenti, a livello di distribuzione spaziale delle fonti sonore, è rappresentato dal fatto che

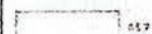
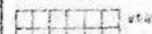
<sup>4</sup> si può fare riferimento anche alla ricostruzione della posizione di fonti sonore, direttori e regia del suono proposta da Alvisio Vidolin durante un seminario intitolato *Incontri con la musica di Luigi Nono. Lo spazio in Prometeo*, svoltosi in data 2 febbraio 2006 presso la Fondazione Luigi Nono e di cui esiste una registrazione video (FLN, catalogo audio-video, P23). Alvisio Vidolin, regista del suono in occasione delle prime rappresentazioni di *Prometeo* a Venezia e Milano, propone durante il suo intervento una serie di schemi grafici ed esemplificazioni sonore che possano guidare l'ascoltatore nella complessità spaziale dell'opera. Tra le varie immagini, Vidolin mostra anche una pianta dell'arca con indicata la posizione di tutti gli interpreti dell'opera. La sua ricostruzione risulta però in contraddizione con alcune foto della prima veneziana. Viste le continue modifiche apportate da Nono alla composizione e alla distribuzione nello spazio delle fonti sonore, quella raffigurata da Vidolin potrebbe essere solo una delle varie soluzioni tentate. Rimangono comunque invariate l'importanza e la rilevanza di questa testimonianza di un protagonista diretto della storia di *Prometeo*.

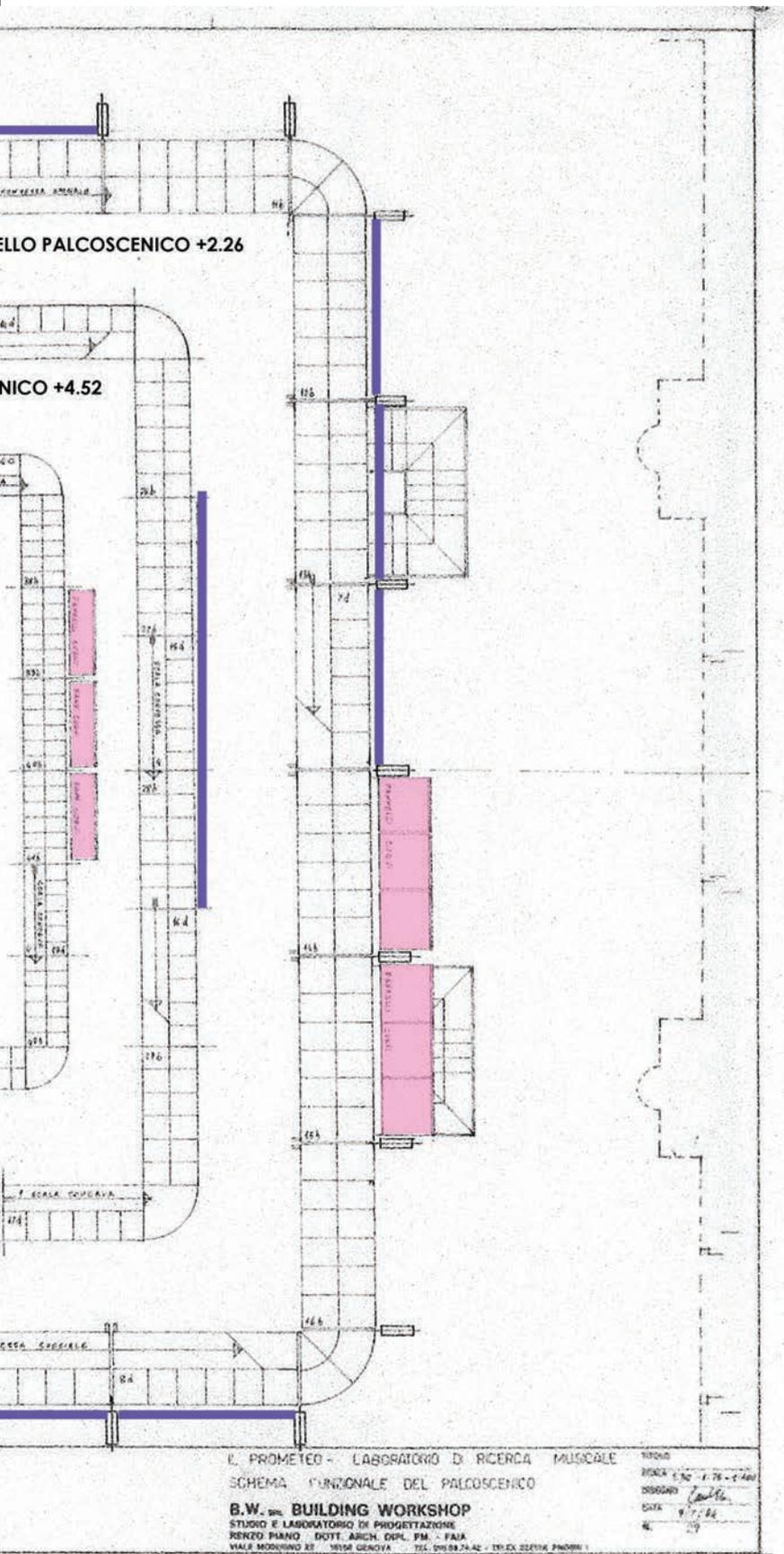


-  PAVIMENTO QUOTI DI NASCO S.T.P.
-  PAVIMENTO QUOTI PALCOSENO S.T.P.
-  PAVIMENTO QUOTI SOTTERRANEO S.T.P.



-  100 SCALA CANTIERA
-  101 SCALA CONTINUA
-  102 SCALA CANTIERA
-  103 SCALA CANTIERA
-  104 SCALA CANTIERA

-  057 PROSECCO INTERA CON PAVIMENTO SOTTERRANEO
-  058 PROSECCO INTERA CON PAVIMENTO SOTTERRANEO
-  059 PROSECCO INTERA CON PAVIMENTO SOTTERRANEO
-  060 PROSECCO INTERA CON PAVIMENTO SOTTERRANEO
-  061 PROSECCO INTERA CON PAVIMENTO SOTTERRANEO
-  062 PROSECCO INTERA CON PAVIMENTO SOTTERRANEO



**Figura 2**  
 elaborazione grafica su disegno conservato presso FRP (box PRO\_BOX\_003, segnatura PRO 039, 9 luglio 1984);  
 schema funzionale del palcoscenico con indicazione delle porzioni di passerelle che presentano chiusura con pannelli di legno curvi (in rosso) o piani (in blu); dal confronto tra questo schema funzionale e alcune foto fatte durante la rappresentazione di *Prometeo* a Venezia si può cercare di dedurre la posizione di alcuni gruppi di musicisti durante la prima.

### Figura 3

ALN, manoscritti relativi a *Prometeo*, 51.35.02/02;

appunti relativi alla disposizione spaziale delle fonti sonore per *Prometeo* presi durante le prove presso l'ex chiesa di San Lorenzo (settembre 1984);

si noti come siano previsti spostamenti di alcune fonti sonore durante le varie parti dell'opera, mentre i gruppi orchestrali e il coro hanno posizioni fisse.

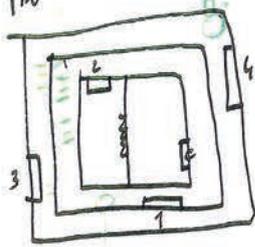
a Milano due dei quattro gruppi strumentali da tredici elementi vengono collocati al di fuori dello spazio racchiuso dalla struttura lignea, su due pedane a differenti altezze. Questa scelta, dovuta al ridimensionamento dell'arca, porta a una distribuzione più orizzontale delle fonti sonore nello spazio rispetto alla rappresentazione veneziana. Rimane però fondamentale differenziare il più possibile le altezze da cui proviene il suono. A Milano le due piattaforme esterne all'arca mettono a disposizione due ulteriori altezze a cui collocare i musicisti, lievemente diverse tra loro e anche rispetto al piano su cui si trova il pubblico (fig.4).<sup>5</sup>

Dopo la rappresentazione di Milano *Prometeo* abbandona l'arca e inizia a confrontarsi con nuovi spazi. Il confronto parte sempre da due necessità fondamentali, che l'arca era in grado di assecondare in maniera ottimale e a cui i diversi spazi devono invece adeguarsi, spesso con modifiche anche sostanziali del loro assetto: far provenire il suono dal perimetro della sala e disporre di un'ampia varietà di altezze differenti a cui collocare i musicisti. I diversi gruppi sonori devono poi essere sistemati tra loro a una distanza adeguata, tale da permettere all'ascoltatore di distinguere perfettamente la provenienza dell'uno o dell'altro suono e ai microfoni di raccogliere solo un determinato suono, senza ritorni audio. Richard parla di "*topologia delle fonti sonore*",<sup>6</sup> ossia di una serie di precisi punti nello spazio da cui far provenire un'informazione musicale che poi si muove attraverso altre posizioni ben definite nello spazio. Deve essere possibile riconoscere una precisa direzione e una precisa origine di emissione dei suoni per poter percepire chiaramente la spazializzazione e i movimenti del suono nello spazio. È quindi importante, a questo scopo, anche che la sala che ospita *Prometeo* non abbia un tempo di riverbero troppo lungo, che renderebbe i suoni confusi e creerebbe campi acustici diffusi. Si interviene così ogni volta anche sull'acustica della sala, attraverso la realizzazione di idonee pannellature, pedane o altre strutture architettoniche temporanee o attraverso il ricorso al mezzo elettronico,

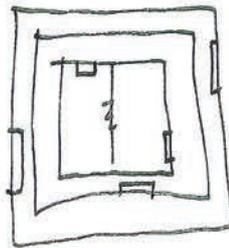
<sup>5</sup> le informazioni sulle altezze di passerelle, pedane esterne all'arca e piano di calpestio dell'arca a Milano derivano in parte da disegni conservati presso l'archivio della Fondazione Renzo Piano e in parte vengono dedotte dalle fotografie dell'allestimento.

<sup>6</sup> intervista rivolta ad André Richard in data 2 maggio 2013

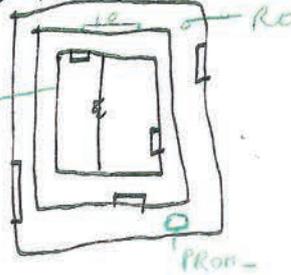
PRO



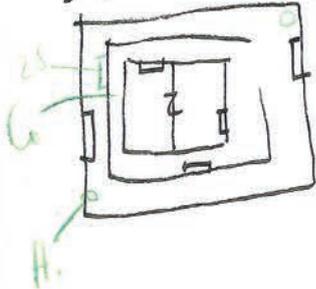
1. 15-



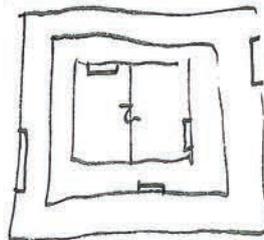
2. 15 a 10-10-10



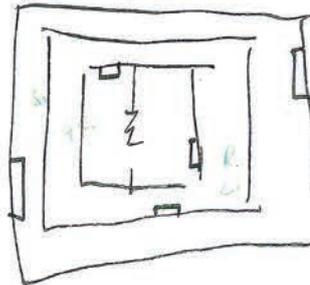
2. 15 b 4-10-10



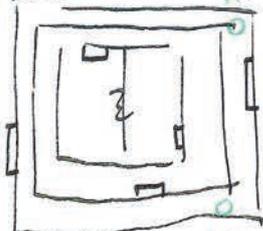
2. 15 Stajana



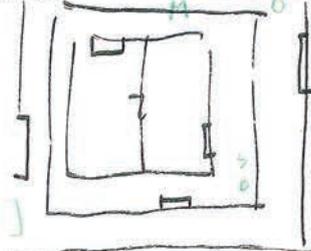
Inter. I



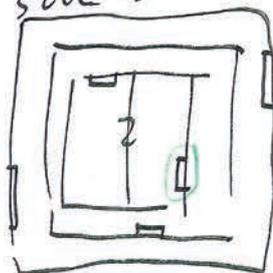
3. 00 a



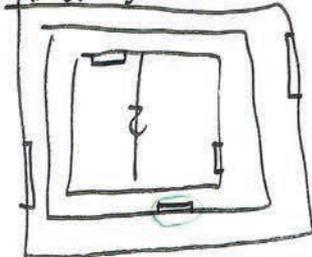
3. 00 b



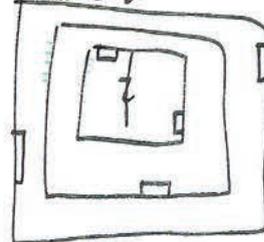
3. 00 b



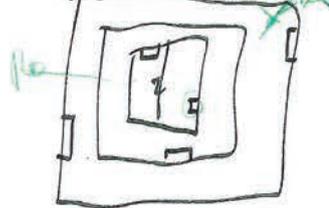
Inter. II



Stajana 2.



Final



10

#### Figura 4

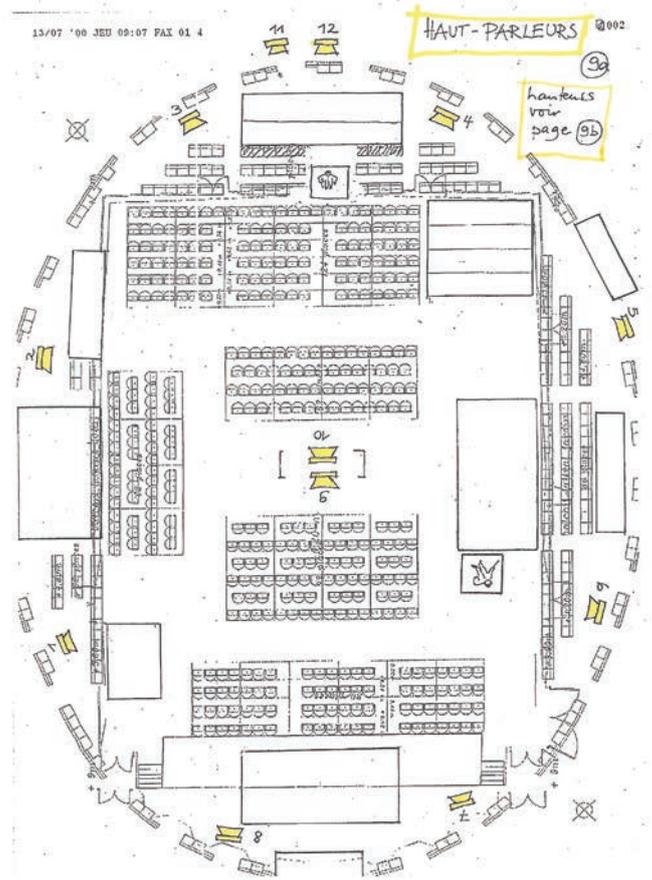
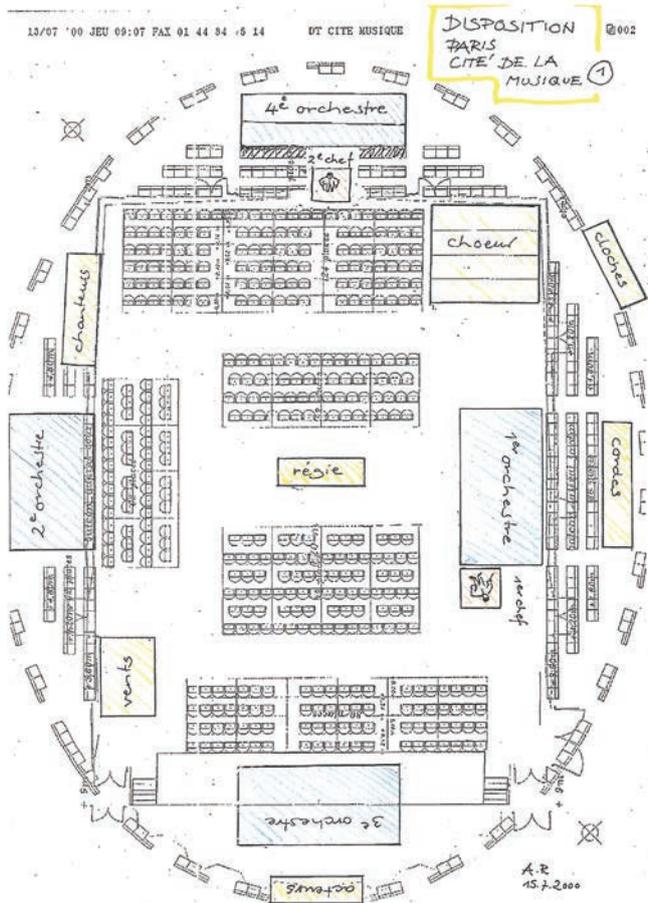
fotografia scattata durante le prove per *Prometeo* dentro lo stabilimento dell'ex Ansaldo (archivio teatro alla Scala DAM);

si nota la presenza di un gruppo orchestrale fuori dalla struttura dell'arca, posizionato su una pedana di legno. Si noti anche che le passerelle su tre livelli vengono mantenute solamente in una delle due metà in cui viene divisa l'arca (nell'altra metà sono ridotte a due, ciò dovuto a due differenti altezze a disposizione dentro lo stabilimento).



capace di modificare la risposta acustica di uno spazio.

Dopo la morte di Nono tutti gli allestimenti di *Prometeo* vengono curati da André Richard, che inizia il proprio lavoro con lo spazio anche anni prima dell'effettiva rappresentazione. Egli verifica ogni volta il tempo di riverbero della sala che deve ospitare *Prometeo*, analizza le possibilità offerte dallo spazio e progetta il modo di intervenire per poter disporre correttamente tutte le fonti sonore e gli elementi necessari alla performance. Un esempio del lungo e intenso lavoro svolto da Richard in occasione di ogni allestimento può essere visto nei disegni che elabora per la rappresentazione del 2000 alla *Cité de la musique* a Parigi. La sala con cui si deve confrontare è una sala di forma ovale che è stata progettata negli anni '90 con l'obiettivo di ospitare ogni genere musicale (è quindi dotata di predisposizioni per un'eventuale amplificazione integrate nel disegno della sala) e per essere interamente modulabile per quanto riguarda la disposizione di sedute e palcoscenico. Queste caratteristiche semplificano in parte il lavoro di Richard, che si occupa prima di tutto della disposizione nello spazio delle fonti sonore, della postazione per la regia del suono e dei direttori (figg. 5 e 6). Una volta disposti tutti gli elementi in



pianta, con attenzione a far provenire il suono dal perimetro della sala e avvolgere l'ascoltatore, Richard stabilisce le precise altezze a cui devono essere collocati gli altoparlanti e le pedane che ospitano i musicisti. Le altezze indicate per ciascuna fonte sonora sono tutte diverse tra loro (figg. 7 e 8), in modo da occupare con il suono tutto lo spazio, non solo nel piano, ma anche nella terza dimensione. Per ogni gruppo di interpreti sono indicati con precisione la posizione di ogni elemento, il numero di leggii e di microfoni da prevedere e la necessità o meno di un monitor attraverso il quale vedere il direttore d'orchestra (fig.9). Un altro problema da considerare è appunto quello della visibilità tra i due direttori e i diversi musicisti (fig.10): è necessario collocare i direttori in posizioni tali

**Figure 5 e 6**  
FAP, allestimento di *Prometeo* a *La cité de la musique* nel 2000; a sinistra individuazione della posizione di tutti gli interpreti di *Prometeo*, a destra individuazione della posizione degli altoparlanti nella sala (disegni realizzati da André Richard).

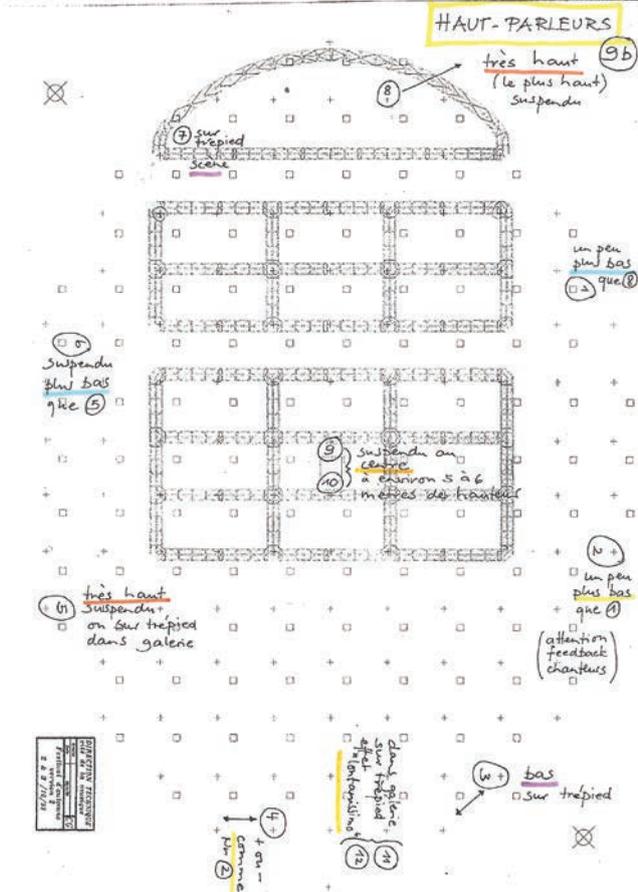
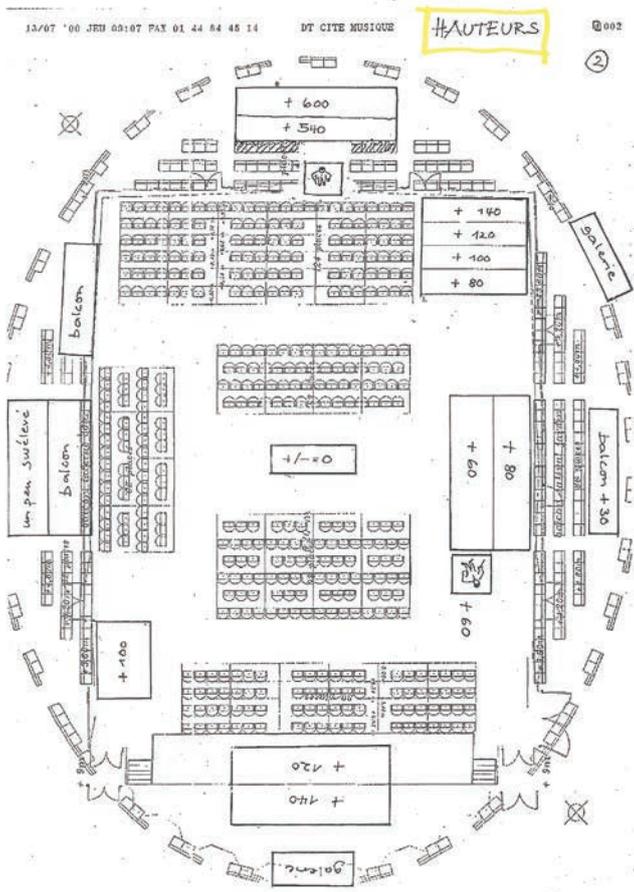


Figure 7 e 8

FAP, allestimento di *Prometeo* a *La cité de la musique* nel 2000; a sinistra individuazione dell'altezza delle pedane su cui sono posizionati gli interpreti di *Prometeo*, a destra individuazione delle altezze a cui vanno collocati gli altoparlanti nella sala (disegni di André Richard).

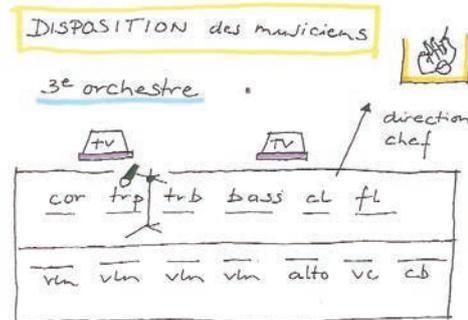
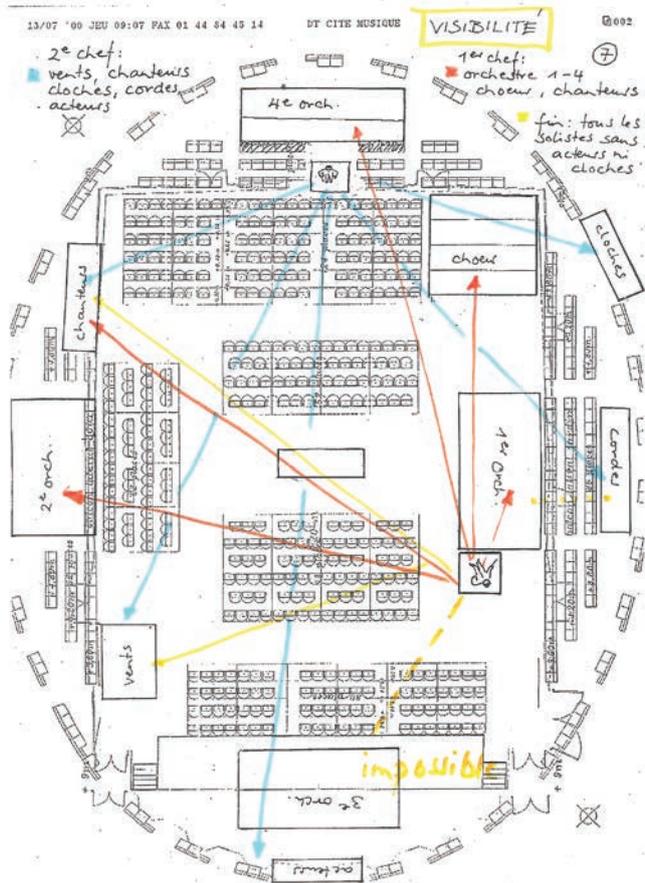
Figura 9 (pagina accanto)  
FAP, allestimento di *Prometeo* a *La cité de la musique* nel 2000; studio sulla visibilità dei direttori d'orchestra.

Figura 10 (pagina accanto)  
FAP, allestimento di *Prometeo* a *La cité de la musique* nel 2000; individuazione necessità di ogni gruppo di musicisti.

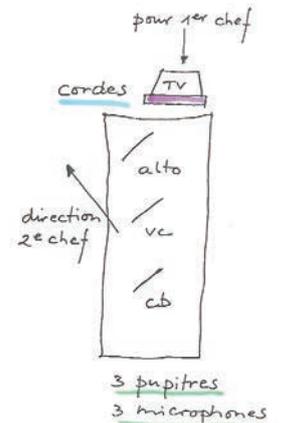
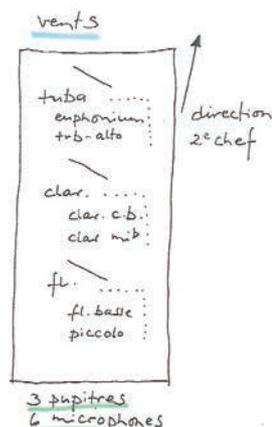
da poter essere visti da musicisti e attori e, quando ciò non è possibile, disporre di telecamere e monitor.

Alcuni allestimenti risultano onerosi e altri meno, alcuni riusciti ed altri meno. Nuria Schoenberg Nono ritiene che il migliore allestimento, dopo l'arca, sia stato quello effettuato a Salisburgo presso la Kollegienkirche, mentre ricorda come difficoltoso l'allestimento a Berlino nella sala piccola della Philharmonie.<sup>7</sup> Anche Richard ricorda negativamente la rappresentazione berlinese di *Prometeo*: è complicato portare l'opera di Nono, che si basa su una concezione totalmente nuova della spazialità del teatro, in una sala che è consacrata a un'idea di rapporto monodirezionale tra pubblico e fonti sonore. Lo stesso problema viene riscontrato a Lucerna, dove ci si trova a lavorare in una sala dall'acustica quasi perfetta, ma legata a

<sup>7</sup> intervista rivolta a Nuria Schoenberg Nono in data 18 marzo 2013



Seulement la trp a un microphone



un'estetica borghese e antiquata di teatro, senza possibilità alcuna di modificazione o flessibilità dello spazio.<sup>8</sup> Riguardo ai luoghi che possono ospitare *Prometeo*, Richard afferma: "Per prima cosa uno spazio deve suonare bene. Se suona male non può ospitare il *Prometeo*. In secondo luogo, ci sono degli elementi, delle strutture che si possono utilizzare per allestire *Prometeo* dentro a una sala".<sup>9</sup> Così per ogni rappresentazione egli progetta il modo per adattare lo spazio a *Prometeo*, ma anche per adattare, attraverso la manipolazione elettronica del suono, *Prometeo* allo spazio.<sup>10</sup> Quando *Prometeo* viene rappresentato a Salisburgo (1993 e 2011) Richard predispose delle piattaforme di legno su tubi innocenti su cui collocare, a diverse altezze, gli interpreti, ma decide anche per una modifica più sostanziale dello spazio della chiesa. I tempi di riverbero

<sup>8</sup> intervista rivolta ad André Richard in data 2 maggio 2013; Richard afferma: "È sbagliato cercare di eseguire una musica basata sulla spazializzazione in un luogo che è consacrato a una concezione di musica tradizionale, che arriva dal palcoscenico in maniera monodirezionale. Io lotto tutto il tempo con problemi architettonici cercando di trovare una soluzione. [...] La rappresentazione di *Prometeo* a Berlino è stata invece catastrofica, perché non ha rispettato l'idea alla base di *Prometeo*, ossia l'inversione di posizione tra pubblico e fonti sonore." [cosa che non è stato possibile fare nella Kammeraal della Philharmonie, come mostrano anche le fotografie dell'allestimento del 2011].

**Figura 11**

allestimento di *Prometeo* nella Kammeraal della Philharmonie di Berlino;

le fonti sonore non sono distribuite esclusivamente intorno al pubblico, sul perimetro della sala (perché probabilmente la sua conformazione lo rende impossibile);

si perde l'inversione spaziale tra fonti sonore e pubblico alla base della concezione di *Prometeo*.



sono infatti troppo alti, attestandosi intorno agli 11.7 secondi, e il motivo principale di questo fenomeno è l'altezza di circa 45 metri della chiesa. La forma circolare della cupola che si trova all'incrocio tra navata e transetto porta poi a una dispersione acustica e a un effetto di diffusione del suono contrario alle necessità di *Prometeo*. Richard decide quindi di circoscrivere lo spazio in cui si possa muovere il suono ponendo un telo di materiale plastico trasparente a un'altezza di 12 metri. Tramite il telo si viene a creare uno spazio nello spazio, un ambiente ridotto e più controllabile dal punto di vista acustico. Allo stesso tempo però il telo lascia la possibilità di vedere la chiesa e la cupola nella loro interezza. A livello di riflettanza del suono sarebbe forse stato meglio interrompere l'altezza della chiesa con dei pannelli lignei, ma ricorrere a un pannello trasparente significa fare un compromesso per permettere di continuare a vedere lo spazio della chiesa e mettersi in relazione con esso, almeno visivamente. Attraverso un lavoro e uno studio durati quasi un anno e mezzo Richard riesce ad abbassare i tempi di riverbero a 4.5/5 secondi e a ottenere quel "suono fenomenale" che lo fa essere particolarmente fiero delle rappresentazioni salisburghesi.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> intervista rivolta ad André Richard in data 2 maggio 2013

<sup>10</sup> dopo la morte di Nono non ci sono più modifiche alla partitura; viene assunta come definitiva la partitura di Milano. *Prometeo* non si adatta più allo spazio e agli interpreti con profonde modifiche e tagli alla partitura, ma solo attraverso il mezzo elettronico.

<sup>11</sup> intervista rivolta ad André Richard in data 2 maggio 2013; Richard afferma: "La seconda volta che [*Prometeo*] viene fatto a Salisburgo, con la mia esperienza del '93, ho migliorato ancora. Il suono è stato pazzesco, il più bel suono che ho mai realizzato".



**Figura 12**  
 allestimento di *Prometeo* a Salisburgo nella Kollegienkirche; in primo piano André Richard alla postazione di controllo live electronics; sullo sfondo si vede la struttura in tubi innocenti costruita *ad hoc* per disporre le fonti sonore a diverse altezze all'interno della chiesa.

Tra le varie rappresentazioni merita un discorso a parte quella di Bruxelles del 1997, dove si realizza una collaborazione con il regista Robert Wilson e per la prima volta *Prometeo* viene messo in scena. Fin dall'inizio Richard si dimostra contrario a questo tipo di rappresentazione: Nono aveva tentato invano di proporre un allestimento scenico per *Prometeo* insieme al regista di teatro e opera Jurgen Flimm (con cui aveva collaborato anche per la rappresentazione di *Al gran sole carico d'amore* a Francoforte nel 1978); i due si erano però presto resi conto dell'impossibilità del progetto, che era stato saggiamente abbandonato.<sup>12</sup> Nonostante la riluttanza di Richard, a Bruxelles *Prometeo* viene messo in scena e la *tragedia dell'ascolto* viene corredata di un apparato visivo. Wilson non si comporta come Vedova che, sensibile alla centralità dell'ascolto, nelle rappresentazioni con l'arca limita al minimo il suo intervento per non porre in competizione elemento visivo e sonoro. Wilson realizza una vera e propria scenografia, porta avanti un progetto estetico che contrasta con il progetto originale di Nono, per il quale il dramma si deve realizzare esclusivamente attraverso il suono. Secondo Richard, e secondo parte della critica internazionale, la messa in scena di *Prometeo* a Bruxelles è un fallimento totale. Il quotidiano

<sup>12</sup> *Symposium Luigi Nono and Prometeo* ([http://www.ntticc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic027/html/128e.html](http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic027/html/128e.html)), tenutosi il 27 agosto 1998 presso l'International Art Village di Akiyoshidai; intervento dal pubblico di André Richard

"L'Unità", in un articolo intitolato «*Prometeo*» perfetto, nonostante Bob Wilson, usa parole molto dure per parlare del lavoro del regista: "Wilson non ha capito l'opera di Nono, la sua diversità, e questa volta ha sbagliato completamente regia. [...] [Sono messi in scena] Simboli tratti dalla più banale iconografia del mito di Prometeo. Tutto si conclude con una imbarazzante fiaccolata finale modello Canazei. [...] Questa regia ha lasciato la convinzione che Prometeo non abbia bisogno di alcuna regia".<sup>13</sup> Dopo la rappresentazione di Bruxelles nessuno osa più profanare *Prometeo* con un altro inopportuno tentativo di messa in scena. Viene rispettata la natura di *tragedia dell'ascolto* dell'opera, lasciando la direzione artistica di ogni suo allestimento sempre e solo nelle mani di André Richard.

Per ogni rappresentazione Richard progetta la sistemazione delle fonti sonore e, quando il luogo lo richiede, progetta delle strutture utili allo scopo della spazializzazione. Richard è musicista, ha lavorato con Nono e sa quali siano le necessità di *Prometeo*. Egli si trova così a volte anche a svolgere un ruolo quasi da architetto, nel disegnare lo spazio idoneo in cui distribuire le fonti sonore e far muovere il suono. Richard trova il modo più adatto per mettere *Prometeo* dentro uno spazio, intervenendo a volte sulla sua conformazione e trovando soluzioni per modificarlo, come nel caso di Salisburgo o nel caso della rappresentazione a cui si assisterà ad Amsterdam (che avverrà in un gasometro di 53 metri di diametro e 15 di altezza, bisognoso di adeguamenti sia a causa della sua forma che dei suoi tempi di riverbero). Le strutture disegnate da Richard modificano la percezione sonora dello spazio e talvolta in parte anche la sua percezione visiva, ma non si possono considerare vera e propria architettura. Ogni esecuzione di *Prometeo* richiede un lungo periodo di prove all'interno del luogo che lo ospiterà e questo porta a costi di produzione molto alti. Dopo l'arca non si trovano più le disponibilità finanziarie per realizzare un progetto di architettura per *Prometeo*, "fare una cosa come quella fatta

<sup>13</sup>Sani N., «*Prometeo*» perfetto, nonostante Bob Wilson, in "L'Unità", 17 marzo 1997, p.14

*con Piano non sarà mai più possibile".<sup>14</sup> Ci si deve accontentare per lo più di economiche strutture in tubi innocenti che siano semplicemente utili allo scopo della rappresentazione, senza alcuna velleità estetica. Si lascia che sia il suono a disegnare lo spazio. Ancora di più si realizza una pura tragedia dell'ascolto.*

<sup>14</sup> intervista rivolta ad André Richard in data 2 maggio 2013

### 3.4 Verso nuovi spazi per la musica: il progetto della Philharmonie di Parigi

*Hermann Scherchen evocava questa capacità quasi sensoriale del corpo umano di percepire il suono fisicamente. Proust parlava ugualmente di questa possibilità di sentire la musica senza conoscerla, su un piano sensitivo, sentimentale, quello dell'emozione. Io ho questa visione, questo grande sogno, di una possibilità infinita, estesa, come all'interno della basilica di San Marco a Venezia, dell'articolazione dello spazio acustico, del pensiero, dei sentimenti e di una profonda interiorità.*

Luigi Nono<sup>1</sup>

Per Nono il suono è esperienza sensoriale. Il suono avvolge, è impalpabile e immateriale, libero di muoversi nello spazio. Allo stesso tempo è qualcosa che il corpo umano è in grado di percepire "fisicamente". Il suono crea e modifica lo spazio, aprendo nuove possibilità d'interpretazione della realtà. Con *Prometeo*, Nono accompagna l'ascoltatore lungo un viaggio in un mondo in cui il tempo è sospeso. È un'esperienza sonora che si svolge all'interno dell'arca lignea di Renzo Piano. È una navigazione in un arcipelago sonoro, dove non esiste narrazione e tutto è "istante". *Prometeo* è anche sperimentazione dello spazio acustico. È ascolto dello spazio. È esplorazione delle infinite possibilità acustiche di un'ex chiesa (San Lorenzo a Venezia), di un ex stabilimento industriale (Ansaldo a Milano), di una sala da concerto (Alte Oper di Francoforte; Théâtre National de Chaillot di Parigi; Kammersaal Philharmonie di Berlino). Nono elabora insieme a Piano una struttura che possa ospitare *Prometeo*, ma non definisce mai espressamente le linee guida per la progettazione di una sala ideale per la musica contemporanea e per l'ascolto. L'arca e il progetto di *Prometeo* rappresentano una *summa* di tutte le sue esperienze che si riferiscono al rapporto tra musica e spazio. Il suo insegnamento, le sue idee per una nuova sala della musica, sono racchiusi principalmente in questo innovativo progetto che si pone apertamente in contrapposizione alla tradizionale sala da concerto e alla sua concezione spaziale.

<sup>1</sup> De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Lucca 2001, op.cit., vol. II, p.414

Il fondamentale ruolo di *Prometeo* viene presto riconosciuto sia da musicisti che da architetti. Si tratta di un'esperienza da cui è difficile prescindere, assunta a simbolo di tutte le sperimentazioni in ambito di musica spazializzata, ultimo importante esempio di reale collaborazione tra un musicista e un architetto nel Novecento. Così, quando nel novembre del 2006 viene indetto il concorso per la progettazione della nuova Philharmonie di Parigi, il *Prometeo* di Luigi Nono diventa per Jean Nouvel e il suo team uno dei motivi ispiratori dell'organizzazione spaziale della nuova *Concert hall* parigina.

Il bando prevede la realizzazione di una grande sala da concerto da 2400 posti dentro il Parc de La Villette, corredata da una serie di altri spazi accessori, quali sale prove per i musicisti, uffici amministrativi per diverse orchestre, un polo educativo, un ristorante e uno spazio espositivo. La sala da concerto è pensata per ospitare grandi formazioni sinfoniche, ma deve poter accogliere anche altre forme di espressione musicale, come il jazz o la *musique du monde*, che prevedono l'uso dell'amplificazione sonora (con conseguenti necessità acustiche peculiari). Un forte rilievo è dato alla componente acustica, imponendo che la sala risponda ai parametri acustici internazionali più esigenti. La sala deve essere poi progettata in modo da favorire un rapporto di intimità tra musicisti e pubblico; il pubblico deve disporsi intorno al palcoscenico, evitando un modello di sala che instauri un rapporto strettamente frontale tra fonti sonore e spettatori.<sup>2</sup> Il programma del bando di concorso incoraggia inoltre la riflessione intorno alla spazializzazione sonora, poiché Laurent Bayle, direttore generale della *Cité de la Musique* e del Festival di musica contemporanea parigino, fa in modo che si preveda la possibilità di avere delle piattaforme mobili su cui disporre fonti sonore distribuite in diverse posizioni nella sala. Il concorso si divide in due fasi e, dopo essere stato selezionato per accedere alla seconda fase insieme ai progetti di Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au, MVRDV, Francis Soler et Christian de Portzamparc, il progetto di Jean

<sup>2</sup> nel bando di concorso si legge una breve descrizione del progetto che viene richiesto:

*La Philharmonie de Paris, association soutenue par l'Etat et la Ville de Paris, entreprend la construction d'un équipement musical centré sur une grande salle de concert de 2400 places environ dans le Parc de la Villette à Paris.*

*Principalement consacrée à l'accueil de grandes formations symphoniques, la Philharmonie de Paris présentera d'autres formes d'expression musicale, faisant notamment appel à la sonorisation, tels le jazz ou les musiques du monde.*

*Situé à l'entrée nord-est de la capitale dans un quartier en mutation, inscrit dans un parc à vocation culturelle, visible depuis la périphérie de Paris, cet équipement sera servi par une architecture innovante.*

*Sur le plan acoustique, la salle de concert répondra aux normes internationales les plus exigeantes. Elle se démarquera des modèles strictement frontaux et privilégiera un enveloppement de la scène par le public afin de renforcer le sentiment d'intimité entre les interprètes et leur auditoire.*

*Véritable maison des orchestres, porteuse d'un projet pédagogique et culturel fort, la Philharmonie de Paris accueillera plusieurs formations musicales en résidence permanente ou temporaire.*

*L'équipement se développera sur une superficie d'environ 20 000 mètres carrés utiles.*

*Il comprendra, outre la grande salle de concert, ses foyers et ses espaces de répétition, des locaux administratifs pour plusieurs orchestres, un pôle éducatif, des espaces d'exposition, un restaurant, ainsi que les infrastructures nécessaires à la logistique et aux équipements techniques et un parc de stationnement.*

*Exemplaire sur la maîtrise des enjeux environnementaux, la construction s'inscrira dans une démarche de certification reconnue.*

Nouvel risulta vincitore nell'aprile del 2007.

Nel team di progettazione c'è anche l'architetto Brigitte Métra,<sup>3</sup> associata presso l'atelier Jean Nouvel fino al 2003, quando fonda il suo atelier *Métra & Associés*. Una volta selezionato il progetto dalla municipalità parigina, è Brigitte Métra la principale incaricata del disegno della sala, forte dell'esperienza maturata insieme a Nouvel partecipando ai progetti della *Konzerthuset* di Copenhagen (2006) e del *Kultur und Kongresszentrum* di Lucerna (1998). Fin dall'inizio dell'elaborazione progettuale ci si concentra su quelle che sembrano emergere come le principali richieste del bando: flessibilità, qualità acustica e intimità della sala (quest'ultima qualità da ottenersi nonostante l'ampia capienza della sala<sup>4</sup>). La primissima volontà è quella di costruire uno strumento musicale al servizio della musica,<sup>5</sup> partendo dall'idea che la musica è spazio, è suono che si muove fluttuando leggero nell'aria. La sala deve essere in grado di riflettere e rappresentare questa idea di fluidità e di libertà di movimento del suono nello spazio. La flessibilità richiesta dal bando coincide poi con il principale requisito individuato dai compositori contemporanei per le sale per la nuova musica. L'intento del team di progettisti presieduto da Jean Nouvel è proprio quello di disegnare, in qualità di architetti contemporanei, una sala che possa mettersi al servizio della musica contemporanea. Si lavora fin da subito a stretto contatto con musicisti, direttori d'orchestra e compositori, contattati tramite Joséphine Markovits, direttrice artistica del *Festival d'Automne* di Parigi. Flessibilità, spazializzazione, suono che si muove nello spazio, *Festival d'Automne*: il legame con *Prometeo* sorge quanto mai naturale e spontaneo. I momenti di incontro e confronto con i musicisti e i compositori contemporanei, tra cui anche André Richard, fanno emergere sempre più l'importanza di avere una sala dove poter realizzare una spazializzazione delle fonti sonore. Emergono anche spunti e possibili insegnamenti che si possono trarre dall'esperienza di *Prometeo*. Durante un incontro, cui partecipa anche il compositore Marco Stroppa, André

<sup>3</sup> molte delle informazioni relative al processo compositivo del complesso della Philharmonie di Parigi derivano da un'intervista rivolta all'architetto Brigitte Métra in data 22 giugno 2013.

<sup>4</sup> storicamente, a partire dalla metà/fine del XIX secolo iniziano ad essere costruite nuove sale di capienza sempre maggiore (di solito intorno a 1500 persone o più). Con l'aumento del pubblico aumenta proporzionalmente anche il numero dei musicisti previsti dalle formazioni orchestrali, in modo da riempire con un adeguato volume di suono il più grande volume dei nuovi edifici. Esiste un chiaro legame quindi tra l'aumento dello spazio delle sale da concerto e l'aumento della massa sonora nelle composizioni dei compositori del XIX secolo (Forsyth M., *Buildings for music: the architects, the musician, and the listener from the seventeenth century to the present day*, MIT Press, Cambridge 1985, p.199). Anche Stockhausen parla di un aumento progressivo del pubblico, che porta alla necessità di sale sempre più grandi (Tannenbaum Mya (a c. di), *Intervista sul genio musicale*, Laterza, Bari 1985, p.67), fino ad arrivare a capienze come quella della Philharmonie di Scharoun a Berlino (2440 persone) e della nuova Philharmonie di Parigi.

<sup>5</sup> si noti come si tratti dello stesso intento professato da Renzo Piano quando progetta l'arca per *Prometeo*, ma anche quando descrive i suoi successivi progetti di sale per la musica.

Richard racconta al team di progettisti la sua esperienza nell'ex chiesa di San Lorenzo; parla del problema acustico e della necessità di lasciare il suono libero di muoversi in ogni direzione.<sup>6</sup> Il legame con l'opera di Nono si rinsalda ancora di più in fase di progettazione esecutiva, quando Brigitte Métra è a Londra per la rappresentazione alla Royal Festival Hall (2008). Il progetto dell'interno della sala prende forma a partire dall'esperienza di *Prometeo*, dai temi che sono al centro dell'opera e che hanno avuto forte influenza su gran parte della produzione musicale successiva. Brigitte Métra afferma che il progetto della Philharmonie nasce "*having Prometeo in the back of our minds*".<sup>7</sup> Richard addirittura sostiene che il progetto per la Philharmonie di Parigi sia una conseguenza diretta dell'esperienza di Nono e Piano.<sup>8</sup>

Il disegno della sala nasce anche dall'esperienza maturata in precedenza dall'atelier Nouvel nella progettazione di spazi per la musica. L'atelier ha avuto modo di confrontarsi con le due principali tipologie di sale che vengono costruite a partire dal Novecento: la tipologia *shoebox*, ovvero 'a scatola da scarpe', e la tipologia *vineyard*, ovvero 'a vigneto'. La sala di Lucerna si riconduce al modello della sala da concerto a *shoebox*, mentre la sala di Copenhagen al modello di sala *vineyard*. La prima tipologia deriva la sua forma dai saloni da ballo delle corti del XVIII e XIX secolo e, a livello generale, fa riferimento a una sala alta, stretta, con muri laterali paralleli e la maggior parte degli spettatori disposti di fronte all'orchestra; a volte possono esserci balconate appese al perimetro della sala nel tentativo di avvicinare il pubblico al palcoscenico. Questa tipologia, sfruttando la riflessione del suono sulle sue pareti laterali, assicura solitamente un'acustica chiara e pulita, ma non permette a tutto il pubblico di prendere parte all'esperienza del concerto allo stesso modo, portando parte degli spettatori a trovarsi in posizioni molto lontane dal palcoscenico. La tipologia a *shoebox* è in un certo senso antidemocratica e, con l'aumentare progressivo delle dimensioni delle sale da concerto,

<sup>6</sup> intervista rivolta ad André Richard in data 2 maggio 2013

<sup>7</sup> intervista rivolta a Brigitte Métra in data 22 giugno 2013.

Il progetto della sala della Philharmonie viene presentato al concorso d'architettura anche attraverso un video in cui in sottofondo si sente suonare la composizione *Répons* (1981-'84) di Pierre Boulez. È significativo il fatto che venga scelta una musica, contemporanea a *Prometeo*, che condivide con l'opera di Nono l'uso della spazializzazione e la necessità di mettere in discussione l'abitudine dell'ascolto frontale permessa dalle sale tradizionali.

<sup>8</sup> intervista rivolta ad André Richard in data 2 maggio 2013

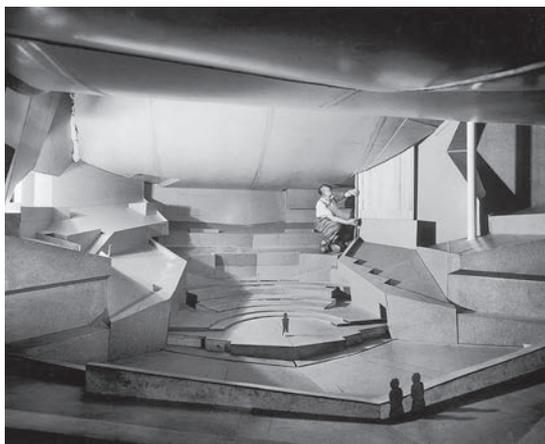
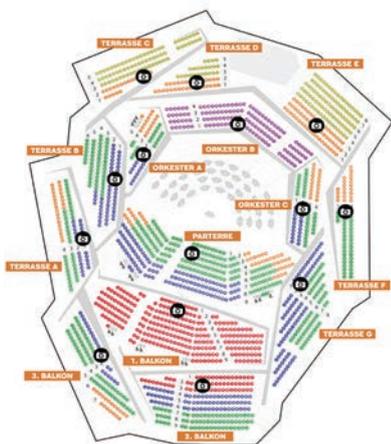
**Figura 1**  
 interno della Luzerner Saal, Kultur  
 und Kongresszentrum, Lucerna;  
 esempio di sala riconducibile alla  
 tipologia *shoebox*, con pareti  
 laterali parallele e balconate  
 sovrapposte le une alle altre; tipo di  
 ascolto frontale monodirezionale.  
 Richard critica la scarsa flessibilità  
 di questa sala, pur riconoscendone  
 l'altissima qualità acustica.



porta a un'esperienza sempre meno intima dell'ascolto e a problemi di visibilità per chi si trova in fondo alla sala. È per questo motivo che, trovandosi a disegnare la nuova Philharmonie di Berlino, l'architetto Hans Scharoun inventa una nuova tipologia di sala, dove il pubblico si dispone intorno al palcoscenico e lo avvolge.<sup>9</sup> Nasce così la tipologia *vineyard* che inizialmente incontra alcune perplessità da parte degli ingegneri acustici, tanto che si costruisce un modello in scala 1:9 per valutare la risposta acustica della sala. Ciò che garantisce questa nuova tipologia, poi diventata comune in tutto il mondo, è la possibilità di vedere bene e di avere un'esperienza intima del concerto da qualsiasi punto della sala.<sup>10</sup> Per la nuova sala della Philharmonie di Parigi l'intento è quello di combinare gli aspetti positivi di queste due tipologie per proporre un nuovo modello di sala per la contemporaneità. Il gruppo di progettisti presieduto da Jean Nouvel cerca di creare una sala che abbia la qualità e la precisione acustica della sala di Lucerna, ma anche il carattere conviviale della tipologia *vineyard* cui è riconducibile la sala di Copenhagen. L'idea è di avere il pubblico disposto tutto intorno al palco, ma anche di avere

<sup>9</sup> si ricordi che Nono ha la possibilità di vedere il progetto di Scharoun per la Philharmonie e rimane molto affascinato dal carattere rivoluzionario della sua disposizione spaziale.

<sup>10</sup> oggi si costruiscono entrambe le tipologie di sale ed esistono parimenti sostenitori dell'una o dell'altra tipologia. Toyota, ingegnere acustico della compagnia Nagata Acoustics (responsabile della progettazione acustica delle principali sale per la musica costruite oggi in tutto il mondo) ritiene che sia preferibile la tipologia *vineyard* per l'apporto non solo acustico che è capace di dare all'esperienza del concerto; Toyota parla della psicoacustica che è legata alla maggiore visibilità permessa dalla tipologia *vineyard* (Adams R., *Aspen Ideas Festival: How the vineyard style trumped the shoebox*, in "The Guardian" (website edition), 2 luglio 2011).



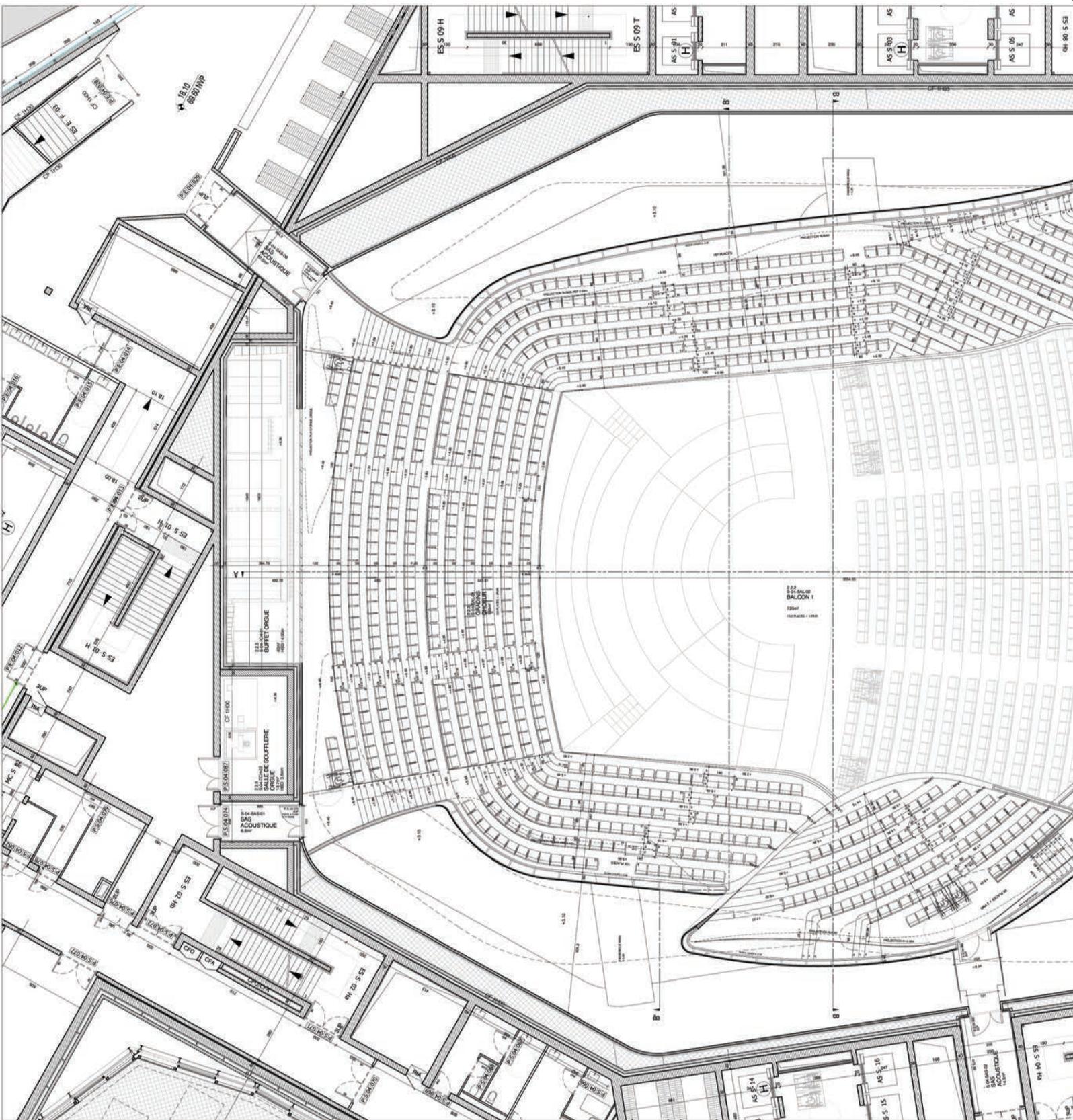
**Figura 2**  
 pianta della Konzerthuset di Copenhagen (tipologia vineyard); gli spettatori sono disposti intorno al palcoscenico in 'terrazzamenti' non sovrapposti; si attua un tipo di ascolto monodirezionale centralizzato (come avviene nella Philharmonie di Hans Scharoun a Berlino).

**Figura 3**  
 per testare la resa acustica della nuova Philharmonie di Berlino progettata da Scharoun (primo esempio di tipologia vineyard) viene realizzato un modello in scala 1:9.

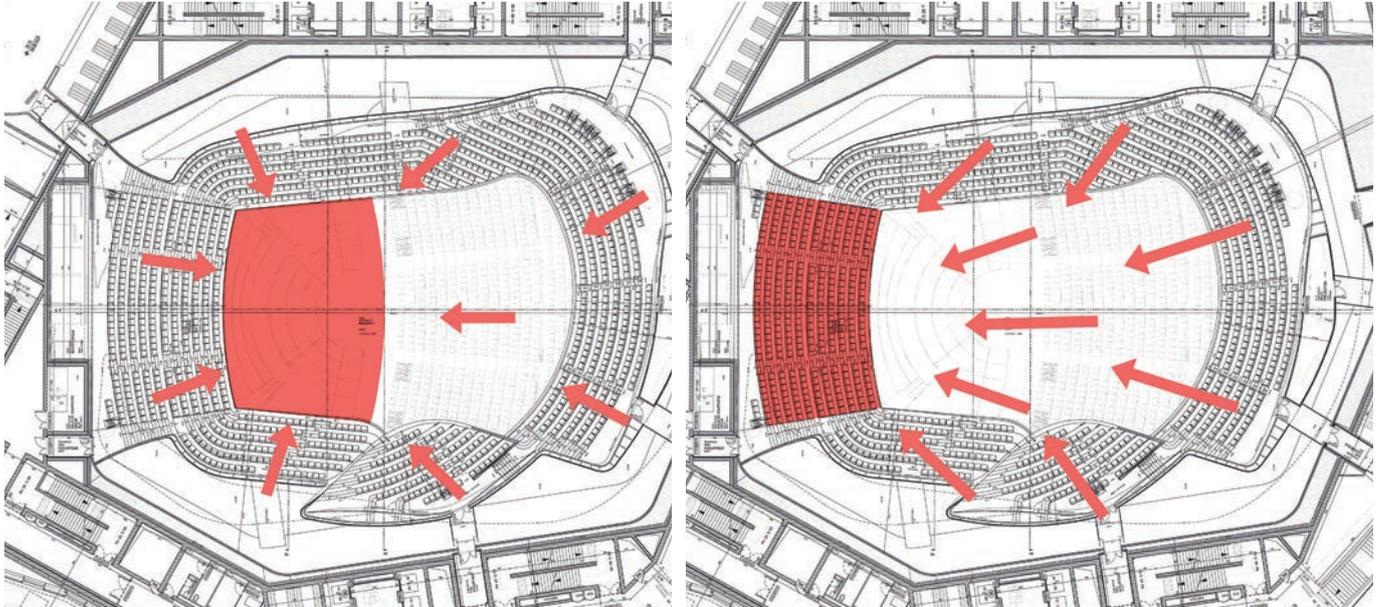
delle balconate che in parte si sovrappongono le une alle altre, come nella tipologia shoebox, in modo da poter aumentare la capacità della sala senza aumentare le distanze dal palcoscenico. Il carattere flessibile e modulabile della sala permette poi di passare da una tipologia vineyard a una tipologia shoebox attraverso meccanismi tecnologici di movimentazione meccanica delle gradinate.<sup>11</sup> Come si vede in fig.5 e 6 il progetto crea uno spazio che si colloca perfettamente a metà strada tra le due tipologie e si adatta ad accogliere ogni tipo di musica.

Partendo dall'idea del movimento del suono nello spazio e dalla volontà di costruire una sala dove ogni superficie abbia un preciso ruolo acustico, elaborando l'esperienza maturata in precedenza nell'ambito della progettazione di spazi per la musica, si arriva alla definizione di una sala in cui le balconate quasi galleggiano nello spazio. È il suono a dare forma alla sala della nuova Philharmonie di Parigi; il suo movimento 'scava' lo spazio. Le balconate si distaccano dalle pareti perimetrali e fluttuano, collegate tramite ponti al corridoio di distribuzione esterno alla sala. È facile pensare a un parallelo con le isole di *Prometeo*, che Nono inizialmente avrebbe voluto trovassero una rappresentazione fisica nel disegno dell'arca. È come se con questo progetto si realizzasse finalmente, a distanza di più di vent'anni, l'idea di Nono di avere isole che fluttuano nello spazio, l'idea di cui parla Piano quando scrive: "*non è facile far volare la gente, ma credo che siamo sulla buona strada*".<sup>12</sup> Brigitte Métra evoca anche

<sup>11</sup> il principale difetto della sala di Lucerna individuato da André Richard è l'impossibilità di modificarne l'assetto spaziale, consacrato a un'estetica borghese dell'orchestra classica (intervista rivolta a Richard, 2 maggio 2013)  
<sup>12</sup> FRP, PRORPDOC 001



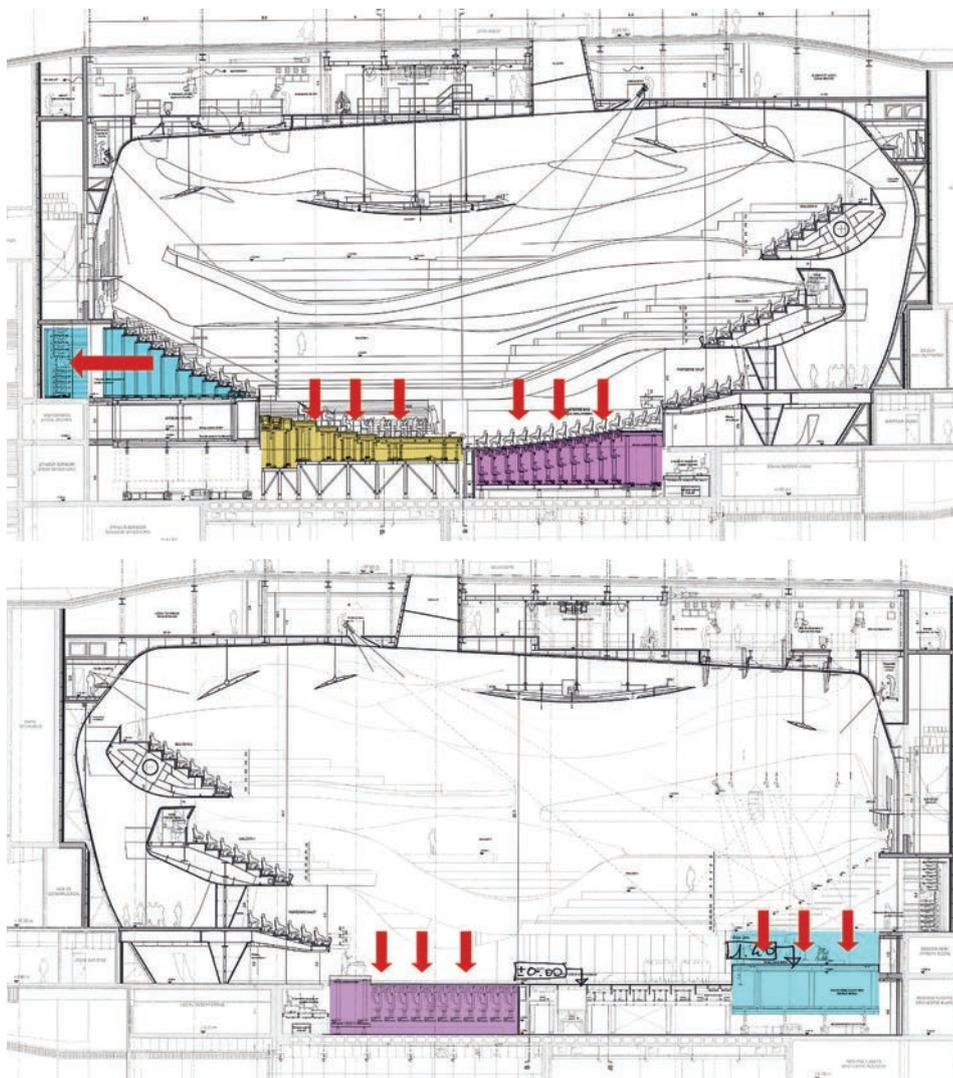




la metafora, così cara a Nono, della navigazione attraverso il suono, nel tempo sospeso del concerto, secondo la quale le balconate sono scialuppe, imbarcazioni sulle quali si sale per intraprendere il viaggio sensoriale dell'ascolto. Il distacco delle balconate dai muri perimetrali della sala potrebbe poi richiamare il distacco che esiste tra arca e muri dell'ex chiesa di San Lorenzo (o dell'ex Ansaldo); si viene a ricreare quello spazio interstiziale in cui il suono è libero di muoversi liberamente. Qualità acustica e qualità estetica sono messe al servizio dell'eccellenza musicale; le superfici della sala e della balconata contribuiscono a creare "cette expérience commune de l'oeil e de l'oreille".<sup>13</sup> Oltre a richiamare riferimenti, visivi e poetici, al movimento del suono nello spazio e alla navigazione, il distacco delle balconate dalle pareti perimetrali svolge un ruolo acustico, in un progetto in cui niente è gratuito. Le superfici delle balconate creano quelle che in fisica acustica vengono chiamate *early reflections*, mentre le superfici perimetrali più esterne della sala sono responsabili delle *late reflections* del suono.<sup>14</sup> Lo studio acustico della sala viene affidato alla compagnia giapponese di ingegneri del suono Nagata Acoustics e, come negli anni '60 era stato fatto per la Philharmonie di Scharoun, si costruisce un modello in scala 1:10 in grado di riprodurre

<sup>13</sup> La Philharmonie de Paris, Documents de présentation et dossier de presse, <<http://www.philharmoniedeparis.com/fr/rapports-et-documents-de-presentation>>

<sup>14</sup> riguardo a *late* e *early reflections* si veda nota 9, paragrafo 2.7

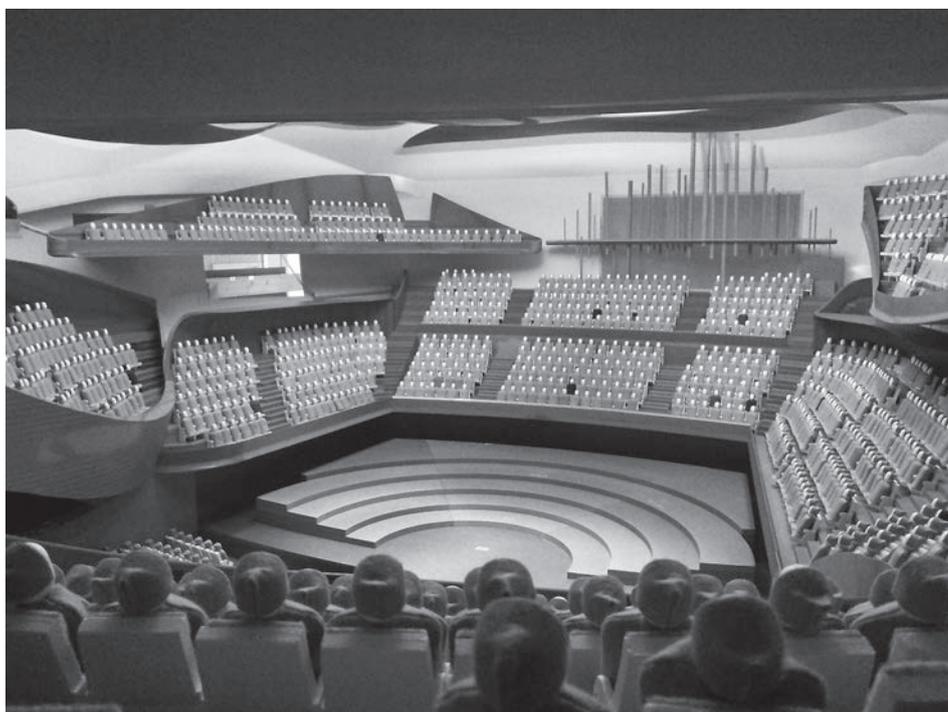


**Figure 5 e 6**  
 elaborazione grafica su piante e sezioni della nuova sala della Philharmonie di Parigi (disegno per gentile concessione dell'architetto Brigitte Métra); in evidenza la flessibilità della sala, in particolare il passaggio da tipologia vineyard con fonte sonora centrale a tipologia di ascolto frontale.

fedelmente la risposta acustica della sala nei suoi diversi assetti.

La sala della nuova Philharmonie nasce traendo spunto dall'esperienza di *Prometeo*, ma non nasce espressamente per ospitare l'opera di Nono. Si tratta di qualcosa di ancora diverso dall'esperienza dell'auditorium di Akiyoshidai. Sono previste delle piattaforme collocate a diverse altezze nella sala, ma queste sono più legate alla volontà di rendere possibile una generica spazializzazione delle fonti sonore che all'eventualità di un'effettiva rappresentazione di *Prometeo* (fig. 8). L'opera di Nono porta alla mente l'attenzione all'ascolto e al movimento del suono nello spazio, l'importanza di offrire allo spettatore una vera e propria

**Figura 7**  
modello in scala 1:10 della sala  
della nuova Philharmonie di Parigi,  
costruito per valutare la resa  
acustica della sala in ogni suo  
assetto (foto G.Lazzarini).



esperienza sensoriale. Però, a differenza di quanto accade con l'arca, qui è fondamentale anche l'aspetto visivo; deve trattarsi di un'esperienza sensoriale completa che inizia in strada, osservando come l'edificio si relaziona alla città, e prosegue all'interno della sala, trovandosi immersi e avvolti dal suono e dalla luce.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> in *La Philharmonie de Paris* (cit.) si legge:

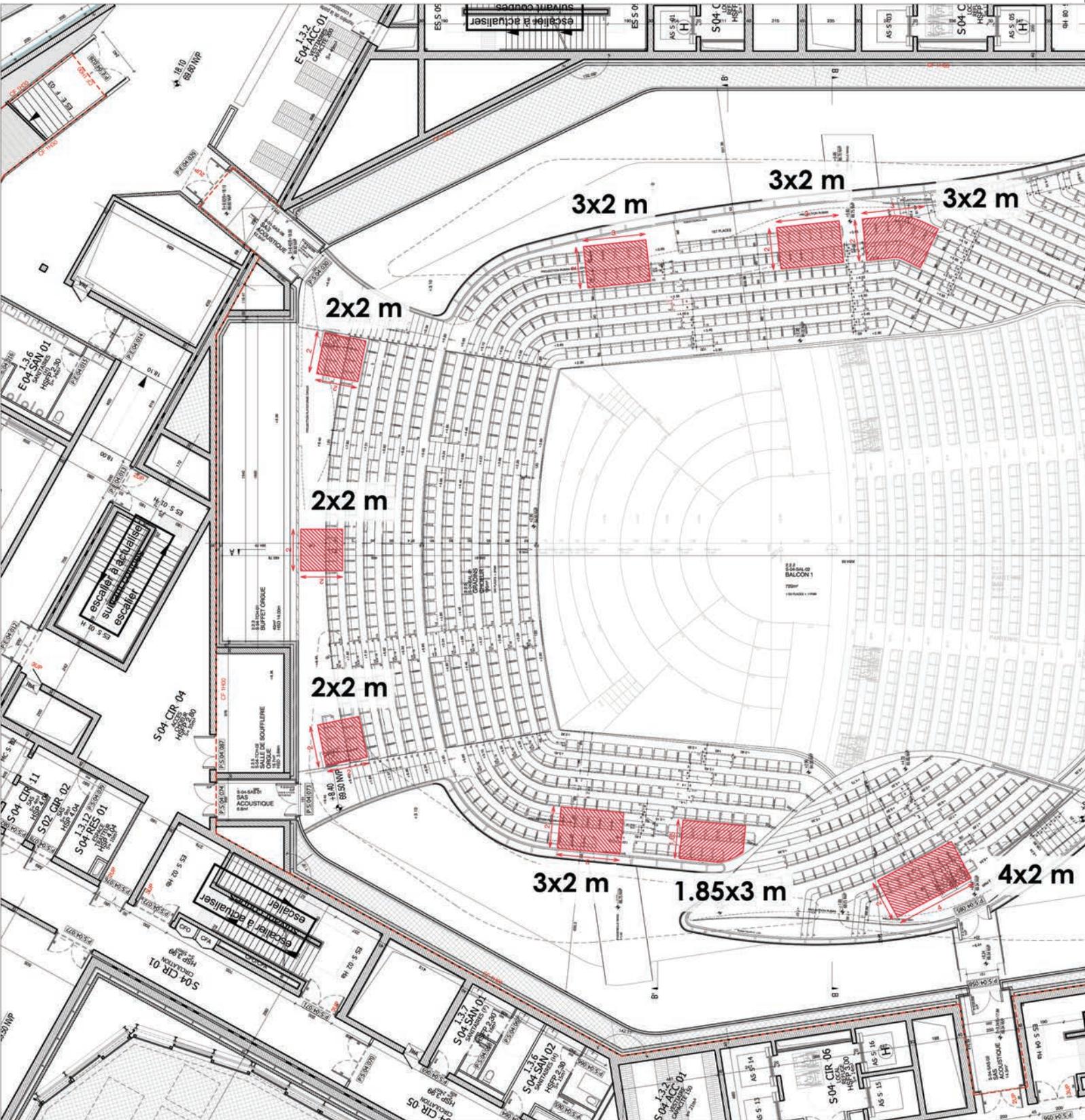
*Acoustique et esthétique sont ici conjuguées pour procurer une impression très particulière et tout à fait exceptionnelle: les musiciens sont enveloppés par le public, le public est enveloppé par le son, les balcons donnent l'impression de flotter dans l'espace comme dans un temps suspendu, arrêté. Acoustique, esthétique, visibilité et confort donnent à cette salle un empreinte unique.*

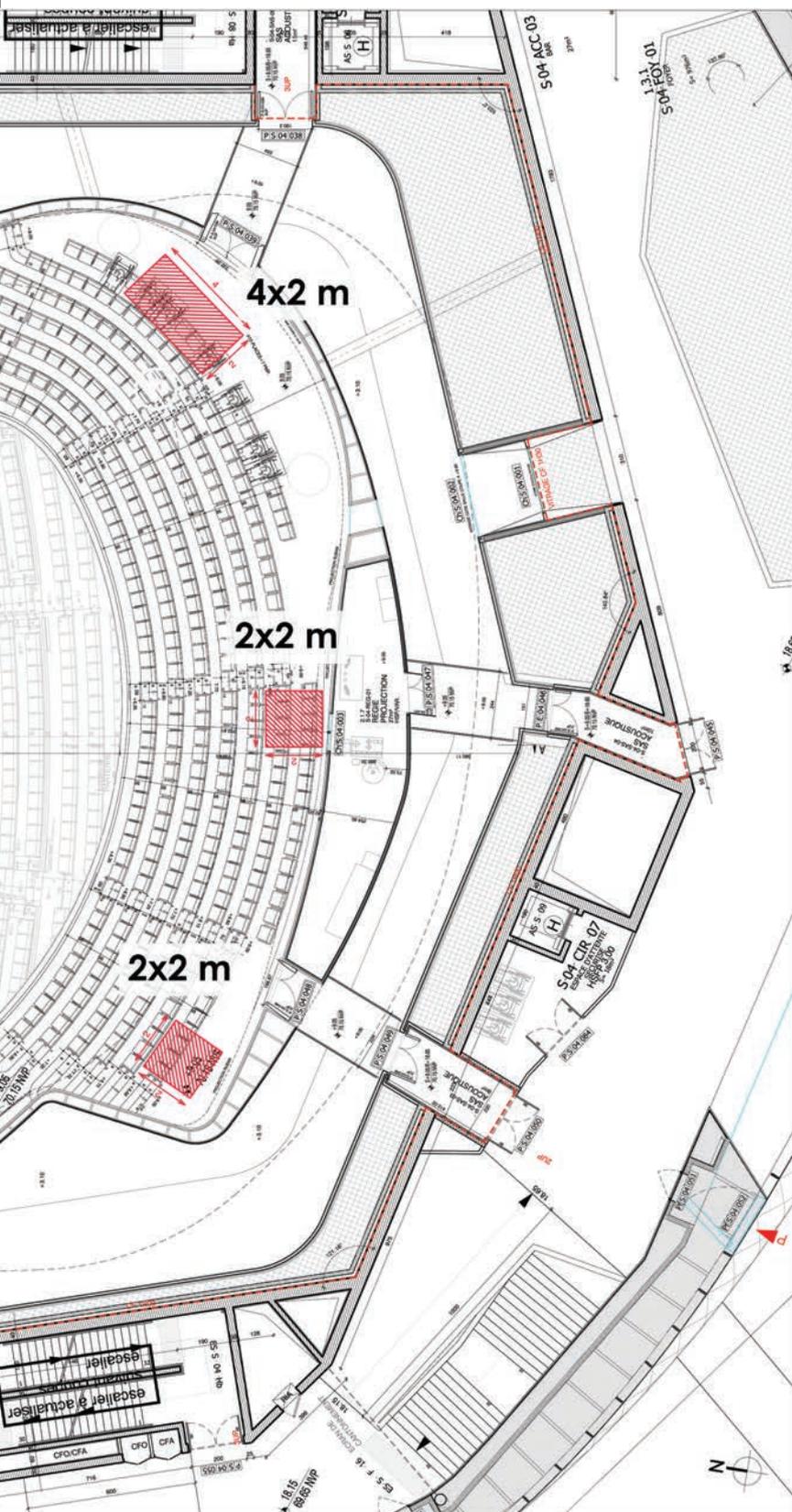
<sup>16</sup> Stockhausen K., *Music im raum*, in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln 1963, Band I, pp. 152-175; alcune citazioni dal testo di Stockhausen si trovano tradotte in lingua inglese in *Werner K.H., Stockhausen life and work*, Faber & Faber, Londra 1973, pp. 160-170.

La Philharmonie di Parigi è progettata come una sala contemporanea per la musica contemporanea. Riprendendo il decalogo elaborato da Stockhausen nel 1959<sup>16</sup> si può vedere come la nuova Philharmonie risponda alla maggior parte delle caratteristiche individuate come fondamentali per una sala per la musica contemporanea: fornisce la possibilità di avere agevolmente diverse disposizioni reciproche di pubblico e fonti sonore e di collocare i musicisti a diverse altezze (grazie alla presenza di parti mobili e alla previsione di piattaforme); prevede che una consistente porzione di sedute siano completamente rimovibili permettendo di avere un *parterre* piano e libero da cui assistere, in piedi, a concerti di *jazz* o *musique du monde*; dispone di un soffitto 'attrezzato' in cui collocare, in posizione nascosta, altoparlanti, sistemi di illuminazione o altra attrezzatura

tecnologica; adatta la sua risposta acustica in base al genere di musica che deve ospitare; ha un sistema di illuminazione capace di contribuire attivamente all'esperienza dell'ascolto.

Il disegno della sala non segue direttamente le specifiche necessità di *Prometeo*, ma ne interpreta alcuni temi. Questo porta a una soluzione che in realtà risulta non essere la più adatta alla rappresentazione di *Prometeo* prevista nella Philharmonie per il 2015. In fig. 8 si può osservare la posizione in cui è prevista la possibilità di disporre pedane per ospitare musicisti per l'esecuzione di composizioni che facciano ricorso alla spazializzazione sonora (come appunto *Prometeo*). Si tratta di pedane delle dimensioni di 2x2 metri, 3x2 metri o 4x2 metri. Confrontando le dimensioni di queste pedane con gli appunti di André Richard relativi all'allestimento di *Prometeo* in diverse sale, si nota che la profondità di 2 metri è sufficiente a ospitare al massimo una fila di musicisti. Le pedane previste da Richard per i tre gruppi strumentali da tredici elementi misurano mediamente 3/4x8 metri, prevedendo l'orchestra disposta su due file (una di strumenti ad arco e una di strumenti a fiato; fig. 9); solamente in occasione della rappresentazione dentro l'arca i musicisti sono distribuiti su passerelle della larghezza di 1.6 metri, organizzando l'orchestra su più file di due musicisti (fig. 10). L'allestimento di *Prometeo* dentro la Philharmonie richiede quindi un ampliamento delle pedane attualmente previste dal progetto. Essendo complicato aumentare la profondità delle pedane (dato che questo comporterebbe superare una differenza di quota delle gradinate ancora maggiore), probabilmente sarà necessario disporre i gruppi orchestrali e il coro in modo analogo a quanto fatto sulle passerelle dell'arca, sfruttando un ulteriore sviluppo in lunghezza delle pedane. Un altro problema che potrebbe sorgere per l'allestimento di *Prometeo* riguarda la differenza di quota tra le varie pedane: si hanno tre pedane a quota +9.05 m, una pedana a quota +8.24 metri, tre pedane a quota +8.40 metri e inque pedane a quota +5.65 metri. Non si ha quella varietà

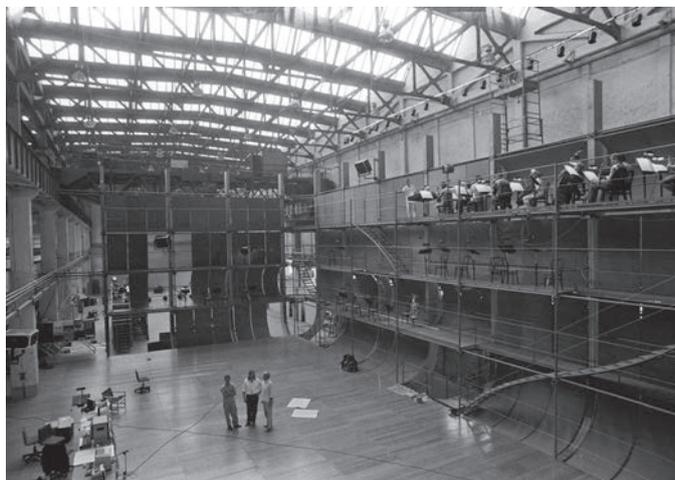
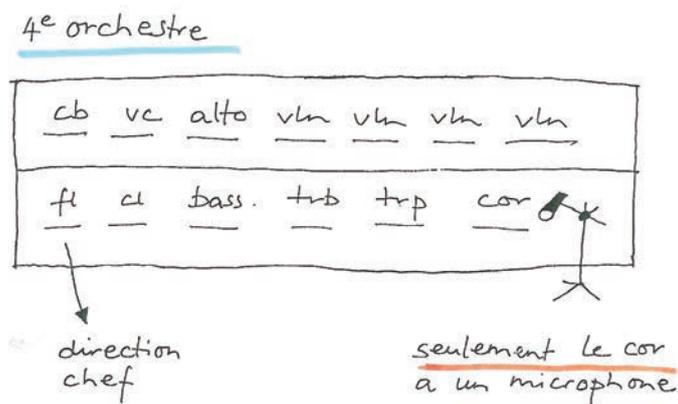




**Figura 8**

pianta a quota +9.80 m  
 (corrispondente alla quota delle  
 prime balconate); disegno per  
 gentile concessione dell'architetto  
 Brigitte Métra.

In evidenza la posizione prevista per  
 le piattaforme sulle quali è possibile  
 disporre le fonti sonore, nel caso di  
 esecuzioni di musica spazializzata.



**Figura 9**  
 dettaglio di disegno di André Richard per il set up di *Prometeo* dentro *La cité de la musique* nel 2000 (FAP); disposizione dei musicisti su due file (archi e fiati); disposizione più utilizzata nelle diverse rappresentazioni di *Prometeo*.

**Figura 10**  
*Prometeo* all'Ansaldo a Milano, 1985, (archivio del teatro alla Scala DAM); si noti la disposizione dei musicisti dei gruppi orchestrali sulle passerelle dell'arca.

di quote tanto ammirata da Richard nel progetto dell'auditorium di Akiyoshidai e ricercata in tutti i set up di *Prometeo*. Per quanto riguarda l'assetto della sala, si potrebbe ricorrere a quello previsto per i concerti di musica classica, con la postazione della regia del suono collocata, insieme anche a parte del pubblico, sul palcoscenico, che potrebbe essere piano (ossia privo di gradonate per l'orchestra).

Il gruppo di progettisti presieduto da Jean Nouvel, grazie all'esperienza di *Prometeo* e alle ricerche sulla spazializzazione portate avanti da Luigi Nono e da altri compositori del Novecento, ha potuto concepire una sala che rappresenta un reale passo in avanti nel campo della progettazione di spazi per la musica. In attesa che il cantiere venga ultimato, non si può che sperare nell'estrema qualità acustica della sala che ospiterà che potrebbe essere una delle ultime rappresentazioni di *Prometeo* a cura di André Richard.



### Musica e architettura

Arnold D., *Giovanni Gabrieli*, Oxford University Press, Londra 1974

Bagenal H., *Planning for Good Acoustics*, London 1931

Bandur M., *Estetica del serialismo integrale – La ricerca contemporanea dalla musica all'architettura*, Testo & Immagine, Torino 2003

Bartocci C., Odifreddi P. (a c. di), *La matematica, suoni, forme, parole*, Einaudi, Torino 2011

Bayer F., *De Schonberg à Cage, essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Klincksieck, Parigi 1981

Belgiojoso R., *Costruire con i suoni*, FrancoAngeli, Milano 2009

Boulez P., *Il paese fertile, Paul Klee e la musica*, Abscondita, Milano 2004 [*Le pays fertile*, Paris 1989]

Boulez P., *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968  
[*Relevés d'apprenti.*, Paris 1966]

Boulez P., *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979  
[*Penser la musique aujourd'hui*, Paris 1963]

Boulez P., *Per volontà e per caso*, Einaudi, Torino 1977  
[*Par volonté et par hasard, entretiens avec Célestin Deliège*, Paris 1975]

Capanna A., Cifariello Ciardi F., Del Monaco A.I., Gabrieli M., Ribichini L., Trovalusci G. (a c. di), *Musica & architettura*, Nuova Cultura, Roma 2012

Capanna A., *Le Corbusier – Padiglione Philips*, Testo & Immagine, Torino 2000

Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa 1906 – 1978*, Electa, Milano 1996, pp.24-71

Darò C., *Avant-gardes sonores en architecture*, Les press du réel, Dijon 2013

---

Favaro R., *Spazio sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità*, Marsilio, Venezia 2010

Forsyth M., *Edifici per la musica: l'architetto, il musicista, il pubblico dal Seicento a oggi*, Zanichelli, Bologna 1987  
[*Buildings for music*, Cambridge 1985]

Giannone G., *Architettura e musica - questioni di composizione*, Caracol, Palermo 2010

Goethe J.W., *La teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 1985  
[*Zur Farbenlehre*, Tübingen 1810]

Iddon M., *New Music at Darmstadt*, Cambridge University Press, Cambridge 2013

Itten J., *Arte del colore, edizione ridotta*, il Saggiatore, Milano 2002  
[*Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961]

Klee P., *Quaderno di schizzi pedagogici*, a c. di Lupano M., Abscondita, Milano 2002 [Pädagogisches Skizzenbuch, 1925]

LaBelle B., Steve R., *Site of Sound: Of Architecture and the Ear*, Smart Art Press, California 1999

Le Corbusier, *Il modulor + il modulor 2*, Capelli, Mendrisio 2004

Leoncilli G., *La leggenda del comporre*, Alinea, Firenze 2002

Mache F. (a c. di), *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, Bibliothèque nationale de France, Parigi 2011

Mila M., *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino 1965

Moreno Soriano S., *Arquitectura y Música en el siglo XX*, Fundacion Caja de Arquitectos, Barcellona 2008

Murray Schafer R., *Il paesaggio sonoro*, Ricordi, Milano 1985 (1977<sup>1</sup>)  
[*The tuning of the world (The Soundscape)*, 1977]

Petrilli A., *Acustica e architettura. Spazio, suono, armonia in Le Corbusier*, Marsilio, Venezia 2001

Rasmussen S.E., *Architettura come esperienza*, Pendragon, Bologna 2006 [*Experiencing architecture*, London 1959]

Renzo Piano Building Workshop, *Architettura & musica: sette cantieri per la musica dall'Ircam di Parigi all'Auditorium di Roma*, Lybra Immagine, Milano 2002

Restagno E. (a c. di), *Xenakis*, EDT, Torino, 1988, pp. 3-70  
(*Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*)

Revault D'Allonnes O. (a c. di), *Xenakis: les polytopes*, Balland, Paris 1975

Schultz A.C., *Carlo Scarpa: layers*, Axel Mengels, Stuttgart 2007

Semi F., *A lezione con Carlo Scarpa*, Cicero, Venezia 2010

Stefani G., *Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio, Palermo 1976

Tannenbaum M. (a c. di), *Intervista sul genio musicale*, Laterza, Bari 1985

Toscani C. (a c. di), *Musica e architettura nell'età di Giuseppe Terragni (1904-1943): giornata di studi*, Milano, 18 gennaio 2005, Milano, Cisalpino 2005

Treib M., *Space Calculated in Seconds*, Princeton Univ. Press, Princeton 1996

Trudu A., *La scuola di Darmstadt: i Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Ricordi, Milano 1992

Valéry P., *Eupalinos o l'architetto*, a cura di Scapolo B., Mimesis, Milano 2011 [*Eupalinos ou l'Architecte*, Paris 1923]

Wittkower R., *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1964  
[*Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949]

Worner K.H., *Stockhausen life and work*, Faber & Faber, London 1973

Xenakis I., *Formalized music: thought and mathematics in composition*, Indiana university press, Bloomington 1971

Xenakis I., *Musica Architettura, Spirali*, Bologna 2003  
[*Musique. Architecture*, Paris 1976]

Xenakis I., *Musique de l'architecture, textes, réalisations et projets architecturaux choisis, présentés et commentés par Sharon Kanach*, édition Parenthèses, Marseille 2006

#### articoli e saggi

Capanna A., *Iannis Xenakis, architect of light and sound*, in "Nexus Network Journal", vol.3, num.1, inverno-primavera 2001, <<http://www.nexusjournal.com/Capanna-it.html>> (visitato il 10 febbraio 2014)

Cook J., *The architecture of Bruce Goff*, Granada Publishing, London 1978

Favaro R., *La musica dello spazio*, in *L'immagine maestra*, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2007

Goffi-Hamilton F., *Carlo Scarpa and the eternal canvas of silence*, in "arq", volume 10 n° 3/4, 2006, pp.291-300

Huber N.A., *Nuclei and Dispersal in Luigi Nono's 'A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili' per orchestra a microintervalli*, in "Contemporary Music Review", Singapore, marzo 1999, pp.19-35

Jencks C., *Architecture Becomes Music*, in "The architectural review", 6 maggio 2013, web edition

Paavilainen S., *Architect of light and sound: Interview with Juha Leiviskä*, in "arq", vol. 12 n°2, 2008, pp.113-123

Piano R., *Ouvertures*, in "Parametro", numero monografico *Renzo Piano Building Workshop – Roma, Auditorium «Parco della musica»*, n°240/241, Luglio/Ottobre 2002, p. 26

Ribichini L., *"Recondite armonie" a Ronchamp*, in "disegnare", anno XXI, numero 40, 2010, pp.58-69

Rocher Y., *Le lieu d'écoute en question*, in "artpress", n°15, novembre/dicembre/gennaio 2010, pp.55-62

Ruffini E., Scarrocchia S., *Il Blocco 21 di Auschwitz* in "Studi e ricerche di storia contemporanea", Giugno 2008, anno 37, numero 69, pp.9-29

Schutz A., *Making music together*, in *Collected Papers, Studies in Social Theory*, Martinus Nijhoff/The Hague, 1976, pp. 159-178

Tafuri M., *Il luogo teatrale dall'Umanesimo a oggi*, in *Teatri e scenografie*, Touring club italiano, Milano 1976, pp. 25-39

Welch P.B., *Goff on Goff: Conversations and Lectures*, University of Oklahoma Press, 1996

#### ricerche accademiche

Bridoux-Michel S., *Architecture et Musique: croisements de pensées apres 1950*, tesi di dottorato, Ecole doctorale Sciences de l'homme et de la société, Université Lille 3, relatrice Mme le Professeur Joelle Caullier, 2006

Hedfors P., *Site soundscapes: landscape architecture in the light of sound*, tesi di dottorato, Department of Landscape Planning Ultuna Uppsala, Swedish University of Agricultural Sciences, Uppsala 2003

#### altro

*La Philharmonie de Paris, Documents de présentation et dossier de presse*, <<http://www.philharmoniedeparis.com/fr/rapports-et-documents-de-presentations>> (visitato in data 10 febbraio 2014)

### **Luigi Nono e *Prometeo*, tragedia dell'ascolto**

Cacciari M. (a c. di), Nono L., *Verso Prometeo*, Ricordi, Milano 1984

Cacciari M. (a c. di), *Prometeo di Luigi Nono: tragedia dell'ascolto*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 2000

Cecchetto S., Mastinu G., *Nono Vedova, diario di bordo*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Auditorium Parco della Musica, 6-12 ottobre 2005, U. Allemandi, Torino 2005,

Cossettini L. (a c. di), *Luigi Nono: studi, edizione, testimonianze*, LIM, Lucca 2010, p.253

Cresta G. (a c. di), *L'ascolto del pensiero. Scritti su Luigi Nono*, Rugginenti, Torino 2002

De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *La nostalgia del futuro – scritti scelti 1948-1986*, il Saggiatore, Milano 2007

De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Lucca 2001, 2 voll.

Feneyrou L. (a c. di), Nono L., *Ecrits*, traduzione di Laurent Feneyrou, C.Bourgeois, Paris 1993

Jeschke L., *Prometeo: geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hortragodie*, Steiner, Stuttgart 1997

Leblanc J., *Luigi Nono et les chemins de l'écoute: entre espace qui sonne et espace du son. Une analyse de No hay caminos Hay que caminar...Tarkovskij, per 7 cori (1987)*, L'Harmattan, Paris 2010

Mila M. e Nono L., *Niente di oscuro tra noi – lettere 1952-1988*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, il Saggiatore, Milano 2010

Ramazzotti M., *Luigi Nono, l'Epos*, Palermo, 2007

Restagno E. (a c. di), *Luigi Nono*, EDT musica, Torino 1987

### articoli e saggi

Beyst S., *Luigi Nono's Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2. Cries, whispers and voices celestial*, 2004 (<<http://d-sites.net/english/nono.htm>>, visitato in data 10 febbraio 2014)

Boeri S., Croset P., *Riflessioni sul "Prometeo"*, *Ascoltare lo spazio*, in "Casabella", n°507, novembre 1984, pp. 38-39

Boeri S., Croset P., *Riflessioni sul "Prometeo"*, *Ascoltare lo spazio*, in "Casabella", n.507, novembre 1984, pp.38-39

Davismoon S., *...Many possibilities...*, in "Contemporary Music Reviews", vol.18, n°2, 1999, pp.3-9

Isozaki A., *Arata Isozaki: centro per la ricerca musicale e palazzo dei congressi, uno spazio per l'arcipelago sonoro del "Prometeo" di Luigi Nono* in "Casabella", v. 63 no. 669, Luglio-Agosto1999, pp.22-33

Isozaki A., *Uno spazio per l'arcipelago sonoro del Prometeo di Luigi Nono*, in "Casabella", n.669, 1999, pp. 22-31

Ogborn D., *"When they are dying, men sing... ": Nono's Diario polacco n. 2*, in *Sound in multimedia contexts*, EMS (Electricacoustic Studies Network), Montréal 2005

Pasini F., *Prometeo*, in "Domus", n°667, dicembre1985, pp. 56-57

Putignano B., *Dalla 'composizione' dello spazio al 'controllo' del tempo, attraverso il suono*, in *L'ascolto del pensiero, Scritti su Luigi Nono*, Rugginenti, Torino 2002, pp. 107-125

Sallis Friedmann Arthur, *Segmenting the labyrinth: sketch studies and The Scala Enigmatica in the Finale od Luigi Nono's Quando stanno morendo. Diario polacco n.2 (1982)*, in "ex tempore. A journal of Compositional and Theoretical research in Music", California State University, 2006, pp.1-23

Sargenti S., *Tempo, spazio, suono in 'La lontananza nostalgica utopica futura', per violino e nastro, di Luigi Nono*, in "De musica: annuario in divenire", 2008 (rivista online)

Stenzl J., "Prometeo: un guide", in *Luigi Nono, Contrechamps-Festival d'Automne*, Parigi 1987

Stenzl J., *Risonanze erranti*, in *Luigi Nono*, Contrechamps-Festival d'Automne, Parigi 1987, pp.200-201

Stockhausen K., *Music im raum*, in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Verlag M. Du Mont Schauberg, Koln 1963, Band I, pp. 152-175

Villatico D., *L'alone della parola. Filosofia del linguaggio e poetica del collage nei testi di Massimo Cacciari per Luigi Nono*, in *De Incontrera C. (a c. di), Nell'aria della sera. Il mediterraneo e la musica*, Stella, Trieste 1996, pp. 273-308

#### ricerche accademiche

Di Spio M.T., *L'Arca di Prometeo. Spazio musicale e spazio architettonico nell'opera di Luigi Nono e Renzo Piano*, Tesi di laurea, Politecnico di Torino, relatori Prof. Sergio Pace, M° Paolo Cairoli

#### altro

Cine-M.A., *Intervista Renzo Piano - Dioguardi: "Arca Prometeo"*, 22 febbraio 1994

Mille O., *Archipel Luigi Nono*, film documentario prodotto da Artline Film, 1989

Sani N., *Con Luigi Nono*, Montaggio di materiali dagli archivi della RAI-Radiotelevisione Italiana, 2000

*Symposium Luigi Nono and Prometeo*, atti del convegno tenutosi il 27 agosto 1998 presso l'International Art Village di Akiyoshidai, <[http://www.ntticc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic027/html/128e.html](http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic027/html/128e.html)> (visitato il 10 febbraio 2014)

## Fonti archivistiche

---

Archivio Festival d'Automne Paris (FAP), Paris

Archivio Luigi Nono (ALN), Venezia

Archivio personale di André Richard, Vilars-le-grand

Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC), Venezia

Archivio teatro alla Scala DAM (Digital Asset Management)

Fondazione Renzo Piano (FRP), Genova







## Intervista a Donald Hart e Shunji Ishida

### **Luigi Nono e Renzo Piano: musica e architettura nel progetto dell'arca**

Genova, 15 ottobre 2012

**Giulia Lazzarini:** Tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 Luigi Nono lavora alla composizione *Prometeo*, *tragedia dell'ascolto* e decide di realizzare un'architettura *ad hoc* per ospitarne l'esecuzione. Quali sono le circostanze e i motivi che lo portano a scegliere di lavorare con Renzo Piano?

**Shunji Ishida:** Nono faceva parte della giuria per il concorso del Parc de la Villette [1982-83] insieme con alcuni architetti, tra cui Renzo Piano e Arata Isozaki. Nono era l'unico musicista nella giuria.

In quell'occasione Nono e Piano fanno amicizia e incominciano a parlare in merito all'idea di *Prometeo*.

Si attuano poi le circostanze che portano alla rappresentazione di *Prometeo* a Venezia, nell'ex chiesa di San Lorenzo, in occasione della Biennale. Nono e Piano iniziano così a confrontarsi sulle soluzioni progettuali per lo spazio di San Lorenzo.

Già dal primo sopralluogo nella chiesa, Renzo propone di collocare il pubblico in posizione centrale e i musicisti sul perimetro.

**L'idea di invertire la tradizionale disposizione di pubblico e fonti sonore nasce quindi durante il primo sopralluogo nello spazio dell'ex chiesa di San Lorenzo? Non è un'idea che Nono aveva maturato già in precedenza?**

**S.I.:** Esatto, l'idea nasce dal confronto con lo spazio di San Lorenzo. C'era poi da superare anche il problema pratico di come riuscire a costruire l'arca dentro la chiesa.

L'ingegner Milan ha avuto un ruolo fondamentale nella costruzione dell'arca. Lui ha avuto l'idea di lavorare con travi che venivano montate sul piazzale esterno alla chiesa e venivano portate all'interno attraverso delle aperture che si trovavano in facciata. L'arca per il *Prometeo* è stata il primo lavoro che Milan ha fatto con noi e ancora oggi lavora con noi.

**Donald Hart e Shunji Ishida,** architetti, sono tra i fondatori dello studio di architettura Renzo Piano Building Workshop. Alcuni dei disegni dell'arca di *Prometeo* conservati presso l'archivio della Fondazione Renzo Piano sono firmati da Shunji Ishida, che ha partecipato a tutte le fasi del processo compositivo.

---

**In che modo è avvenuta la scelta dell'ex chiesa di San Lorenzo come spazio per la rappresentazione di *Prometeo*?**

**S.I.:** Questo non lo so. Penso fosse uno spazio assegnato. Forse è stato scelto dal teatro alla Scala di Milano.

**Quindi Nono inizialmente non aveva in mente uno spazio preciso, un luogo ideale, dove eseguire la sua opera. Non aveva in mente neanche un'architettura precisa che accogliesse *Prometeo*; l'arca nasce dalla collaborazione con Renzo Piano, quasi come un progetto a quattro mani.**

**S.I.:** Sì, è stato un progetto elaborato da entrambi. Nono faceva tantissimi schizzi e ogni volta veniva a Genova nello studio di Renzo Piano con una nuova idea. Nono voleva realizzare una struttura che assomigliasse alla chiglia di una nave, dove posizionare il pubblico. Poi era interessato anche alle teorie del colore, parlava di 'ascoltare' la musica che c'è nel colore. Nono parlava spesso di Itten. Noi avevamo nello studio in biblioteca il libro di Itten [*Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961] e Nono ce lo ha indicato dicendo "devi essere in grado di sentire il colore nella musica".

**C'erano delle riunioni frequenti tra Nono e Piano? Si può arrivare a sostenere secondo voi che la paternità del progetto dell'arca sia da attribuirsi in egual misura all'architetto e al musicista?**

**S.I.:** Nono veniva spesso a Genova.

**Donald Hart:** Però direi che non è corretto vedere l'arca come un progetto di Nono. C'è stata una partecipazione attiva del compositore e molte suggestioni, però è stato l'architetto a elaborare il progetto. È chiaro che l'architettura è cucita sull'idea e sui temi elaborati da Nono per *Prometeo*,

però poi a Renzo è rimasta tanta autonomia nella progettazione vera e propria, sia del contenitore che dei dettagli costruttivi.

**Quindi quella di Nono è stata più simile a una sorta di committenza molto presente nella fase di progettazione?**

**D.H.:** No, secondo me non è neanche da intendersi come una committenza. Nono è stato piuttosto un compagno di viaggio cui Renzo si appoggiava nell'avventura del progetto dell'arca. Poi ovviamente l'arca nasce per *Prometeo*, per cui non segue una strada completamente autonoma e parallela all'opera musicale, ma una certa libertà progettuale c'era.

**Chi ha avuto la rivoluzionaria idea di invertire la tradizionale disposizione di pubblico e fonti sonore?**

**D.H.:** Io penso sia venuta da Renzo. Bisognerebbe chiedere direttamente a lui da cosa sia stato ispirato per arrivare a questa idea, ma credo che la stessa musica di Nono lo abbia ispirato. La musica di Nono infatti rappresenta un'inversione completa di quello che è il canone tradizionale della musica, per cui per analogia può essere arrivato all'idea di invertire anche la posizione di musicisti e fonti sonore.

Potrebbe essersi trattato però anche di una questione pratico-funzionale. Mi ricordo che c'era il problema di come accedere alla chiesa e all'arca. C'era un solo ingresso dalla parte delle scale, mentre Renzo voleva riuscire a creare più possibilità di accesso all'arca. Credo che da questa volontà sia poi venuta l'idea di sollevare tutta la piattaforma dell'arca in modo che si potesse passare sotto la chiglia di questa nave, che quasi 'volava', e distribuire gli accessi su più punti, attraverso le scale che ci sono sui due lati.

Quindi è stata tutta una serie di idee ed elementi che ha portato a

formalizzare l'arca: l'intuizione di ribaltare il rapporto spaziale tradizionale tra pubblico e musicisti, la volontà di non toccare le pareti esistenti e allo stesso tempo avere una struttura stabile, la necessità di risolvere un problema di ingressi e alcuni problemi di altezze...

**Luigi Nono aveva imposto delle richieste spaziali particolari cui il progetto dell'arca doveva rispondere? La distribuzione dei musicisti a diverse altezze, per esempio, era una richiesta iniziale del compositore oppure è stata una scelta maturata durante l'elaborazione del progetto di architettura?**

**D.H.:** lo mi ricordo bene che abbiamo lavorato tanto per poter posizionare i singoli orchestrali sui vari livelli, a diverse altezze, e per far sì che i musicisti si potessero muovere nello spazio. Il movimento del suono nello spazio era fondamentale per Nono.

**S.I.:** Nono aveva l'idea di distribuire i musicisti su una serie di passerelle a diverse altezze. Renzo poi ha avuto l'idea che il musicista si potesse muovere tra le diverse passerelle, percorrendo delle scale dalla forma particolare [delle scale curve, concave e convesse].

Il teatro alla Scala finanziava la costruzione dell'arca, era il vero committente a livello economico. A un certo punto il teatro alla Scala ha avuto l'idea che l'arca potesse essere trasformata, dopo le rappresentazioni di *Prometeo*, in un laboratorio permanente di sperimentazione musicale. La Scala era interessata a creare un centro culturale simile a quello del Centre Pompidou, dove Renzo aveva realizzato la sala dell'IRCAM.

**Quindi la Scala di Milano aveva intenzione di realizzare con il progetto dell'arca una sorta di IRCAM italiano.**

**S.I.:** Sì. Anche la scelta dell'ex Ansaldo per la rappresentazione milanese

era stata fatta in questa prospettiva. Si pensava di lasciare l'arca montata al suo interno in modo permanente e di farla diventare laboratorio di sperimentazione musicale.

Poi però c'è stata la necessità di fare una mostra di automobili dentro lo spazio dell'Ansaldo, così l'arca è stata smontata.

**Nel 1985 l'arca viene trasportata da Venezia a Milano, dove si confronta con lo spazio completamente diverso dell'ex Ansaldo. Vengono fatte delle modifiche alla struttura dell'arca?**

**S.I.:** L'arca è cambiata molto. Non c'era più l'altare centrale della chiesa a dividere la struttura. Si è deciso di spezzare l'arca in due parti perché lo spazio aveva uno sviluppo più in lunghezza che in altezza. L'arca, nella sua conformazione originale, non poteva essere collocata dentro l'ex Ansaldo.

**D.H.:** Si può dire che l'arca sia stata rimontata in maniera diversa a Milano.

**S.I.:** All'inizio l'arca era stata concepita come costituita da tanti singoli pezzi che potevano essere facilmente montati e smontati, per adattare la sua forma a diversi luoghi.

**Quindi l'arca è nata dentro la chiesa di san Lorenzo, con un forte legame con la sua particolare conformazione spaziale, ma era concepita per adattarsi a qualsiasi luogo senza perdere la sua identità.**

**Volevo chiedervi se pensate che i temi della composizione musicale possano aver influenzato l'architettura. Il *Prometeo* è incentrato sul tema del frammento e il termine "frammento" si legge spesso anche nelle relazioni con cui Piano espone il progetto dell'arca. Il tema del frammento, che ha conformato la composizione musicale, può aver influenzato anche la composizione architettonica? In che modo?**

**S.I.:** Come dicevo, Piano lavorava sempre intorno a questa idea di costruire l'arca pezzo per pezzo. Renzo era interessato a realizzare una struttura flessibile e smontabile pezzo per pezzo, come aveva fatto anche al Centre Pompidou. Quest'idea di realizzare un'architettura composta di piccole parti era ricorrente per Piano.

**Quindi l'idea di costruire un'architettura fatta di 'frammenti' non è venuta specificatamente dal confronto con la composizione musicale del *Prometeo*. Forse si sono semplicemente incontrate due personalità che avevano idee simili.**

**S.I.:**Esatto.

**Il lavoro di Piano per la sala modulabile dell'IRCAM e le conoscenze acquisite durante questo progetto possono avere influenzato la progettazione dell'arca? In che modo?**

**D.H.:** In realtà i progetti in sé non influenzano i progetti successivi. Magari un progetto può portarti a vedere le cose in maniera diversa, quindi l'esperienza fatta all'IRCAM può in questo senso aver influenzato i progetti successivi. A livello architettonico non c'è dialogo tra il progetto della sala dell'IRCAM e l'arca. Sicuramente alcuni aspetti acustici, sonori, alcune cose imparate progettando la sala dell'IRCAM possono essere state utili per il progetto dell'arca, ma non so dirti in che preciso modo. All'IRCAM era stato fatto tanto lavoro a livello di risposta acustica della sala, ma si tratta di un'esperienza che sta a monte dell'idea progettuale architettonica dell'arca.

**S.I.:** Secondo me l'esperienza dell'IRCAM ha aiutato molto Piano per il dialogo che si era instaurato con musicisti come Berio, Boulez...Renzo lavorava con loro per arrivare alla soluzione acustica più corretta.

**Quindi l'esperienza multidisciplinare dell'IRCAM può essere considerata in qualche modo propedeutica alla nuova esperienza della progettazione dell'arca per *Prometeo*.**

**Ho parlato con il compositore André Richard [primo incontro avvenuto in data 28 luglio 2012] e lui mi ha fatto notare l'importanza dell'ascolto nel progetto di *Prometeo*. Negli scritti di Nono emerge questa volontà di creare uno spazio nuovo in cui sia predominante il senso dell'ascolto, piuttosto che quello della vista. Come ha potuto adattarsi l'architettura a questa volontà di Nono di avere l'ascolto come protagonista assoluto dell'esperienza di *Prometeo*?**

**D.H.:** lo ricordo, riguardo a questo tema, che noi abbiamo fatto un grandissimo lavoro sull'uso della luce, anche delle luci dei leggii degli strumentisti, perché c'era questa precisa volontà che, quando c'era la musica, l'architettura dovesse quasi scomparire. È chiaro che quando tu entravi nell'arca, prima della musica, ciò che predominava era l'architettura e quindi il senso della vista. Poi, quando partiva la musica e le luci si abbassavano in sala, lo spazio era governato solo dalle luci dei leggii degli orchestrali. L'edificio era scuro, l'arca era marrone e quindi andava quasi a scomparire nello spazio della chiesa e rimanevano solo le luci dei leggii che illuminavano di riflesso gli orchestrali. Di fatto quindi l'architettura quasi spariva e rimanevano tutte queste persone [i musicisti] che 'volavano' nello spazio, illuminate dalle luci dei leggii.

A questa cosa è stato dato grande peso, quindi secondo me il tema della centralità dell'ascolto e di avere un'architettura che non prevaricasse il suono è stato realizzato in questo modo, ossia non tanto facendo scomparire l'architettura, ma facendo emergere le fonti sonore. L'architettura spariva perché comparissero invece gli orchestrali illuminati.

**S.I.:** Luigi Nono faceva molta attenzione a ogni scelta progettuale. L'ascolto doveva essere centrale. Voleva anche che le persone sedute

al centro dell'arca avessero la possibilità di muoversi durante l'ascolto, voleva delle sedie mobili, flessibili. Lo spazio dentro l'arca però era piuttosto limitato ed è stato difficile scegliere sedie mobili.

**D.H.:** Ricordo la scelta delle sedie. Abbiamo passato una giornata in giardino a provare diversi tipi di sedie e a vedere quale permettesse più movimento possibile allo spettatore.

**Dall'analisi dei disegni e dei documenti conservati presso l'archivio della Fondazione Renzo Piano ho potuto scoprire che, in un certa fase progettuale, c'era la volontà di rappresentare anche in architettura le isole in cui è suddivisa l'opera. Ho letto alcuni carteggi in cui si parla di realizzare delle isole dove collocare pubblico, ma quest'idea è stata poi abbandonata. C'era quindi la volontà di trasporre in architettura alcuni elementi della composizione musicale (oltre al già citato tema del frammento)?**

**D.H.:** In realtà penso non ci sia tanta complessità concettuale in un progetto come quello dell'arca. Si tratta di un oggetto che è curvo, che è leggero, che è flessibile e che ospita qualcos'altro. Credo che la ricchezza del progetto dell'arca sia soprattutto in questa sua flessibilità quasi totale. Ci sono alcuni punti fermi, come il fatto che il pubblico sta al centro e le fonti sonore stanno sulle passerelle perimetrali, ma l'arca si presta a molti diversi utilizzi. Tu puoi pensare di ricreare anche delle 'isole', tutto dipende da come decidi di sfruttare l'oggetto. Credo che ogni possibile declinazione fosse insita nell'altissimo grado di flessibilità dell'oggetto, che ti permetteva di poter fare quello che volevi.

**Dopo le rappresentazioni di Venezia e Milano (1984-1985), nel 1987 a Parigi *Prometeo* viene rappresentato per la prima volta senza arca. Il motivo di questa scelta è legato alle difficoltà e ai costi di trasporto o**

**a una precisa decisione del teatro alla Scala, proprietario dell'arca?**

**S.I.:** Non so quali siano state le motivazioni.

**D.H.:** Non lo so, mi viene da pensare o una questione economica. Bisognerebbe contattare l'architetto Alessandro Traldi, che è stato maggiormente coinvolto nelle decisioni relative al destino dell'arca dopo l'ultima rappresentazione milanese del 1985.

**Negli anni '90 *Prometeo* è stato anche utilizzato dall'architetto Arata Isozaki come misura dello spazio dell'auditorium dell'*International Art Village* di Akiyoshidai. Conoscete il progetto? Pensate si tratti di un'esperienza assimilabile a quella dell'arca?**

**S.I.:** Conosciamo pochissimo il progetto, non saprei. So che Isozaki ha progettato anche la tomba di Luigi Nono.

**Dopo il progetto dell'arca, Piano si è confrontato spesso con progetti di spazi e sale per la musica. Pensate che possa aver acquisito esperienza dal progetto dell'arca per *Prometeo*? Esistono dei temi ricorrenti nel confronto che Piano instaura ogni volta tra musica e architettura?**

**D.H.:** L'architettura è una somma di esperienze che tu fai, ogni progetto ti arricchisce. Quando hai l'opportunità di fare un nuovo progetto che ha a che fare con la musica trai ispirazione dall'esperienza che hai accumulato nei progetti precedenti. Ogni progetto ti ha insegnato cose diverse. È chiaro che fare l'auditorium di Roma e l'arca di *Prometeo* sono due cose molto diverse, ma hai accumulato certe esperienze. Ogni progetto è nuovo, anche se possono esserci riferimenti a progetti precedenti e può emergere l'esperienza maturata in altri progetti. Non essendoci una riproposizione esatta di elementi di progetti precedenti è difficile dire cosa

è servito a cosa...è qualcosa di impalpabile che ti rimane 'attaccato' quando fai un progetto e arricchisce i progetti successivi.

**Quando Piano descrive il progetto dell'auditorium di Roma parla della costruzione di uno strumento musicale, usando un'espressione molto simile a quella usata per descrivere l'arca del *Prometeo*. Può essere visto come un suo modo di ricollegarsi all'esperienza di collaborazione con Nono?**

**D.H.:** Piano pensa all'auditorium come a uno strumento musicale. L'auditorium non è mai una stanza che ospita cose ma è esso stesso uno strumento che suona insieme agli altri al suo interno e collabora all'esperienza del concerto.

Io non credo che questo modo di pensare l'auditorium sia venuto dall'esperienza dell'arca. Io credo che Piano abbia avuto questo atteggiamento dal primo giorno che si è occupato di realizzare spazi per la musica. Il locale che accoglie l'evento musicale deve essere esso stesso uno strumento.

**S.I.:** Tornando al progetto dell'arca, anche Massimo Cacciari ha avuto un ruolo importante. Ricordo che Renzo inizialmente voleva utilizzare dei tubi innocenti per realizzare le passerelle. Così abbiamo costruito un modello di dettaglio in scala 1:1 in modo che Gigi Nono, Massimo Cacciari e Renzo potessero salire sopra la passerella e decidere insieme come migliorare l'arca.

**Pensate che possano esistere delle analogie a livello compositivo tra musica e architettura (per esempio riscontrabili nell'uso delle dinamiche sonore in musica e della luce in architettura)? Pensate esistano delle sensibilità e dei meccanismi compositivi confrontabili nelle due discipline?**

**D.H.:** C'è una frase bellissima di Walter Pater che dice: "Tutte le arti aspirano alla condizione della musica" [*"All art constantly aspires towards the condition of music"*, in Pater W., *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, 1888]. Si possono ipotizzare tutte le analogie che vuoi, ma credo che nella realtà delle cose il legame tra musica e architettura stia più che altro nella curiosità. È la curiosità che ti fa fare i progetti; la curiosità di chiedersi perché gli orchestrali devono stare in certe posizioni. È importante porsi delle domande. Il problema non è trovare le risposte, ma sapersi fare le domande giuste. È questo il problema centrale quando affronti un progetto legato alla musica, ossia chiedersi per che cosa devi costruire.

**S.I.:** Renzo ha sempre avuto tantissimi amici musicisti ed è sempre stato molto interessato alla musica e affascinato dalla composizione.

**L'arca di *Prometeo*, rispetto ad altri progetti di spazi per la musica, ha un carattere molto più innovativo, soprattutto per l'inversione di posizione che si crea tra pubblico e fonti sonore. Questa inversione si attua in questo progetto, per questa musica, in questo luogo (San Lorenzo), ma poi in altri progetti si torna a una concezione più tradizionale dell'auditorium.**

**D.H.:** Di fatto la musica di Nono aveva un carattere di forte rottura e innovazione e quindi il progetto dell'arca è molto diverso da altri progetti. Ci sono comunque altri progetti di sale per la musica, che abbiamo realizzato in seguito, che sono molto innovativi. Ogni auditorium ha una sua particolarità, ma si tratta di progetti più 'misurati', non 'di rottura' in maniera così eclatante come nel caso dell'arca per *Prometeo*.

Per quanto riguarda i progetti di sale per la musica, ormai siamo arrivati a conoscere certi parametri entro cui devi restare per avere una certa qualità sonora, ormai siamo arrivati a una definizione di spazi e volumi abbastanza precisa. Non è che tu non possa fare cose nuove e rivoluzionarie, ma probabilmente rischi di fare degli errori a livello di

resa acustica. I dieci metri cubi ideali per una sala sinfonica son quelli; se invece di dieci ne fai trentacinque non c'è santo che tenga. Questo salvo che non ci sia un evento eccezionale, una musica particolare che ti permette di dimenticarti di tutto quello che è stato ormai quasi standardizzato, che ti permette di uscire dal seminato. In occasione del progetto dell'arca di *Prometeo* i parametri praticamente non esistevano, era tutto da inventare.

## Intervista a Maurizio Milan

### **La realizzazione dell'arca di Prometeo a Venezia e Milano**

Mirano, 26 ottobre 2012

---

**Giulia Lazzarini: Mi parli della sua esperienza relativa alla costruzione dell'arca di Prometeo a Venezia e Milano.**

**Maurizio Milan:** Io ho partecipato attivamente agli eventi che hanno condotto alla costruzione dell'arca a Venezia, solo marginalmente invece a Milano. Luigi Nono aveva interpellato il teatro alla Scala di Milano per allestire *Prometeo* e aveva pensato a Renzo Piano come architetto, perché voleva realizzare qualcosa di speciale. A dirigere l'opera Nono voleva Claudio Abbado, che si era già fatto un nome come direttore d'orchestra e aveva portato in scena opere di Shoenberg, maestro e suocero di Nono. Nono costituì quindi un vero e proprio gruppo di lavoro, di cui faceva parte Renzo Piano. Su suggerimento di Piano, propose anche alla Scala, che pagava la realizzazione dell'arca, che fosse la ditta di Gianfranco Dioguardi a costruire la struttura lignea. Dioguardi era amico di Piano e aveva seguito anche altri progetti con lui; era una persona di grandissima cultura che si dedicava allo studio della storia e della letteratura italiana; un personaggio molto eclettico, molto intelligente, molto capace, molto schivo, molto riservato. La persona ideale per far parte del gruppo che avrebbe costruito l'arca di *Prometeo*.

Quando la Scala di Milano decide di finanziare l'arca, Nono pensa che la sua collocazione naturale sia Venezia, a cui è strettamente legato. Il mio coinvolgimento come ingegnere è avvenuto quasi incidentalmente nel 1983, perché ero di Venezia e conoscevo Dioguardi.

**Maurizio Milan**, ingegnere, lavora con Renzo Piano per la prima volta per il progetto dell'arca per *Prometeo* a Venezia e Milano, per il quale elabora i disegni esecutivi e segue in prima persona i lavori di costruzione. In seguito continuerà il suo rapporto di collaborazione con lo studio di architettura Renzo Piano Building Workshop.

**Il luogo in cui collocare l'arca a Venezia viene assegnato dal Comune o viene scelto da Luigi Nono? Come si arriva alla scelta dell'ex chiesa di San Lorenzo?**

La scelta dello spazio più adatto viene fatta da Luigi Nono e Renzo Piano, che individuano questa chiesa sconsacrata, la chiesa di San Lorenzo,

---

che gli era stata segnalata dal Comune di Venezia. Inizialmente non sapevano dove si potesse collocare l'arca perché gli spazi della Biennale a settembre erano occupati; c'era necessità di uno spazio grande, ma non poteva trattarsi di un teatro, non poteva essere un palazzetto sportivo...a questo punto le prospettive si riducevano e si è presentata l'opportunità della chiesa di San Lorenzo, che è una chiesa dalla forma molto particolare, con l'altare al centro, che non è mai stato visto come un ostacolo, ma come un elemento della composizione.

Siamo andati a vedere lo spazio, era bellissimo. Le arcate, che insieme all'altare dividevano in due semiaule la chiesa, avevano anche delle grate, che abbiamo dovuto smontare. Abbiamo dovuto ovviamente confrontarci con la Soprintendenza, che era preoccupata per il nostro intervento e inizialmente era dubbiosa sul permettere che si facesse dentro San Lorenzo una manifestazione di musica contemporanea. Anche la fama che aveva all'epoca Piano, come architetto *high tech* del Beaubourg, sollevava qualche timore. Poi però anche la Soprintendenza ha dato il permesso, dimostrando che la stima per le opere di Nono poteva superare qualsiasi ostacolo architettonico.

Costruire l'arca dentro San Lorenzo è stato un po' come costruire le piramidi, per le difficoltà di trasporto legate a Venezia, ma anche perché ci avevano proibito l'impiego di mezzi meccanici. Questi travoni di legno lunghi venti metri, molto pesanti, venivano scaricati a terra con la gru della barca, messi su dei carrellini, e poi con dei piani inclinati, come facevano gli egiziani, venivano spinti e portati dentro, messi per terra. Servivano poi venti persone per muoverli e per sollevarli e portarli sulle impalcature con argani a mano.

Gli ultimi momenti della costruzione sono stati poi molto frenetici.

**In alcuni documenti visionati presso l'archivio della Fondazione Renzo Piano si parla dei rilievi della ex chiesa di San Lorenzo come finalizzati a**

**un futuro progetto di restauro. La Soprintendenza intendeva autorizzare l'allestimento di *Prometeo* per incentivare l'inizio di un progetto di restauro forse?**

Solo dopo *Prometeo* è stato approvato un finanziamento del Ministero dei Beni Culturali per un progetto di restauro della chiesa. È stato smontato il pavimento per poter fare una mappatura delle tombe e dei materiali che vi si trovavano al di sotto. Da più di vent'anni però i lavori si sono fermati e il pavimento è ancora smontato. Adesso ci sono anche problemi d'infiltrazione d'acqua perché logicamente i tetti di Venezia degradano, crollano se non si fa manutenzione.

Durante la costruzione dell'arca si erano fatti i rilievi, ma anche piccole opere di manutenzione. Ad esempio l'impianto elettrico era stato aggiornato, modificato, perché serviva a noi come impianto generale e impianto per lo spazio scenico. Poi erano state fatte delle ripuliture e dei sondaggi. Erano state avviate le azioni propedeutiche a quello che sarebbe stato il lavoro di restauro della ex chiesa di San Lorenzo. Le inferriate ostacolavano la circolazione nello spazio del pubblico, così sono state smontate e poi ripulite, restaurate, per essere rimontate dopo *Prometeo*.

**C'è stata quindi anche la collaborazione di un restauratore che desse un parere sui lavori di adeguamento della chiesa per ospitare *Prometeo* o sugli interventi di manutenzione?**

C'era l'architetto incaricato dalla Soprintendenza che sovrintendeva a tutti i lavori e a tutte le attività. Non si è fatto però un vero e proprio lavoro di restauro specifico, metodologico. Tutto quello su cui noi dovevamo intervenire, veniva trattato nell'ottica di un futuro progetto di restauro.

**Lei ha partecipato al progetto dell'arca fin dai primi sopralluoghi nell'ex chiesa di San Lorenzo?**

**L'idea dell'inversione della tradizionale posizione reciproca di pubblico e musicisti come è venuta? È nata dalla natura del luogo o è frutto di un'idea maturata in precedenza?**

Sì, ero presente anche ai primi sopralluoghi.

L'idea dell'arca e dell'inversione della posizione di pubblico e fonti sonore era un'idea che aveva già messo a punto Renzo Piano con Luigi Nono e Massimo Cacciari. Era un'idea legata alla dinamica dei movimenti di scena: i musicisti, i cantanti e il coro inizialmente dovevano muoversi secondo un movimento legato alla partitura; era interessante che il movimento fosse visibile. C'era l'idea anche di avvolgere gli spettatori con la musica, che è un'idea molto complessa, che pochi erano in grado di capire e apprezzare.

**L'architetto Shunji Ishida [si veda intervista rivoltagli in data 15 ottobre 2012] sostiene che la forma dell'arca sia nata dopo il primo sopralluogo alla chiesa, cui hanno preso parte Nono, Piano e Cacciari. Esisteva una forma a livello concettuale, precedente al sopralluogo, che poi si adatta allo spazio, o tutto viene deciso sul posto, in relazione allo spazio dell'ex chiesa di San Lorenzo?**

Tutte le idee nascono dentro la chiesa di San Lorenzo, che aveva una forma particolare e una struttura rigida assolutamente definita.

La prima idea è stata quella di creare una cassa armonica dentro la quale si irradiasse il suono, un grande contenitore. Appoggiare questa scatola armonica a terra sarebbe stato sbagliato per il rapporto dimensionale che si veniva a creare con l'aula immensa della chiesa; è nata quindi l'idea di sollevarla da terra e di renderla raggiungibile tramite delle scale.

Anche il disegno delle scale, come altri dettagli, è stato studiato a lungo proponendo molte alternative, per poi arrivare ad avere scale semplici, a torretta, che occupassero meno spazio possibile.

L'idea iniziale è quindi quella di una grande cassa armonica, un grande spazio chiuso sollevato da terra dove viene contenuto il suono e sotto al quale le persone possono passare e camminare.

L'arca doveva essere qualcosa che restava a mezz'aria, che volava. Nono diceva a Renzo Piano: *"questa la facciamo volare; una barca che vola; una cassa armonica, ma anche una barca, un contenitore.."*. Il fatto che ci si riferisca alla struttura lignea come "arca" è riconducibile al tema navale, ma anche all'idea di un immaginario diluvio universale, durante il quale Venezia si allaga e l'arca deve rimanere sollevata per non essere travolta dall'acqua.

**Nei carteggi tra Nono e Piano [presso ALN e FRP] si legge del desiderio del compositore di vedere rappresentate nell'architettura le isole secondo le quali era organizzata l'opera musicale. C'è stata una fase progettuale che ha dato risposta concreta a questo desiderio?**

Piano ha realizzato una struttura a tre livelli attraverso i quali i musicisti potessero muoversi rappresentando il movimento tra le isole di *Prometeo*. Si trattava di una questione concettuale, non sono state create delle vere e proprie isole. In seguito si è visto che anche il movimento dei musicisti tra i vari livelli della struttura era impossibile, per difficoltà di comunicazione con il direttore d'orchestra.

A un certo punto ci si è posti il problema di come dirigere i musicisti: data la presenza dell'altare e delle arcate centrali e a causa della distribuzione su tre livelli, il maestro faceva fatica a comunicare direttamente con i musicisti. Si è quindi passati a un sistema con telecamere e monitor attraverso i quali permettere la comunicazione

tra direttore e musicisti che non erano in rapporto di visibilità diretta.

**Durante la fase di progettazione si svolgevano incontri con cadenza regolare tra Piano, Nono e Cacciari?**

A quel tempo Renzo Piano aveva lo studio a Genova e le riunioni si facevano lì. Alle riunioni partecipava anche Shunji Ishida, che aveva elaborato il progetto a livello concettuale con Piano. Nono invece partecipava poco alle riunioni strettamente legate agli aspetti tecnici del progetto di architettura. Renzo Piano gli riferiva poi le informazioni che potevano interessargli, senza coinvolgerlo nelle scelte meramente tecniche.

Cacciari invece era molto affascinato dal dettaglio costruttivo. Quando abbiamo deciso di inserire delle chiodature per tenere insieme le lamelle di legno che costituivano gli elementi strutturali curvi (che tendevano a staccarsi), Cacciari ha riconosciuto in questo nuovo dettaglio un elemento di grande forza per l'immagine dell'arca.

Il mio primo incontro con Renzo Piano è avvenuto a Milano. Hai presente quegli schizzi in cui disegna un liuto che si trasforma in arca [si veda paragrafo 2.6, fig.1]? Lui mi parlava dell'idea di creare una barca che contenesse il suono come uno strumento musicale. Piano ha la capacità di fare schizzi dalla forza comunicativa grandissima. Noi ci siamo conosciuti proprio in occasione del *Prometeo*. Ogni due settimane c'erano riunioni a Genova e poi ci si è trasferiti a Venezia e il progetto è andato avanti fino al giorno della prima. Ci si inventava continuamente nuove soluzioni, anche sul cantiere, come ad esempio i nodi con cui sono legate le impalcature.

**Secondo lei che ruolo ha avuto il progetto dell'arca di *Prometeo* nella carriera di Renzo Piano?**

È stato un progetto di grande efficacia per l'immagine di Renzo Piano perché ha rappresentato forse il momento di emancipazione dalla definizione di architetto *high tech*. L'arca rappresenta un tipo di architettura più 'sensibile', un'architettura 'di concetto'; non è più esibizione fine a se stessa dei contenuti tecnologici, come poteva essere visto il Beaubourg, ma è un'architettura che si adatta esattamente alla funzione, si mette al servizio della musica rispettando i luoghi. Il Beaubourg era un progetto dirompente, rivoluzionario, realizzato nel centro storico di Parigi, nella Francia conservatrice, barocca; il Beaubourg aveva messo addosso a Piano un'etichetta difficile.

L'arca è un progetto che parte da una logica totalmente differente. C'è la volontà di rispettare il luogo e di non intervenire in modo permanente su di esso: l'arca dentro San Lorenzo era appoggiata su cuscinetti di legno delicato in modo da non rovinare il pavimento; ogni elemento era assolutamente distaccato dalla preesistenza; tutto era temporaneo e smontabile, una volta smontata l'arca, la chiesa tornava al suo stato originale, al di là del rimontaggio delle grate.

Il progetto dell'arca e di *Prometeo* ha poi avuto molta risonanza mediatica e questo è stato un bene per Piano. Lo staff era di altissimo livello: Luigi Nono, Renzo Piano, Claudio Abbado, Massimo Ciacciari, Emilio Vedova (per l'aspetto delle luci).

**Parliamo del coinvolgimento di Vedova nel progetto: qual è stato il suo ruolo, come artista legato all'elemento visivo, in un'opera che vuole riportare al centro il puro ascolto?**

Vedova aveva dipinto a mano dei vetri per proiettare degli effetti scenici durante la rappresentazione di *Prometeo*, con fiamme, luce. Queste proiezioni però avrebbero distolto l'attenzione dall'ascolto e così si è deciso di non utilizzarle e Vedova ha fatto un passo indietro.

Chi ascoltava avrebbe dovuto solo ascoltare, quasi a occhi chiusi. L'architettura stessa era solo un contenitore, un contenitore scenico, un'arca. Si era studiato anche un sistema di pannelli lignei bombati mobili, con funzione acustica, che si appendevano con dei ganci e potevano essere spostati tra una scena e l'altra, tra un episodio e l'altro. L'idea era proprio quella di costruire una cassa acustica, in modo che lo spettatore al suo interno potesse percepire la *tragedia dell'ascolto*.

**Anche l'architettura è una disciplina legata alla forma e all'elemento visivo. Come si è potuta confrontare con un programma secondo il quale si cercava di superare l'elemento visivo per mettersi al servizio dell'ascolto?**

Se pensi a un museo, anche lì in teoria l'architettura si dovrebbe annullare per lasciare spazio alle opere. Prendiamo i musei delle fondazioni, il museo Klee ad esempio. Quando vai ad ascoltare un concerto come prima cosa ascolti la musica, ma poi ti guardi intorno, vedi l'architettura e la vivi.

**Si parlava del ruolo del progetto dell'arca nella carriera di Piano. A livello concettuale, pensa che il rapporto stretto instauratosi con musica e filosofia, con la composizione musicale, possa aver influito sui progetti successivi di Piano, possa aver arricchito di nuova linfa il suo modo di comporre? Il contatto tra musica e architettura è stato 'fertile'?**

Assolutamente sì, è stato un momento molto importante. Piano indaga la possibilità di mettere l'architettura a servizio dell'ascolto, ma anche della comunicazione e della cultura. Il Beaubourg celebrava più se stesso che la funzione, mentre con l'arca Piano impara che la funzione può essere un elemento importante, capace di valorizzare l'architettura. Piano impara a mettersi al servizio della funzione, ma creando una forma interessante. Quando si è fatto il *Prometeo* si disse addirittura che l'arca di

Piano salvò l'opera di Nono, che altrimenti sarebbe stata assolutamente incomprensibile. Se l'opera si fosse rappresentata in uno spazio qualsiasi, anonimo, un auditorium qualsiasi, forse non avrebbe avuto alcun successo. Sicuramente Piano ha imparato delle cose confrontandosi con musica e filosofia; Piano è uno che impara ancora adesso. È sempre molto attento, ascolta sempre tutti, sa sintetizzare i concetti, sa raccontarli benissimo; è una persona intelligente e capace, con una sensibilità progettuale notevole, un intuito notevole. Ovviamente può piacere o non piacere la sua architettura. Con il progetto dell'arca, Piano capisce che si può fare architettura insieme al contenuto; il contenitore e il contenuto possono stare insieme, collaborare; bisogna avere la modestia necessaria a far sì che il contenitore sappia valorizzare il contenuto. Se riesci a far questo, automaticamente il contenuto regala un valore aggiunto all'architettura. Penso che Piano abbia capito proprio questo messaggio.

**Dal rapporto diretto con la composizione musicale, con la materia sonora, cosa può aver imparato per i successivi progetti di spazi per la musica?**

Ha imparato ad andare alla ricerca delle soluzioni acustiche ottimali fin dalla fase di progettazione. Ci sono tanti progetti di auditori che alla fine hanno problemi acustici grossi, che vengono corretti solo dopo la costruzione. Sale con echi devastanti, in cui non si suona bene. Questa sensibilità acustica che ha acquisito Piano è molto importante. Il primo interlocutore dei progetti di sale per la musica, come quella dell'Aquila, di Roma, è sempre il responsabile acustico dello spazio. Per il *Prometeo* non c'era un responsabile acustico, il ruolo era stato demandato un po' a Haller [Hans Peter Haller, direttore dell'*Experimentalstudio* di Freiburg], poi c'era Nono. Inoltre in *Prometeo* la percezione del suono degli strumenti, del coro e di tutti gli effetti avveniva anche attraverso la trasformazione ottenuta con la tecnologia del *live electronics*; si interveniva con potenze

di amplificazione spaventose, si modificava il suono, per cui non c'era poi tanto un discorso di risposta acustica della sala.

C'era una grande attenzione all'aspetto acustico. Inizialmente c'era l'idea di mettere delle vele di stoffa a chiusura dell'arca ed è stato Claudio Abbado a sconsigliarle, dicendo *“abbiamo dei sensori, dei microfoni sensibilissimi; se le vele a un certo momento si muovono, fanno un fruscio, fanno un rumore di qualsiasi tipo, vanno a inquinare l'effetto della musica”*. Le vele erano previste ai lati dell'arca, dove poi si è deciso di collocare i pannelli lignei curvi. Erano come le vele di una barca; non avrebbero assecondato l'idea di creare una cassa acustica, uno strumento musicale, uno Stradivari. L'idea del liuto e dello strumento musicale torna spesso nei discorsi di Piano quando progetta spazi per la musica. Piano sostiene che la musica sia la composizione dei suoni di tanti strumenti, che poi viene amplificata dal contenitore, da questo grande strumento che è la sala.

L'oggetto dell'arca penso fosse bellissimo, bello, aggraziato; a me piaceva molto a Venezia, mentre all'Ansaldo non mi diceva tanto.

### **Chi aveva scelto l'ex Ansaldo per la rappresentazione milanese di Prometeo nel 1985?**

L'Ansaldo era stato scelto dal teatro alla Scala, anche per questioni di spazio, di altezza. L'arca era molto alta e infatti era stato necessario comunque collocarla a terra e scomporla in due parti.

### **Da cosa è derivata la scelta di scomporre l'arca? Solo da questioni legate alle dimensioni dell'arca e allo spazio dell'Ansaldo?**

C'era anche una motivazione più poetica: l'arca nel trasporto si era rotta, si era sfasciata. Una scelta simbolica: da Venezia aveva navigato, poi

si era arenata in terra ferma, si era rotta, si era incagliata...lo si diceva mentre si progettava: "È la nave che arriva e si incaglia".

**A livello acustico in questo modo però si rompeva la cassa armonica che racchiudeva il suono.**

Sì, è vero. La scatola armonica funzionava invece abbastanza bene a Venezia, per il rapporto tra le altezze, lo spazio, i materiali che componevano la chiesa. Nella chiesa c'era questo controsoffitto in incannucciato, in arelle intonacate, che è un'ottima superficie di assorbimento che, essendo molto elastica, riverbera poco. Si sentiva quindi un suono molto pulito. Anche durante il cantiere stesso si percepiva la qualità acustica del luogo.

**L'arca nasce idealmente come una struttura temporanea, smontabile, però in realtà è molto legata allo spazio di San Lorenzo e dopo la rappresentazione di *Prometeo* all'Ansaldo non viene più usata. Questo avviene per motivi economici legati all'eccessivo costo del trasporto o per volontà della Scala?**

La Scala si è completamente disinteressata dell'arca. Il trasporto costava molto e la Scala si era impegnata a coprire le spese solo per Venezia e Milano. Poi l'arca sarebbe dovuta andare al Beaubourg, ma non se ne è fatto più niente. Le dimensioni dell'arca erano state scelte anche per poter stare dentro al forum del Beaubourg, in visione di una futura rappresentazione.



**Intervista ad Alessandro Traldi,**

***L'arca lignea di Prometeo: progetto, costruzione e futuro***

**Milano, 3 dicembre 2012**

**Giulia Lazzarini:** Presso l'archivio della Fondazione Renzo Piano è conservato un documento, datato 26 agosto 2002, in cui si parla di un progetto per ricostruire l'arca di Renzo Piano a Mezzago, cui lei e il sindaco Pozzati avete lavorato insieme.

**Quali sono state le circostanze che hanno portato al trasferimento dell'arca lignea di Renzo Piano per *Prometeo* dai magazzini dell'ex Ansaldo al comune di Mezzago? Come è nata l'idea di un progetto di ricostruzione dell'arca a Mezzago?**

**Alessandro Traldi:** Il trasferimento dell'arca è stato voluto dall'allora sindaco di Mezzago, Vittorio Pozzati, musicologo e interessato da sempre alla vicenda di *Prometeo*. Vittorio Pozzati è venuto a conoscenza del fatto che l'arca giaceva inutilizzata, immagazzinata nei capannoni dell'ex Ansaldo, a rischio di demolizione a causa degli imminenti lavori di ristrutturazione dello stabile. Pozzati allora ha trovato un accordo con il teatro alla Scala, detentore dei diritti di proprietà, per poter avere l'arca in comodato d'uso gratuito e trasferirla a Mezzago. Un paio di giorni prima della demolizione del capannone in cui era immagazzinata, Pozzati è riuscito a salvare l'arca e a trasferire i pezzi in cui era smontata in un capannone di Mezzago, prestatogli da un amico imprenditore.

Da quel momento (stiamo parlando di una decina di anni fa) Pozzati ha cercato di far partire un tentativo di recupero in grande stile della struttura dell'arca, immaginando di riuscire a costruire un 'astuccio', un contenitore, un'architettura contemporanea, piuttosto che trovare un luogo preesistente dove collocarla (come era stata l'ex chiesa di San Lorenzo a Venezia e l'ex Ansaldo a Milano). Pozzati negli anni aveva promosso una serie di manifestazioni musicali; nel periodo estivo aveva organizzato un festival di musica contemporanea durante il quale musicisti e compositori erano invitati a soggiornare presso alcune famiglie di Mezzago. Pozzati ha creduto molto in questo progetto; aveva intenzione

**Alessandro Traldi**, architetto, ha collaborato con Renzo Piano alla progettazione e alla realizzazione dell'arca di *Prometeo* a Venezia e a Milano (indicato da Piano come responsabile del progetto a Venezia). Nel 2002 elabora, insieme al sindaco del comune di Mezzago, Vittorio Pozzati, un progetto per ricostruire l'arca come laboratorio di sperimentazione musicale denominato "*Laboratorio Prometeo*" (si veda FRP, RP DOC 133, *Laboratorio Prometeo – programma di lavoro per una prima tappa del progetto*, 26 agosto 2002).

---

di creare un nuovo centro culturale legato alla musica contemporanea. Per finanziare l'operazione c'era la necessità di reperire consistenti risorse economiche. Nel frattempo, Pozzati si era messo in contatto con me e avevamo iniziato a esplorare il territorio di Mezzago per trovare la collocazione migliore per la nuova struttura che doveva ospitare l'arca. Mezzago è una cittadina piccola in un territorio diffuso, caratterizzato da molti centri abitati che formano una sorta di rete abbastanza densa. Dopo alcuni sopralluoghi si è concordato che il luogo migliore sarebbe potuto essere un'area ai limiti del centro abitato, vicino a una serie di servizi già esistenti (polo scolastico, asilo, centro civico...). C'era un'area piuttosto ampia che si affacciava sulla campagna a nord di Mezzago. L'idea era quella di riuscire a realizzare la nuova struttura per ospitare l'arca con gli oneri di urbanizzazione di un intervento di tipo residenziale, connotato da criteri di eco sostenibilità (cosa che una decina di anni fa aveva dell'avanguardistico).

Il progetto è andato molto vicino alla realizzazione, poi qualcosa non ha funzionato. L'imprenditore che si era individuato si è ritirato, Pozzati finiva il mandato di sindaco e non poteva essere rieletto...in queste cose c'è bisogno di un 'regista' forte che creda nell'idea; è molto difficile passare l'idea in eredità ad altri.

Così il progetto non va in porto e l'arca rimane nel capannone a Mezzago finché il proprietario del capannone, avendone bisogno, non chiede di spostare l'arca da un'altra parte. L'arca finisce quindi in un capannone all'interno di un centro di raccolta e smistamento rifiuti di un'area vasta tra Bergamo e Milano. E lì è rimasta.

Sono stati fatti mille tentativi di riportarla a Venezia, che ritenevamo essere la sua collocazione ideale (la Fondazione Nono è a Venezia, l'arca nasce a Venezia, Nono è veneziano...). Ma è molto difficile perché Venezia è davvero una città complessa.

### **Dove si pensava di collocarla a Venezia?**

Sono state fatte varie ipotesi: un paio di ubicazioni interessanti nell'ambito dell'arsenale, la chiesa di Sant'Andrea nei pressi di Piazzale Roma (posizione strategica anche dal punto di vista degli accessi)... Abbiamo sondato varie ipotesi, ma il problema è che ci vuole qualcuno che si prenda carico dell'operazione dal punto di vista istituzionale. Non bastano tre o quattro personaggi ben intenzionati, c'è necessità della disponibilità di uno spazio grande, dell'appoggio di un assessore.

### **Per l'ipotesi di collocare l'arca a Mezzago era stato fatto un vero e proprio progetto di un edificio contenitore?**

No nessuna idea. Si era arrivati solo a decidere un luogo.

### **Osservando i disegni conservati presso la fondazione Renzo Piano si può notare che le prime sezioni dell'arca non sono inserite dentro all'ex chiesa di San Lorenzo, ma la proposta è quella di pensare l'arca come un laboratorio di sperimentazione musicale all'interno di un edificio contenitore. Questi disegni sono stati presi in considerazione quando ci si è trovati ad affrontare il progetto a Mezzago?**

No. Si era riparlato con Renzo quando si pensava al progetto di Mezzago, ma non si era portato avanti un progetto preciso.

In realtà esisteva un filone anche alternativo al progetto di Mezzago. Il comune di Milano, sempre attraverso Pozzati, si era fatto avanti. La corrente nata per ricostruire l'arca a Milano era nutrita da una certa determinazione, seppur un po' frenata dall'ambiente veneziano, poiché Nuria Schoenberg Nono sosteneva che l'arca dovesse tornare a Venezia e che Milano fosse fuori contesto. A un certo punto si era pensato di trovare

una collocazione all'interno dell'area di riqualificazione dell'ex Bovisa; la Scala era favorevole a questa soluzione e Pozzati si era attivato in questa direzione. Poi, pensando che la destinazione più logica e naturale fosse Venezia, l'ipotesi di Milano è pian piano sfumata.

A Milano sono stato anche protagonista di un'avventura didattica fatta all'interno del Politecnico, dove sono stato invitato dal Professor Sergio Boidi a partecipare a un laboratorio di progettazione (nell'anno accademico 2011-2012), espressamente incentrato sul progetto del *Prometeo*, con l'ipotesi di collocare l'arca dentro il parco di Monza.

**Quando si parla di riportare in vita l'arca a quale destinazione d'uso si pensa? Spazio per la musica contemporanea? Laboratorio di sperimentazione musicale?**

Questo è un tema importante, è normale farsi questa domanda. L'arca nasce come strettamente legata all'esperienza del *Prometeo*, alla filosofia del *Prometeo*, a una determinata storia, a un determinato compositore, a un determinato autore, alla storia di Luigi Nono.

**Si potrebbe aggiungere probabilmente anche allo spazio dell'ex chiesa di San Lorenzo.**

Sì per certi aspetti anche. L'arca nasce per essere come uno strumento musicale.

Il tema innovativo interessante è quello di rifuggire dall'idea di scenografia e di lavorare sul concetto di spazio per la musica, che diventa sostanzialmente un'arca, uno strumento. Avrai visto sicuramente lo schizzo famoso in cui Renzo disegna la nave, l'arca e il liuto. Quello era uno schizzo, concettualmente molto interessante e sintetico, per raccontare come si può declinare in termini architettonici un'ispirazione, che è quella

dello strumento musicale. Questo strumento poi, per la scala a cui viene realizzato, ha bisogno di essere pensato e costruito più con il criterio delle centine navali che non con quello della struttura del violino, o del liuto, che dir si voglia.

Come lo si può riutilizzare? Credo che la vocazione principale resti quella dello strumento musicale destinato a musica, forse contemporanea, ma forse non solo. La bellezza di quello spazio è che si presta moltissimo alla sperimentazione. Dentro l'arca c'è tutta la storia del rapporto tra musica e spazio nelle opere di Nono; ci sono i cori battenti di Gabrieli, ma c'è anche il computer, che per quei tempi era molto sofisticato, con amplificatori che permettevano di rendere circolare il movimento del suono, con un'esecuzione *live* che era anche al computer. Il computer diventava anche strumento, con una sovrapposizione di fonti sonore diverse: una molto sofisticata e sintetica (*live electronics*) e l'altra molto artigianale e materica (gli strumenti tradizionali).

Io credo che sia un po' una forzatura pensare di fare nell'arca teatro classico o musica classica.

L'arca nasce dall'idea di legare strettamente la musica allo spazio. Si parla di musica dinamica all'interno dello spazio e di ricerca, sperimentazione. Il bello del progetto è di aver invertito il rapporto tra pubblico ed esecutori. Il suono si muoveva anche facendo muovere i solisti stessi nello spazio. Si tratta davvero di un progetto innovativo e rivoluzionario.

Allo stesso tempo però non credo che l'eventuale ricostruzione porti a pensare che lo strumento possa essere utilizzato solo per la musica di Nono.

Credo sia uno spazio talmente forte e talmente flessibile che non si pone il problema di "utilizzarlo per cosa". Chiaro che se uno pensa di ricostruire l'arca del *Prometeo* per avere un auditorium per sentire la musica classica penso sia un'idea un po' forzata.

**Nei primi disegni di Renzo Piano per l'arca si può vedere forse un parallelo con la progettazione della sala modulabile dell'IRCAM a Parigi, soprattutto per l'idea di proporre l'arca come laboratorio di sperimentazione musicale. Lei pensa sia corretta come lettura?**

Sì, io penso sia legittimo pensare di inserire l'arca all'interno del percorso fatto da Renzo nella progettazione di spazi per la musica. Non c'è dubbio che l'arca del *Prometeo* venga prima di tutta una serie di altri interessanti progetti di auditorium, teatri ecc... L'arca fa parte un po' del periodo pionieristico di Renzo. C'è una ricerca a una scala piuttosto contenuta, per non dire minuta, sul manufatto. Si tratta di manufatti, spazi, abbastanza controllati, dove più è piccolo lo spazio e più aumenta l'intensità della sperimentazione. Nell'esperienza di *Prometeo* e dell'arca confluisce sicuramente un'esperienza che Piano aveva fatto precedentemente con Boulez all'IRCAM, dove aveva realizzato uno spazio/strumento musicale, predisposto per la ricerca musicale della musica contemporanea, in cui prevaleva l'aspetto della macchina, tecnologico. Nella sala dell'IRCAM puoi aumentare o diminuire lo spazio, cambiarne la configurazione dal punto di vista del fonoassorbimento o del fonoisolamento, aggiungere o togliere predisposizioni di tipo elettronico. È uno strumento musicale molto 'macchina', molto legato all'acustica. Il *Prometeo* invece declina questa ricerca sullo spazio musicale in chiave molto più poetica. Questo diverso approccio corrisponde molto anche al carattere dei due compositori con cui ha lavorato Renzo, ossia Nono e Boulez.

**Anche il coinvolgimento di Cacciari avrà portato tutto su un piano meno scientifico, tecnologico, acustico e più poetico-filosofico.**

Certo. Io ricordo molto bene quel periodo perché si è trattato di un'esperienza intensa, non solo sotto il profilo professionale e disciplinare,

ma anche dal punto di vista umano. Ho avuto la fortuna di conoscere, frequentare ed entrare in un rapporto di grande amicizia con Luigi Nono. Io l'ho frequentato per tutto il periodo del cantiere e ho conosciuto alcune sue abitudini, alcuni suoi modi di stare a Venezia, di conoscere Venezia, di indicarti alcuni passaggi, alcuni luoghi, alcuni dettagli, alcuni suoni di Venezia...la sua venezianità era fortissima, ce l'aveva sotto pelle, lui era Venezia. Aveva poi la grandezza di riuscire a tradurre tutto questo non in chiave provinciale, ma in chiave assolutamente universale. Se tu ascolti *Prometeo* c'è dentro tantissima Venezia: le campane di Venezia, lo sciacquo, la sciabordio della laguna, i suoni cupi, la nebbia...

Ci stavamo dimenticando di Vedova. Emilio ha avuto un ruolo importante nel processo compositivo di *Prometeo*, che è continuato fino all'ultimo momento, fino alla sera prima della prima. Si pensava inizialmente a un coinvolgimento di tipo pittorico, poi pian piano Nono aveva capito che forse la cosa stava assumendo una connotazione un po' troppo decorativa, sovrastrutturale. Allora, lavorando per sottrazione, si era detto di fare solo un intervento con le luci, cosa che tra l'altro fa parte della storia di Vedova (lui ha fatto tante cose solo con le ombre, le luci, le proiezioni, i grandi proiettori...). Alla fine si è poi capito che anche la luce andava molto limitata come commento alla musica e quindi Vedova ha fatto un passo indietro e la sera della prima si è limitato a dare un segno di attacco per l'accensione delle luci e lì si è concluso il suo intervento. Vedova si è dimostrato un grande artista perché ha capito, ha condiviso, e, nonostante fosse abituato ad essere un protagonista all'interno del mondo della cultura e dell'arte figurativa veneziana, per il suo amico Gigi Nono ha fatto questo formidabile esercizio di umiltà nel rinunciare a essere protagonista.

**L'idea era quella di creare una macchina per l'ascolto e porre l'attenzione solo sull'ascolto piuttosto che su un carattere visuale dell'opera. Come ha**

**potuto l'architettura, fatta principalmente di immagine, confrontarsi con questa volontà di annullare l'immagine concentrandosi sull'ascolto?**

Questo appartiene in modo molto forte alla filosofia di Renzo, al modo in cui lui intende l'architettura. L'architettura non celebra se stessa, ma trova le sue ragioni di esistere nell'elemento funzionale, quasi primigenio. Quindi, in questo caso, non è una scenografia. Diventa uno strumento musicale, ma è uno strumento musicale ridotto all'essenza dello strumento musicale. È necessario fare un passo indietro per permettere che la protagonista sia la musica, e non l'architettura che la contiene. Questo atteggiamento per certi aspetti ha un parallelismo in tutta la ricerca di Renzo per la progettazione di spazi espositivi. Questa è la vecchia *querelle* che esiste nell'architettura contemporanea tesa a stabilire se il museo debba avere un carattere preciso nell'abbracciare e contenere le opere d'arte o invece debba essere una scatola bianca che fa prevalere l'opera d'arte sul suo contenitore. Il lavoro di Renzo sta a dimostrare che la ragione figurativa degli spazi musicali risiede nella loro essenza di strumento acustico. È chiaro che la sala debba avere una forma, ma la forma parte dalla funzione acustica. Ho appena finito di progettare con Renzo l'auditorium dell'Aquila e si tratta di un'ennesima declinazione del tema dello strumento musicale.

**Quindi l'esperienza 'estrema' a servizio dell'ascolto avvenuta nel *Prometeo* è stata un momento importante nella carriera di Piano, condizionando anche la progettazione di altri spazi per la musica.**

Non c'è dubbio. Se guardi gli spazi per la musica progettati da Renzo in Europa e negli Stati Uniti è facile vederlo. Pensa all'auditorium del Lingotto: lì c'è un tema dato dalla struttura preesistente, ma anche c'è anche un lavoro per sottrazione, per cui addirittura la struttura dell'edificio

esistente è esibita e diventa traccia e memoria dell'edificio esistente che si abbraccia con il nuovo auditorium, che ha però una logica rigorosamente legata alla sua funzione musicale. La scelta del legno, lasciato naturale, la dice lunga sulla volontà di creare uno strumento musicale.

La stessa cosa la trovi al parco della musica a Roma: la forma della sala grande è solo e unicamente dettata da ragioni acustiche perché oltre una certa misura (oltre le 2200 persone; la sala grande a Roma ha 2700 posti) tu hai bisogno di utilizzare geometrie che ti permettano di contenere il suono riflettendolo nel modo migliore perché non ne vada disperso neanche mezzo decibel. È esattamente come fare uno strumento musicale. Renzo usa spesso il paragone con il lavoro del liutaio ed è proprio vero che noi siamo liutai perché per noi, che abbiamo costruito tanti spazi per la musica, partire dall'acustica è ormai qualcosa di naturale. Conosciamo bene i materiali, le caratteristiche acustiche che devono avere, la massa che deve avere il pannello che deve riflettere il suono, la geometria...ed è grazie alla somma di tutti questi elementi alla macro o alla micro scala che si ottiene alla fine uno strumento che suona bene.

**Nella progettazione di ogni nuova sala c'è comunque sempre una collaborazione con un ingegnere acustico?**

Assolutamente sì, per *Prometeo* invece no.

**Forse perché c'era il compositore e soprattutto perché l'arca non nasce come un auditorium, ma come uno strumento per quella determinata musica.**

Esatto, nasce così e nel passaggio tra Venezia e Milano l'arca viene modificata. È stato molto interessante dal punto di vista acustico-musicale perché a Milano l'arca è stata appoggiata a terra, spaccata, perché

si era detto, con una metafora, che la nave era andata a urtare uno scoglio durante il trasporto.

All'Ansaldo tu avevi intorno uno spazio molto più ampio e quindi dei tempi di riflessione del suono molto più generosi e ampi. Dal punto di vista musicale questo ha funzionato in modo diverso e ha aggiunto un'esperienza nuova alla progettazione dell'arca.

**La struttura è stata modificata in qualche suo aspetto, oltre ad essere stata 'aperta'?**

No. Una cosa abbastanza interessante da ricordarsi è che, diversamente da Venezia, due orchestre sono state messe fuori dall'arca e la cosa, dal punto di vista musicale, ha portato grosse modifiche. Alcuni erano sulle passerelle perimetrali, ma poi c'erano anche due orchestre all'esterno.

Il tema della progettazione degli spazi per la musica mi è molto caro. Negli anni ho scoperto che c'è un aspetto interessante, di cui Renzo non era consapevole quando si è fatto il progetto dell'arca del *Prometeo*. Si tratta della storia del teatro dell'Umanesimo in Italia; prima di riuscire a tornare ad avere dei teatri stabili, c'è in Italia una lunga tradizione di strutture lignee temporanee. La storia del teatro italiano è costellata da meravigliose strutture in legno: teatro Farnese, Teatro degli Intrepidi a Ferrara...questo filo che collega, in modo assolutamente inconsapevole, il *Prometeo* a una matrice fortemente radicata nella storia del teatro italiano ai suoi albori (dall'Umanesimo in avanti) secondo me è uno spunto su cui vale la pena indagare.

*Prometeo* è una delle esperienze più dirimpenti nella storia della musica italiana, ma per niente raccontata e valutata per il valore che ha avuto; questo è anche dovuto al fatto che Nono non ha goduto dei favori della critica.

**La sua partecipazione al progetto di Venezia è stata effettiva fin dal primo sopralluogo alla ex chiesa di San Lorenzo?**

Sì.

**Perché Nono chiama proprio Piano?**

**L'architetto Shunji Ishida sostiene che fossero entrambi in una stessa commissione per il concorso del Parc della Villette e si fossero conosciuti in quell'occasione** [si veda intervista rivolta a Donald Hart e Shunji Ishida in data 15 ottobre 2012]; **in alcune interviste Nono invece sostiene di aver contattato Piano conoscendo il suo lavoro per l'IRCAM.**

Potrebbero essere entrambe le ipotesi.

**Quando Nono incontra Piano per la prima volta ha già un'idea a livello progettuale o ci sono solamente alcuni temi di riferimento?**

C'erano i temi: l'arcipelago, le isole, le brezze...si lavorava su questi temi. L'idea dell'arca è venuta dopo.

**E l'idea di invertire la posizione reciproca di pubblico e musicisti come è nata?**

Si facevano riunioni a cui Gigi arrivava con i gessetti colorati...era tutto molto fluido perché il suo approccio alla musica, e quasi vorrei dire alla realtà, era molto mutevole. Se tu guardi quelle pagine meravigliose disegnate, scritte, appuntate da Gigi, capisci che si tratta di un percorso che parte dal disordine e poi a un certo punto arriva a trovare una traccia, un'idea. I primi incontri erano molto legati a questo tipo di approccio, poi a un certo punto è venuta fuori l'idea dell'arca.

Un'altra cosa che ricordo molto bene è che la forma dell'arca a un certo punto è stata modificata per farla assomigliare maggiormente alla chiglia di una nave. I primi disegni erano diversi, gli spigoli dell'arca erano meno arrotondati.

Ricordo bene anche le discussioni tra Renzo e Gigi proprio sul rapporto ordine/disordine, su modularità e rottura della modularità. Renzo diceva "sono capace di fare disordine partendo da una maglia regolare che poi comincio ad articolare togliendo, mettendo..." e invece Gigi diceva "no, io parto dal caos, dal disordine e pian piano arrivo a...". Questa questione è abbastanza interessante, perché alla fine non c'è stata un'accettazione *oborto collo* di uno o dell'altro; l'idea dell'arca era qualcosa di estremamente condiviso.

**Quindi Nono e Piano possono essere considerati allo stesso modo progettisti dell'opera.**

Sì abbastanza, anche perché poi una delle grandi doti di Renzo è proprio quella di riuscire a coinvolgere il committente emotivamente, intellettualmente, motivandolo, riuscendo a fargli dare degli apporti, ma allo stesso tempo guidando il progetto. Questo è uno dei grandi insegnamenti e delle grandi doti di Renzo. È il progetto, la buona architettura, che è capace di creare consenso su di sé senza imporsi per questioni di potere. Ci sono architetture tremendamente autoreferenziali che prevalgono *oborto collo*, a dispetto di qualsiasi eventuale critica o bisogno dell'utente o del committente. Se invece il progetto è capace di essere ipnotico, creare fascino, essere magnetico, poi è inevitabile che il committente e chi lavora sul progetto venga coinvolto e partecipi dando apporti positivi. Questo è successo con Gigi, il progetto è stato una cosa condivisa pian piano.

### **Come si svolgevano le riunioni?**

C'erano delle riunioni; carteggi credo ce ne fossero pochi, lo stretto indispensabile. C'erano incontri intorno a un tavolo. Forse ha scritto più Nono di Renzo sul progetto.

### **I temi su cui Nono inizia a lavorare con Cacciari nel '76 conformano in qualche modo anche l'architettura?**

Nei primi incontri Nono ha spiegato benissimo quale fosse il concetto dell'opera, la filosofia dell'opera, il tema delle isole, dell'eterno ritorno, di momenti senza inizio né fine. Ha parlato della circolarità della struttura del *Prometeo* e della scelta del testo, del tema del frammento. Eravamo in pieno clima di decostruzione.

### **Si può considerare il *Prometeo* come un'occasione in cui musica e architettura si sono confrontate con gli stessi temi, ad esempio il tema del frammento, declinandoli nei loro campi disciplinari?**

No, io non credo che questo tema fosse presente nel progetto dello spazio architettonico. Non c'è questa prospettiva di tipo filosofico, non c'è programmaticamente. È una delle forze di Renzo. La sua forza è stata nell'avere questa capacità intellettuale di cogliere da altri ambiti disciplinari le ragioni proprie e specifiche che conducono a fondare il progetto, ma allo stesso tempo poi nel parlare del progetto solo ed esclusivamente con strumenti che appartengono all'architettura. Pochi lo capiscono e pochi riescono ad apprezzarlo in questo senso. La storia dell'architettura, soprattutto italiana, è piena di persone che parlano tanto solo per giustificare progetti poco interessanti. Io credo che effettivamente dal punto di vista della coerenza linguistica Renzo lasci un

grandissimo insegnamento: lui parla la sua lingua.

**Il legame tra musicista e architetto quindi è un legame di committenza?**

No, non fraintendermi. Credo si tratti di un legame profondissimo perché Renzo è assolutamente capace di mettersi in sintonia con quello che è un codice diverso dall'architettura e ne coglie intuitivamente, intellettualmente, le ragioni profonde.

**Vorrei chiederle la sua opinione personale sull'esistenza o meno di effettivi legami a livello compositivo tra musica e architettura.**

È un tema complesso, di cui abbiamo spesso discusso, ragionato...che mi trovo spesso anche io ad affrontare nel mio operare di architetto. Non c'è un'architettura che traduce una musica di Beethoven piuttosto che una musica di Mozart. C'è, nella scrittura architettonica, molto spesso il prendere a prestito dei criteri musicali perché attraverso quest'analogia tu riesci, nel processo del progetto, a spiegarti meglio, a raccontare meglio il progetto. A volte riesci a trovare quel ritmo, quella dissonanza che rendono armoniosa, musicale, un'architettura. Tante volte nei progetti usiamo dei canoni e dei termini che sono musicali: questo è un elemento che fa da contrappunto a questo, qui è dissonante, qui devi interrompere il ritmo, questo è un ritmo che si ripete troppo uguale e hai bisogno di allungare il tempo...

**Si tratta solo di analogie linguistiche quindi?**

Non solo. L'architettura è musica, ha una struttura musicale intrinseca. Poi il rapporto tra architettura e musica come lo vogliamo raccontare? Che c'è un'architettura che traduce una musica? Non credo.

**Si possono trovare analogie a livello compositivo nell'uso di certi meccanismi, di certi ritmi, nell'uso ad esempio delle dinamiche sonore in musica e della luce in architettura?**

Certo, stiamo parlando di composizione. Il punto di incontro è la composizione.

Uno potrebbe anche dire che il rapporto più forte che esiste tra musica e architettura debba essere un'architettura capace di suonare bene. La storia della musica racconta di un'infinità di spazi le cui caratteristiche architettoniche sono intrinsecamente legate alla loro funzione acustico-musicale. Il rapporto più vero e tangibile tra musica e architettura è quello. Dal punto di vista 'materico' il vero rapporto tra musica e architettura è quello acustico; le ragioni attraverso le quali, nella materia dell'architettura, la materia della musica sta meglio, funziona meglio, si espande meglio, suona meglio. Esiste poi anche un legame a livello compositivo, con cui comunque ci confrontiamo continuamente, quotidianamente; un aspetto che è comunque fortissimo, presentissimo. Tutti gli architetti sono in una certa misura sensibili a questo aspetto che ci fa sentire cugini primi dei musicisti.

**Parlando di acustica: l'arca nasce nello spazio di San Lorenzo, si confronta con quello spazio, con quelle altezze...si può pensare che, una volta spostata da San Lorenzo all'Ansaldo, l'arca perda in parte il suo valore acustico, il suo significato.**

Questo è vero, però da un lato non abbiamo sufficienti esperienze dopo San Lorenzo per poter statisticamente suffragare questa constatazione. Chi ci dice che non si sarebbe trovato uno spazio, un'altra chiesa adatta? L'arca si sarebbe dovuta adattare a nuovi spazi, come qualsiasi strumento

musicale si deve adattare e accordare in base alle caratteristiche dello spazio in cui suona.

È vero che l'arca nasce in San Lorenzo, ma nasce anche per vivere nel mondo, in altri luoghi, in altri posti. Io tenderei a superare questo atteggiamento sacrale nei confronti di San Lorenzo e del *Prometeo* in San Lorenzo. Certo il *Prometeo* e l'arca nascono lì, in quell'astuccio assegnato, disegnati su misura in quello spazio. In un certo senso San Lorenzo ha un diritto di primogenitura, però da questo non deriva il fatto che l'arca possa stare solo in San Lorenzo. Se mi chiedi se saremmo contenti di riportare l'arca in San Lorenzo ti dico di sì, certo. Però credo sarebbe stato anche bello sperimentare altri posti, concretizzare il tema del viaggio.

**L'arca non è si è più spostata dopo la rappresentazione di Milano del 1985 per questioni economiche? O per questioni legate ai diritti di proprietà del teatro alla Scala?**

La verità è che non c'è quella spinta culturale per dire che questo sia un manufatto che va difeso con i denti e riportato alla luce.

Dopo l'85 l'arca è stata smontata e messa nel capannone secondo uno stoccaggio intelligente. Ed è rimasta lì.

## Intervista a Nuria Schoenberg Nono

### *Luigi Nono: spazio, suono, architettura*

Venezia, 18 marzo 2013

---

**Giulia Lazzarini: Che rapporto aveva Nono con l'architettura e con lo spazio?**

**Nuria Schoenberg Nono:** Sicuramente ha avuto un ruolo importante, nella definizione della sua poetica, lo spazio della basilica di San Marco. Quello spazio non solo richiamava la tecnica polifonica dei *cori battenti*, ma credo sollevasse in lui anche una riflessione di tipo filosofico-politico legata all'idea di non aver un centro fisso. Lui era sempre contrario alle cose fisse, uniche, monodirezionali, e quindi credo fossero importanti anche le possibilità di far provenire il suono da più direzioni che la basilica offriva. L'interesse di Nono per l'architettura è poi sicuramente stato influenzato da Carlo Scarpa. A casa di Scarpa, Luigi poteva vedere tutti quei cataloghi e quei libri riguardanti grandi artisti e grandi architetti che non si conoscevano in Italia durante il fascismo. Penso che l'amicizia di Gigi con Scarpa sia stata molto importante per lo sviluppo di alcuni interessi e di alcuni temi compositivi.

Lo spazio ha avuto poi un ruolo importante nelle opere per teatro di Luigi. Lui ha sempre cercato appunto di usare tutto lo spazio della scena e della sala. Ha sempre cercato anche delle collaborazioni con persone che volessero fare delle cose nuove. Per esempio per *Intolleranza 1960* lui è riuscito ad avere Josef Svoboda, che allora non era tanto conosciuto come scenografo e che poi è diventato uno dei più grandi scenografi e registi di opere. Anche con Peter Weiss [Nono compone le musiche per *Die Ermittlung*] ha usato tutta la scena, dall'alto in basso, con il suono che si muoveva in tutta la sala.

Poi credo che nel rapporto di Gigi con lo spazio ci sia qualcosa della sua venezianità. Lui parla spesso di Venezia, dei suoi suoni che provengono da tutte le parti. Venezia non è come qualsiasi altra città; qui c'è sempre una certa simultaneità dell'ascolto dei suoni di chi cammina sulle pietre, dell'acqua... Poi anche l'architettura stessa di Venezia è particolare e

**Nuria Schoenberg Nono**, figlia del compositore Arnold Schoenberg, sposa Luigi Nono nel 1955. Dopo il matrimonio si trasferisce a Venezia, dove partecipa con il marito alla vita culturale della città. Dopo la morte del marito, fonda nel 1993 l'Archivio Luigi Nono, di cui è presidente.

---

Gigi ne parlava spesso.

Poi sicuramente c'è stato l'incontro con Renzo Piano, con il quale aveva in comune anche la passione per le barche a vela.

### **Come si sono conosciuti Luigi Nono e Renzo Piano?**

Non lo so in realtà. Ho chiesto a Massimo Cacciari che sostiene che forse si siano incontrati tramite Francesco Dal Co.

**L'architetto Shunji Ishida sostiene che si siano conosciuti poiché entrambi membri della giuria del concorso internazionale per il Parc de la Villette a Parigi tra il 1982 e il 1983** [si veda l'intervista rivolta a Shunji Ishida e Donald Hart in data 15 ottobre 2012].

Io so che ha conosciuto l'architetto Arata Isozaki in quella occasione e da quel momento è cominciata tra i due una grande amicizia.

Isozaki ha progettato anche la tomba di Gigi ed è stata un'esperienza bellissima. Io non lo conoscevo personalmente, ma gli ho scritto chiedendogli di fare la tomba di mio marito, che aveva tanti suoi libri e lo stimava molto. Quando il progetto è stato realizzato, Isozaki è venuto a Venezia con la moglie e siamo andati alla tomba insieme a Vedova, Dal Co, Cacciari e i famigliari più stretti di Gigi. Isozaki e la moglie hanno preso due grandi brocche metalliche e hanno versato dell'acqua sulla pietra che, essendo in parte grezza e in parte levigata, ha preso quasi vita. Ci hanno poi spiegato che in Giappone si usa bagnare le tombe; è stato un gesto molto teatrale, una cosa di una bellezza unica, qualcosa di rituale e commovente. Isozaki mi ha detto di aver passato settimane a pensare a cosa potesse fare per Gigi, tenendo la partitura di *Prometeo* sul comodino, pur non sapendo leggere la musica. Aveva però sentito la musica di Gigi ed è riuscito a fare una cosa bellissima, profonda...

Isozaki poi ha fatto anche il teatro per il *Prometeo* [l'auditorium di Akiyoshidai]. Si sarebbe dovuto trattare di un teatro per un'opera nuova che Nono avrebbe composto per Isozaki, ma purtroppo è morto prima di poterlo fare.

**L'amicizia con l'architetto Carlo Scarpa è nata invece perché facevano parte dello stesso ambiente veneziano?**

Non so come si siano conosciuti perché quando sono arrivata io erano già molto amici. Scarpa era più anziano di Gigi, che era molto amico anche di suo figlio Tobia.

Noi andavamo spesso a casa loro finché non possedevamo la casa qui alla Giudecca. Quando stavamo ancora in casa con i genitori di Gigi andavamo quasi tutte le sere dopo cena da loro e c'era sempre gente, e si stava fino a tardissimo. Scarpa era così generoso con il suo tempo...

**Si parlava di architettura?**

Sicuramente c'erano sempre anche architetti, però si parlava di arte, si parlava di musica...ricordo anche che Scarpa mi chiedeva di mio padre [Arnold Schoenberg]. Era proprio un ambiente culturale ricco e anche divertente. Scherzavano, poi a una certa ora la signora Nini [moglie di Carlo Scarpa] faceva la pastasciutta e tutti mangiavano. Si poteva andare da loro a qualsiasi ora, era una casa aperta a ricevere ospiti.

**Ho ricercato delle analogie tra l'architettura di Carlo Scarpa e la musica di Luigi Nono, soprattutto per quanto riguarda l'elaborazione di alcuni temi di *Prometeo*. Ho visto delle analogie nell'uso della luce in architettura e delle dinamiche in musica, nella sperimentazione con il materiale, nella cura del dettaglio compositivo. Pensa che si possano riscontrare queste analogie?**

Sì, certo.

Ma è con *Prometeo* e con l'arca che si è realizzato un rapporto più diretto e concreto con l'architettura, con Piano.

Gigi voleva realizzare una struttura che potesse essere trasportata poi in altri luoghi, che fosse leggera e mobile. Purtroppo questo è stato impossibile; l'arca era costosissima da spostare e smontare, ma questo era dovuto al fatto che era molto grande, doveva comunque riempire lo spazio di San Lorenzo. Piano e Gigi hanno fatto una grande nave, molto bella da vedere, ma che aveva dei problemi, come quello del rumore che si creava quando qualcuno si muoveva.

Inizialmente l'arca doveva essere chiusa da dei veli di seta, di tessuto, con l'uso di diversi colori. Ma poi Gigi ha capito che tutte queste cose avrebbero distratto da ciò che era importante, cioè l'ascolto. Anche l'intervento luminoso progettato da Emilio Vedova alla fine è stato ridotto quasi a niente.

**Visti i costi dello smontaggio e trasporto dell'arca, dopo la rappresentazione di Milano del 1985 l'arca è stata depositata in un magazzino e *Prometeo* ha continuato a vivere senza l'arca.**

Sì, infatti. *Prometeo* è stato rappresentato senza arca e anche molto bene in alcuni casi, con delle strutture di tubi innocenti messe alle giuste altezze. Senza l'arca hanno fatto *Prometeo* all'Alte Oper di Francoforte, dove si è fatta un'esecuzione stupenda. Abbastanza recentemente *Prometeo* è stato rappresentato nella nuova sala a Londra [Southbank centre, Royal Festival Hall], dove pensavamo non fosse possibile eseguirlo e invece è stato bellissimo. L'arca quindi, secondo me, non è fondamentale, *Prometeo* ha continuato a vivere anche senza. Una delle più belle esecuzioni senz'arca è stata a Salisburgo, in una chiesa con una grande cupola [Kollegienkirche]; si è ottenuta un'acustica pazzesca, veramente

il suono girava nello spazio. *Prometeo* poi è stato portato anche a Berlino nel 1988, nella sala piccola della Philharmonie e lì non suonava bene, perché è troppo piccola. Ci vuole un certo tipo di spazio perché *Prometeo* funzioni.

San Lorenzo era uno spazio molto particolare, con un grande altare centrale. Con l'arca si creava un'esperienza dell'ascolto molto bella e affascinante. Se anche fosse stato possibile spostare l'arca non si sarebbe più potuta replicare quell'esperienza avuta dentro San Lorenzo.

**Quindi si può dire che *Prometeo* nasce dentro allo spazio di San Lorenzo e all'arca, con una determinata acustica, ma poi è capace di confrontarsi e adattarsi a nuovi spazi?**

Certo. Questo rispettava anche la volontà di Gigi che, negli ultimi dieci anni della sua carriera (quando lavorava con Haller a Friburgo), sosteneva che ogni esecuzione fosse diversa perché la composizione si doveva adattare allo spazio. Era fondamentale adattarsi allo spazio.

**Durante un'intervista Nono sostiene di sentirsi “dominato” dallo spazio di San Lorenzo [De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *Scritti e colloqui*, Ricordi LIM, Lucca 2001, vol. II, p.357]. Che ruolo ha avuto lo spazio della chiesa nella definizione della composizione?**

Gigi ha cercato a lungo, in tutta Venezia, uno spazio adatto per *Prometeo*. Ha visitato dei cantieri navali, che hanno spazi grandissimi, bellissimi. Cercava una buona acustica, ma anche una certa qualità dello spazio. Appena è entrato nella chiesa di San Lorenzo ha deciso che era il luogo adatto.

**Il rapporto che Nono instaura con lo spazio è, secondo lei, soprattutto di tipo acustico?**

Penso che sia in gran parte acustico. L'acustica è fondamentale, poi se lo spazio ha una qualità estetica è ancora meglio.

Gigi a Milano ha fatto *Prometeo* all'ex Ansaldo, che era un capannone. Non era importante per lui che fosse una bella architettura. L'unico problema all'Ansaldo è stato il rumore delle automobili che passavano nella strada vicina, che avevano promesso di chiudere, ma non è stato fatto.

**I primi manoscritti di Nono per il *Prometeo* sono appunti presi sul libro *Pädagogische Skizzenbuch* di Paul Klee e annotazioni su alcune fotocopie di immagini raffiguranti architettura classica. Sono molto belli, ma difficilmente interpretabili. Lei sa come siano effettivamente legati il libro di Klee e l'architettura classica a *Prometeo*?**

Gigi aveva studiato le teorie del colore, Itten, Goethe, Klee. Gli interessava tantissimo il colore, ma non possiamo sapere cosa significassero per lui proprio quelle pagine del libro di Klee.

Anche per quanto riguarda l'architettura greca non so quale sia il reale significato dei suoi appunti. Forse il legame può essere ricercato nel fatto che si trattava di un'opera sul mito di *Prometeo*. Ci sono tutti queste immagini dove lui scriveva "Prologo", "ascolta", disegnava delle frecce... poi tutte queste immagini erano attaccate sulle librerie, tutto intorno alla sua camera, al suo studio. Ma erano cose che non spiegava. Questi sono dei segreti che non si possono sapere. Mio padre diceva che la musica è bella anche per questo; alcune cose non si spiegano, ci son cose che rimangono segrete.

**Che rapporto c'era con l'architetto Arata Isozaki, che ha costruito un auditorium ad Akiyoshidai usando *Prometeo* come misura dello spazio?**

Loro si incontrarono la prima volta a Parigi, per il concorso de La Villette e subito hanno instaurato un rapporto di stima reciproca.

Dopo c'è stato la prima esecuzione di *No hay caminos, hay que caminar* al Suntory Center a Tokio e Isozaki è andato al concerto insieme all'amico compositore Hosokawa. Dopo il concerto Isozaki ha invitato Gigi a casa sua; ci sono delle foto bellissime a casa di Isozaki. È nata davvero un'amicizia. Me ne ha parlato Isozaki quando è stato a Venezia dopo la morte di Gigi.

#### **Come è nato il progetto dell'auditorium di Akiyoshidai?**

Conosco poco la storia del progetto. Isozaki ha progettato questa sala per la quale ha detto di essere stato abbastanza influenzato da Scharoun e dalla sua Philharmonie. Poi la sala è stata inaugurata con un'esecuzione di *Prometeo*. Ero stata invitata all'inaugurazione, ma non sono riuscita ad andare. C'era però Lachenmann [Helmut Lachenmann, compositore tedesco, allievo e amico di Nono] e ha detto che è stato molto bello.

#### **Luigi Nono frequentava anche altri architetti oltre a Carlo Scarpa e all'amicizia nata con Isozaki?**

Ricordo che noi negli anni '60-'70 frequentavamo praticamente quasi solo studenti o laureati di architettura. Qui a Venezia era un periodo favoloso per l'architettura. I nostri amici erano giovani architetti che venivano a casa nostra molto spesso. Più che i musicisti, frequentavamo gli architetti, che poi erano interessati a tutto, anche alla musica. Tra i nostri amici poi c'era anche Massimo Cacciari, che insegnava estetica alla facoltà di architettura.

C'era poi Dal Co, che aveva scritto anche un libro su Loos, che era grande amico di mio padre.

**Per quanto riguarda la passione di Nono per l'architettura, ho letto che ammirava il progetto della Philharmonie di Berlino di Hans Scharoun.**

Noi abbiamo conosciuto Scharoun, siamo andati da lui nel suo studio a Berlino. Scharoun ci ha mostrato disegni di edifici che aveva progettato prima o durante la guerra e che non erano stati realizzati. Poi ci ha mostrato il progetto della Philharmonie.

In quell'epoca si parlava spesso di spazi per la musica. Gigi parlava anche con Stockhausen di come dovesse essere l'ideale sala per la musica contemporanea. Poi c'era Xenakis che aveva realizzato con Le Corbusier il padiglione Philips a Bruxelles [all'Esposizione Universale del 1958]; noi lo abbiamo visitato, è stato molto interessante. Poi Gigi era affascinato dall'architettura di Gaudì. Il riferimento per lui non era tanto la Sagrada Família, ma una chiesa che si trovava fuori Barcellona [probabilmente si tratta della cripta della colonia Güell, nei dintorni di Barcellona].

**Quando avete incontrato Scharoun il progetto per la Philharmonie era già quello definitivo? Nono ha parlato con Scharoun delle caratteristiche che avrebbe dovuto avere un'ideale sala per la musica contemporanea?**

No, non si conoscevano bene.

Gigi ha parlato tanto di questo argomento con Stockhausen, ma non ha mai messo niente per iscritto. Gigi non avrebbe mai dettato delle regole, ha più che altro elaborato con Stockhausen dei suggerimenti per la costruzione di nuove sale, delle linee guida.

**Tornando a *Prometeo*, qual è il futuro dell'arca?**

Il futuro dell'arca non c'è, ormai son passati tanti anni...

Non so...Dicono che tanti pezzi dell'arca siano rovinati, pur avendola

conservata bene. Alcuni pezzi andrebbero rifatti. Poi c'è da dire che oggi non avremmo mai i permessi di sicurezza per usare l'arca e le sue scale e passerelle. Alcuni dicono che si può modificare l'arca per farci dentro dei concerti, ma se si modifica non ha più senso, meglio fare concerti in un posto più adatto.

Poi c'è il problema che lo spazio dell'ex chiesa di San Lorenzo non è più disponibile perché si sono scoperti i resti di due chiese sotto il suo pavimento e adesso è chiusa per lavori di restauro.

Qualcuno ha proposto di ricostruire solo una metà dell'arca, ma non avrebbe senso.

Io ho avuto un'idea, che ho anche mostrato a Piano. Se tu vieni a Venezia e vuoi sapere qualcosa della sua architettura ci sono i palazzi da vedere, se vuoi sapere qualcosa di arte ci sono i musei, se vuoi sapere della sua musica invece non c'è niente. Puoi andare a un concerto, ma sentirai solo una musica. La mia idea era di fare una casa della musica. C'è la possibilità, anche con l'università di Padova, di fare degli impianti di altoparlanti in grado di far suonare la musica esattamente come suonava in un determinato ambiente, in grado di replicare un determinato effetto acustico; sarebbe molto bello avere questo impianto. A un certo punto si era trovato anche un posto che aveva le dimensioni adatte a ospitare l'arca; era tre volte più grande dell'arca, ma non aveva il tetto e i costi per sistemarlo erano molto elevati. La mia idea era di utilizzare l'arca per creare a Venezia un museo dove si possa andare per conoscere la storia della musica veneziana.

C'è poi un'altra questione legata alla ricostruzione dell'arca: se non c'è il permesso, per questioni di sicurezza, di salire le scale ed entrare dentro l'arca, costruendola per intero tu non avresti visto niente dell'interno. Si sarebbe dovuto quindi costruirla solo metà per permettere di vederla, altrimenti l'avresti guardata solo da fuori. Io allora ho pensato di non ricostruire l'arca, ma di recuperarne solo un frammento. Al centro della sala

della casa della musica ci poteva essere questo impianto di altoparlanti con i quali era possibile ascoltare sia *Prometeo*, che altre musiche, anche composte su commissione. Tutto intorno, ogni fondazione e archivio poteva avere un suo spazio, dove mettere una mostra di manoscritti, una postazione di ascolto, un video...ognuno poteva scegliere come meglio rappresentare il proprio compositore, il proprio materiale.

Se non si ricostruisce l'arca per intero non c'è bisogno di tutta l'altezza che aveva lo spazio che si era trovato inizialmente (che era al Tronchetto, ma non c'erano i soldi per rifare il tetto), quindi forse si può trovare un'altra sala. Ho mostrato il progetto a Piano e a lui piaceva moltissimo. Lui diceva che non rifarebbe l'arca, ma al massimo metterebbe un simbolo, un pezzo, e poi illustrerebbe l'arca con delle fotografie e il modello. Poi soprattutto ci sarebbe l'ascolto. Questo progetto della casa della musica è qualcosa che manca a Venezia, che pure ha un'incredibile, ricchissima, storia della musica. Sarebbe un museo non solo di un compositore, ma una casa della musica veneziana.

## Intervista ad André Richard

### *il progetto dell'auditorium dell'International Art Village ad Akiyoshidai*

### *e le rappresentazioni di Prometeo*

Vilars-le-grand, 2 maggio 2013

**Giulia Lazzarini:** Vorrei porle alcune domande riguardanti gli allestimenti di *Prometeo* successivi a quelli di Venezia e Milano del 1984-85. Vorrei poi parlare della sua esperienza di collaborazione con Arata Isozaki per la progettazione dell'auditorium dell'*International Art Village* ad Akiyoshidai. Iniziamo con la prima rappresentazione di *Prometeo* senza arca, ossia la rappresentazione di Parigi del 1987. Perché si è deciso di non portare l'arca?

**André Richard:** Principalmente si è trattato di un problema economico. Già trasportare l'arca da Venezia a Milano è stato molto oneroso. Poi l'arca a Milano è stata ingrandita per poter avere a disposizione più posti...

**Si può quindi sostenere che l'arca sia importante per *Prometeo*, ma non indispensabile? L'opera musicale continua la sua vita anche senza arca.**

Non sono d'accordo. L'arca ha dato qualcosa di più alla musica del *Prometeo* rispetto alle rappresentazioni senza arca. Il suono è differente, secondo me e secondo quelli che hanno buone orecchie. Abbiamo perso qualche cosa da quando suoniamo *Prometeo* senza arca, ma è una convinzione totalmente personale.

**André Richard**, compositore, lavora al fianco di Luigi Nono presso l'*Experimentalstudio* di Hans Peter Haller a Freiburg e partecipa a tutte le rappresentazioni di *Prometeo*, prima come direttore di coro e poi alla regia del suono. Dopo la morte di Nono si occupa della direzione artistica e della regia del suono per la rappresentazione di *Prometeo* e di tutte le opere del compositore veneziano nel mondo. Tra il '96 e il '98 collabora con l'architetto Arata Isozaki per il progetto dell'auditorium dell'*International Art Village* ad Akiyoshidai.

**Josephine Markovitz**, direttrice artistica del *Festival d'Automne* di Parigi, durante un colloquio che ho avuto con lei, ha sostenuto che l'arca potesse essere considerata quasi indifferente.

Sono molto amico di Josephine, ma non sono assolutamente d'accordo con lei. Lei dice questo in maniera pragmatica, da produttrice. Ma da musicista e artista devo dire che abbiamo perso una qualità del suono che non esiste più.

---

**Addirittura quindi si potrebbe dire che la perfetta rappresentazione di *Prometeo*, a livello acustico, sia avvenuta a Venezia con l'arca? Che l'ex chiesa di San Lorenzo con l'arca sia il 'luogo giusto' dove eseguire *Prometeo*?**

No, anche l'Ansaldo a Milano. Ma non si può parlare di un 'luogo giusto'. Dal 1985 suoniamo *Prometeo* senza arca. A Salisburgo, nel '93 e due anni fa, è stato realizzato *Prometeo* con un suono fenomenale, ma è stato fatto un grosso lavoro per mettere l'opera nella chiesa. Si è trattato di un lavoro di quasi un anno e mezzo, con tante trasformazioni acustiche. Sono fiero di questo lavoro.

**Lo spazio dell'ex chiesa di San Lorenzo a Venezia è stato scelto da Luigi Nono o assegnato dal comune di Venezia?**

Lo ha scelto Nono. Era una chiesa sconsecrata che poteva essere a disposizione per tanto tempo per le prove. La costruzione dell'arca a Venezia era in ritardo di almeno due settimane; c'è stata molta ansia perché avremmo avuto bisogno di provare con l'arca dentro San Lorenzo.

**Quale ruolo ha avuto in *Prometeo* lo spazio di San Lorenzo?**

La particolare conformazione della chiesa è stata più che altro un problema da superare. Ma la chiesa era la sola opzione di spazio dove avevamo la libertà di lavorare a lungo e fare sperimentazioni. Avevamo bisogno di uno spazio grande per sperimentare con suono e spazio.

**Nono dice di sentirsi occupare dallo spazio della chiesa di San Lorenzo e dai suoi silenzi, andando alla ricerca dei suoni che diventeranno *Prometeo***

[De Benedictis A.I., Rizzardi V. (a c. di), Nono L., *Scritti e colloqui*, Ricordi

LIM, Lucca 2001, vol. II, pp.350-351]. **Quanto ha influito lo spazio di San Lorenzo sulla composizione?**

È ovvio che se un compositore scrive sapendo in che spazio la sua musica verrà eseguita, lui pensa il suono per quel luogo. È un fatto logico che Nono sia stato legato a questo spazio durante il processo di composizione.

**Dopo Venezia *Prometeo* si confronta con nuovi spazi: ogni volta sono richiesti degli adeguamenti legati all'acustica della sala? La composizione viene modificata?**

*Prometeo* nasce in San Lorenzo con le esperienze fatte a San Lorenzo. Dopo Venezia Nono ha cambiato molte cose che non funzionavano; esistono più versioni della composizione. Dopo l'84 Nono aveva fatto abbastanza esperienze per capire come migliorare la sua composizione. Tutte queste composizioni, che sono legate allo spazio in un progetto spaziale, non possono essere provate senza lo spazio; hai bisogno dello spazio. Non basta sapere la propria parte, ma bisogna lavorare con lo spazio perché questo è un elemento della composizione. Non si può lavorare al di fuori dello spazio, non è come lavorare su una tradizionale composizione che va suonata in uno spazio tradizionale.

**Dopo Venezia quindi Nono è intervenuto anche sulla partitura, apportando modifiche alla composizione. Dopo la morte di Luigi Nono la partitura è cambiata ancora o si è intervenuti solo sulla risposta acustica delle sale (attraverso anche il mezzo del *live electronics*) e su diverse distribuzioni delle fonti sonore?**

Dopo la morte di Nono è stato deciso di prendere la versione dell'85 come riferimento per l'esecuzione di *Prometeo* oggi. Ma è una questione molto

complicata. C'è tanto da studiare e conoscere per dare una risposta giusta a questa domanda; cercherò di spiegare a grandi linee, perché è veramente troppo complicato.

Nono, negli spazi di Parigi, Francoforte e Berlino, ha cambiato tante cose in partitura perché non suonavano bene. Ha tagliato parti che poi ha fatto rivivere in altri luoghi. Le scelte erano fatte anche in relazione a chi suonava la musica, agli interpreti della musica. Quando Nono sentiva che il musicista non interpretava bene la parte, la tagliava. Esistevano due parametri a cui la partitura doveva rispondere: suona bene nello spazio; c'è un nuovo interprete che è o non è in grado di interpretare la composizione. Nono faceva davvero grossi tagli.

È molto complicato perché la versione che verrà un giorno pubblicata sarà quella originale dell'85 e tutta la storia delle modifiche fatte alla composizione successivamente non potrà essere rispettata e rappresentata, perché sempre legata a un luogo o a un musicista specifico.

Io ho proposto di pubblicare la partitura di *Prometeo* dell'85, rispettando le scelte fatte da Nono per la rappresentazione di Milano.

### **E quale sarà il futuro di *Prometeo* e delle sue rappresentazioni?**

Io sono stanco. Sanno tutti che *Prometeo* è un progetto di prestigio, ma vorrebbero fare il *set up* [l'allestimento dell'opera e la distribuzione delle fonti sonore nello spazio] la mattina della prima, per risparmiare soldi. Ma questo non funziona con questa musica. Se vogliamo suonare bene questa musica ci vuole tempo e ogni volta, con ogni nuovo spazio, bisogna lavorare tanto per arrivare a quella qualità di suono che voleva Nono. Questo si perde completamente se non si ha abbastanza tempo a disposizione.

I nuovi interpreti prendono la musica di Nono e la trasformano in qualcosa

di accademico, ma Nono era totalmente fuori dall'accademico, era veramente un visionario che cercava nuove cose, altre cose. I nuovi interpreti vengono dal conservatorio e suonano musica contemporanea in maniera davvero accademica. Loro suonano solo nella maniera che conoscono, in un modo che gli è stato insegnato, senza andare verso qualcosa di nuovo. Mi risulta davvero faticoso dover ogni volta lottare contro tutti. *Prometeo* viene bene solo se uno fa un grosso lavoro, veramente nel dettaglio, con orecchie davvero molto attente.

Adesso sono molto elettrizzato per la rappresentazione prevista ad Amsterdam [19 giugno 2014, Holland Festival, Gashouder] perché farò un *set up* innovativo dentro un ex gasometro. C'è necessità di costruire una struttura appositamente per accogliere *Prometeo*; terminerò i disegni questa settimana. C'è un gasometro di 53 metri di diametro e 15 metri di altezza. Nella stessa struttura suoneremo anche altri pezzi di Nono, che hanno altre necessità spaziali; cercherò di costruire una struttura originale che vada bene in entrambi i casi. Mi prende molto, molto tempo fare questo lavoro quasi da architetto. È una grande responsabilità per me occuparmi ogni volta di mettere *Prometeo* dentro gli spazi; studio sempre gli spazi diversamente. Vedremo se le scelte fatte per Amsterdam funzioneranno.

**Ho letto la trascrizione di un'intervista rivolta da Susana Moreno Soriano**

[Moreno Soriano S., *Arquitectura y Música en el siglo XX*, Fundacion Caja de Arquitectos, Barcellona 2008, pp.172-174] **in cui lei afferma che per chi ascolta *Prometeo* debba essere chiaramente percepibile da dove arriva il suono. Inizialmente non capivo perché fosse necessario; pensavo che intendere distintamente il punto di origine del suono facesse sì che l'ascoltatore rimanesse legato in qualche misura a una dimensione visiva dell'esperienza del concerto.**

Si deve capire da dove viene il suono, se viene da dietro in basso, dietro in alto, sinistra, destra, davanti, per poter percepire la spazializzazione e i movimenti del suono nello spazio. Se non è chiaro da dove viene il suono non puoi capire i movimenti ottenuti con l'*Halaphon* e con il *live electronics*.

Questo è stato anche il motivo del grande lavoro fatto a Salisburgo per portare *Prometeo* dentro la Kollegienkirche. Se tu, come a San Lorenzo prima dell'arca, hai tra i 7 e i 10 secondi di riverbero, l'acustica è terribile, non riesci a capire da dove viene il suono, è impossibile suonare *Prometeo*. Ma è importante capire da quale campo acustico proviene il suono; i suoni non possono essere diffusi, ma devono avere una precisa direzione. Per questo lo spazio circolare è molto complicato a livello acustico; le riflessioni sono molto complicate e difficilmente controllabili. In uno spazio circolare è facile avere suoni diffusi, campi acustici diffusi.

**Nonostante i problemi acustici legati allo spazio circolare, quando Stockhausen costruisce il suo personale prototipo di ideale sala per la musica contemporanea, il padiglione di Osaka ideato insieme all'architetto Bornemann nel 1970, lo realizza di forma sferica.**

Questo è totalmente un altro discorso. C'erano altoparlanti nella cupola, ma era un'altra cosa, si trattava di suoni solamente registrati.

Ti ho parlato l'altra volta [durante un altro incontro svoltosi in data 28 luglio 2012] di ciò che io chiamo la topologia delle fonti sonore. Sono punti nello spazio da cui esce un'informazione musicale che poi viene fatta muovere attraverso diversi punti, attraverso un dispositivo di altoparlanti. In *Prometeo* ci sono più movimenti dell'informazione musicale attraverso lo spazio che tu devi essere in grado di riconoscere.

L'acustica è molto importante per *Prometeo*. Ogni elemento dell'arca aveva un ruolo acustico ed era pensato per ottenere

certi effetti di riflessione del suono.

A Salisburgo [nella Kollegienkirche, 1993 e 2011] ho fatto inserire una pannellatura orizzontale a 12 metri di altezza, per spezzare l'altezza totale di 45 metri della chiesa. Tutto deriva da un mio progetto di modifica dello spazio per avere un'acustica adatta. Già per la rappresentazione del '93 ho fatto ridurre l'altezza della chiesa. La seconda volta che *Prometeo* è stato rappresentato a Salisburgo, con la mia esperienza del '93, ho migliorato ancora l'acustica. Il suono è stato pazzesco, il più bel suono che ho mai realizzato.

**È come se lei a ogni rappresentazione si trovasse a 'costruire' lo spazio adatto per *Prometeo*?**

Io progetto dove collocare le fonti sonore nella sala. Sono musicista, so di cosa ho bisogno per *Prometeo* e progetto le strutture utili allo scopo. A Salisburgo il pannello che modificava l'altezza della chiesa era trasparente per permettere di continuare a vedere il soffitto barocco della chiesa. Forse, a livello di riflettanza, sarebbe stato meglio mettere un pannello di legno, ma è stato un compromesso per continuare a vedere la chiesa. La chiesa inizialmente aveva tempi di riverbero intorno agli 11.7 secondi e li abbiamo portati a 4.5/5 secondi.

Per rappresentare *Prometeo* è poi importante avere molte diverse altezze a cui disporre le fonti sonore. Ho dovuto adattare lo spazio della chiesa, è stato difficile.

**Dopo la collaborazione con Renzo Piano per l'arca non ci sono mai più state collaborazioni con architetti per gli allestimenti di *Prometeo*?**

Per *Prometeo* servono strutture per spazializzare le fonti sonore, ma l'estetica non è così importante.

Ci sono state altre collaborazioni, ad esempio c'è stata quella con il regista Robert Wilson [per la rappresentazione di *Buxelles* del 1997], però anche in quel caso la disposizione delle fonti sonore è stata decisa da me. Wilson si è occupato della parte scenografica ed estetica della rappresentazione. *Prometeo* a Bruxelles è stato quasi un balletto, contrario alla concezione dell'opera del compositore.

In ogni caso devi veramente capire che fare *Prometeo* costa un sacco di soldi. Hai visto che a Salisburgo tutte le strutture e le pedane su cui collocare le fonti sonore sono state realizzate con tubi innocenti da impalcature, perché è la cosa più economica che si possa fare. Il pannello plastico per ridurre l'altezza della chiesa è stato molto costoso, ma c'era la volontà estetica di lasciare visibile la chiesa, il monumento storico. Fare una cosa come quella fatta con Piano non sarà mai più possibile.

**La costruzione dell'auditorium dell'*International Art Village* ad Akiyoshidai [inaugurato nel 1998, per il quale si instaura un rapporto di collaborazione tra Richard e l'architetto Arata Isozaki, che usa *Prometeo* e le sue necessità distributive come misura dello spazio] può essere considerata l'ultima esperienza simile in qualche misura alla costruzione dell'arca?**

No, non direi. Forse quello che sto cercando di fare ad Amsterdam sarà qualcosa di simile all'esperienza dell'arca a Venezia, perché cerco di mettere qualcosa dentro un luogo, in un luogo esistente, circolare, mentre ad Akiyoshidai l'auditorium è il luogo.

**Nuria Schoenberg Nono** [durante l'intervista rivolta personalmente in data 18 marzo 2013] **sostiene che inizialmente dovesse essere composta una nuova opera ad hoc per l'auditorium di Akiyoshidai. Poi purtroppo Nono muore e allora si decide di utilizzare *Prometeo* come misura della composizione architettonica.**

Nono non ha nulla a che fare con Akiyoshidai. È stato centrale, per la costruzione del complesso ad Akiyoshidai, il ruolo di un compositore che si chiama Toshio Hosokawa, che ha studiato a Freiburg alla fine degli anni '70 e ha conosciuto Nono. Il fatto che venga realizzato l'*International Art Village* di Akiyoshidai non ha nulla a che fare direttamente con *Prometeo*. Il governo aveva a disposizione delle risorse economiche in quel momento e volevo realizzare un'opera che fosse motivo di sviluppo per una regione giapponese che non era sviluppata [la prefettura di Yamaguchi]. Il governo sovvenziona quindi un progetto fatto per la gioventù in un luogo non consacrato al turismo, ancora poco conosciuto.

Ad Akiyoshidai c'è un parco nazionale, naturale, dove ci sono montagne e caverne. Il progetto era di fare un *Art Village*, un luogo dove studenti giapponesi e da tutto il mondo venissero per discutere di arte, musica, letteratura, pittura, di tutte le belle arti. Si voleva costruire un complesso di edifici dove tenere masterclass, invitare grandi personaggi. All'interno di questo complesso c'era anche una sezione dedicata alla musica, ma il complesso era previsto per ospitare molto di più.

A metà del processo di costruzione c'è stata una svalutazione della moneta giapponese e il progetto è passato da competenza statale a competenza comunale; i funzionari di Yamaguchi non conoscevano niente di musica, non avevano mai sentito parlare di Nono o Boulez. L'idea che era alla base della costruzione dell'*International Art Village* non è riuscita a vivere; il progetto è stato terminato, ma non si sono mai sfruttate le potenzialità del complesso. Oggi è desolante, perché l'idea iniziale non vive. C'era un'idea di creare un punto d'incontro interdisciplinare, un luogo di scambio culturale, che non si è mai realizzata.

**L'auditorium dell'*International Art Village* è stato inaugurato con una rappresentazione di *Prometeo* il 25 agosto 1998. L'idea di portare *Prometeo* ad Akiyoshidai di chi è stata?**

Nel 1987 Nono ha composto *No hay caminos, hay que caminar*, su commissione del Suntory Center di Tokio. Proprio a Tokio ha avuto un incontro con il compositore giapponese Toshio Hosokawa, che conosceva bene il lavoro di Nono perché lo aveva studiato e conosciuto a Freiburg nel suo periodo di formazione. Hosokawa aveva partecipato a un seminario a Freiburg alla fine degli anni '70, oppure forse nel 1980; Freiburg era uno dei luoghi in cui studiare la musica contemporanea all'epoca, alternativo ad Amburgo, dove insegnava il compositore Ligeti. Nel novembre del 1987 viene eseguita per la prima volta *No hay caminos, hay que caminar* a Tokio.

Mentre era a Tokio Nono ha incontrato l'architetto Arata Isozaki, che era molto amico di Hosokawa. Io ho chiesto un giorno a Isozaki di cosa avesse discusso con Nono durante questo primo incontro. Isozaki mi ha risposto che non hanno parlato molto, si sono visti forse cinque minuti, ma lui è rimasto completamente affascinato da Nono e dalla sua musica. Questa fortissima impressione è rimasta in Isozaki, che in seguito si è occupato anche del progetto della tomba di Nono.

Nel '96 mi è stato chiesto di andare in Giappone per spiegare come funzionasse e quale fosse l'idea alla base dell'esperienza di *Prometeo*. Sono stato invitato al *Music seminar and festival* che si teneva quell'anno a Yamaguchi, e che si sarebbe tenuto in seguito ad Akiyoshidai. Ho spiegato a studenti giapponesi il progetto di Piano e Nono. Ho parlato per quattro ore e tra il pubblico c'era anche Isozaki, insieme a persone che lavoravano nel suo studio di architettura. Dopo la mia lezione ci siamo riuniti privatamente: lui mi ha spiegato il suo progetto e io spiegato come funziona *Prometeo*. Ci saranno stati venti architetti del suo ufficio. In quell'occasione hanno capito che alcuni aspetti del progetto non funzionavano bene. Isozaki mi ha mostrato il suo modello del progetto. Abbiamo cambiato solo piccole cose, il progetto del complesso e dell'auditorium erano già definiti.

### **Arata Isozaki conosceva *Prometeo* prima di assistere alla sua lezione del 1996?**

Aveva forse ascoltato una registrazione, un disco. Ma la concezione spaziale dell'opera e il *set up* preciso di *Prometeo* glieli ho spiegati nel '96. Da quel momento in avanti abbiamo lavorato insieme, modificando alcuni dettagli del progetto.

All'interno del complesso dell'*International Art Village* ci sono sale per provare, per musicisti, una grande biblioteca, sale seminariali... Dopo l'incontro del '96 ho provato a mettere *Prometeo* nella prima idea di sala elaborata da Isozaki, ma aveva dettagli troppo 'estremi' che andavano modificati.

Hosokawa mi diceva che questo complesso è stato per Isozaki un progetto molto sentito, dove ha potuto esprimere tutta la sua poetica giapponese. Nono non sapeva niente di questo progetto, che si è realizzato solo dopo la sua morte. C'era il progetto di costruire un *Art Village* multidisciplinare, nel quale era previsto anche il settore musicale. Isozaki, incaricato del progetto, ha conosciuto Nono e probabilmente aveva una registrazione di *Prometeo*; la questione affascinante è stata che Isozaki a un certo punto ha detto: "*dobbiamo prendere Prometeo come base di partenza per fare questa sala da concerto*". Non so come gli sia venuta questa idea.

Adesso Isozaki fa grandissime sale da concerto in Cina. Lui ha detto pubblicamente a Francoforte che ha imparato molto dall'esperienza di Akiyoshidai. Il mio contributo è stato molto limitato, ma è stato un bello scambio, Isozaki è stato molto attento e sensibile. Hosokawa sostiene che il progetto del complesso di Akiyoshidai sia stato un'occasione per Isozaki per costruire un'architettura veramente intima, sensibile e personale, avendo a cuore di fare qualcosa per la gioventù. In progetti di grandi complessi Isozaki non poteva lavorare allo stesso modo, curare i più

piccoli dettagli come ad Akiyoshidai; Akiyoshidai gli ha permesso una dimensione più personale.

**Lei pensa che anche Renzo Piano abbia imparato qualcosa dall'esperienza della progettazione dell'arca per *Prometeo*?**

Anche l'arca è stata qualcosa di molto sensibile e personale. Non avevo chiesto a Piano di progettare un auditorium consacrato all'ascolto. La costruzione dell'arca sottintende due tecniche: da un lato liuteria e dall'altra la tecnica della costruzione navale. Piano ha potuto realizzare una cosa leggerissima, dedicata all'ascolto e pensata per rispondere alle vibrazioni fisiche del suono. L'arca è qualche cosa di molto sensibile e personale, lontana dal modo in cui i grandi architetti devono lavorare oggi nei progetti dei grandi auditorium.

L'incontro tra Isozaki e Nono è stato molto breve, ma questo non è negativo. Certe persone sentono subito la grandezza e la qualità di una persona. Posso immaginare che Isozaki, dopo aver ascoltato la composizione di Nono [*No hay caminos, hay que caminar*] e aver conosciuto l'uomo, sia rimasto completamente affascinato. Posso capire molto bene questa fascinazione per Nono e la sua musica.

***Prometeo* si adatta allo spazio in cui viene rappresentato, tramite l'uso della modificazione elettronica del suono, e allo stesso tempo lo spazio deve essere adattato e modificato per ospitare *Prometeo*. Si tratta quasi di un rapporto di reciproca influenza, è corretto?**

Sì, ma ancora una volta ci tengo a sottolineare che i teatri sono gli spazi peggiori, sono consacrati a un modo di fare musica dell'Ottocento/Novecento e non sono pensati per ospitare la musica contemporanea o la musica spazializzata.

È sbagliato cercare di eseguire una musica basata sulla spazializzazione in un luogo che è consacrato a una concezione di musica tradizionale, che arriva dal palcoscenico in maniera monodirezionale. Io lottò tutto il tempo con problemi architettonici cercando di trovare una soluzione. Per prima cosa uno spazio deve suonare bene. Se suona male non può ospitare il *Prometeo*. In secondo luogo ci sono degli elementi, delle strutture che si possono utilizzare per allestire *Prometeo* dentro a una sala, come Nono ha fatto al Théâtre de Chaillot a Parigi e a Francoforte. La rappresentazione di *Prometeo* a Berlino è stata invece catastrofica, perché non ha rispettato l'idea alla base di *Prometeo*, ossia l'inversione di posizione tra pubblico e fonti sonore. Nono era veramente dispiaciuto. Inizialmente per *Prometeo* si era partiti dall'idea di avere un mare e degli arcipelaghi che si muovono nel mare, su cui si trovano i musicisti al centro della sala, e un pubblico sul perimetro; poi si è deciso di invertire queste posizioni e questa idea, che era troppo difficile da realizzare, e il pubblico è stato posizionato al centro dell'arca. Quest'idea è venuta discutendo con Cacciari, prima di vedere lo spazio dell'ex chiesa di San Lorenzo. A partire dal 1980 Nono lavora allo studio di Haller, [*Experimentalstudio* di Hans Peter Haller a Freiburg, Germania] dove c'era questa macchina chiamata *Halaphon*, il cui nome derivava dai nomi dei due inventori, Hans Peter Haller e Peter Lawo. Per far funzionare un *Halaphon* è necessario avere degli altoparlanti intorno al pubblico. Sicuramente dal 1980 Nono ha quindi bisogno di avere fonti sonore intorno al pubblico per poter lavorare con l'*Halaphon* e il *live electronics*. L'utilizzo dell'*Halaphon* sostituisce il movimento degli arcipelaghi nel mare, alla base della prima idea per *Prometeo*. Nono parte dalle prime idee per *Prometeo*, legate alla mitologia greca, agli arcipelaghi...e quando va nello studio di Haller comprende come funziona l'*Halaphon* (lo utilizza anche in *Das atmende Klarsein* del 1981) e capisce che il *set up* può funzionare solo con il pubblico in posizione centrale.

**Mi parli del suo rapporto di collaborazione con Arata Isozaki per la progettazione della sala di Akiyoshidai.**

[Richard mostra alcune fotografie che raffigurano lui e Isozaki intenti a parlare del progetto dell'auditorium di Akiyoshidai nel 1996, davanti ai disegni e al modello]

Questa è stata la prima volta che io ho detto a Isozaki come bisognava fare il *set up* per *Prometeo*. Ho provato quattro diverse versioni di *set up* per arrivare a mettere *Prometeo* dentro la sala di Akiyoshidai.

Dopo la mia visita in Giappone ho ricevuto le prime piante dell'auditorium e ho iniziato a lavorare ai *set up*.

[Richard mostra i primi disegni ricevuti, datati 29 ottobre 1996; si vedano le immagini a corredo del paragrafo 3.2]

Questo è uno studio di Arata Isozaki per far vedere la multifunzionalità della sala. Isozaki diceva di voler creare una sala che potesse ospitare tutti i tipi di musica. *Prometeo* è preso come punto di partenza, una sfida, per creare una sala con cui entrare nel XXI secolo. Poi nella tavola c'è anche un confronto tra l'arca di Piano e differenti sale per la musica progettate da Isozaki.

C'era anche un palco nel mezzo dell'acqua che poteva essere raggiunto direttamente dalla sala da concerto.

Alla base del disegno degli esterni c'è l'idea dei giardini giapponesi, l'idea zen del giardino di pietra e del giardino di acqua. Isozaki teneva molto al progetto del giardino.

Tornando al progetto dell'auditorium, io ho avuto grossi problemi con queste stalattiti molto profonde che Isozaki aveva messo nella sala. C'erano grossi problemi di acustica. Già durante il primo incontro in

Giappone io ho cercato di prevedere, nel modello che Isozaki aveva già fatto, una prima soluzione di *set up* di *Prometeo*, un primo abbozzo, e sono emersi i primi problemi.

È importante ricordare che tutto nasce dall'idea di fare un *International Art Village*, di fare un grande complesso multidisciplinare. L'*International Art Village* di Akiyoshidai non esiste perché esiste *Prometeo*, esiste per altre ragioni.

Il problema del primo progetto della sala, che è stato abbastanza difficile da risolvere, non erano solo le stalattiti, ma anche queste 'grotte' che Isozaki aveva fatto, molto profonde. Isozaki cercava di trarre ispirazione dalle grotte naturali del paesaggio circostante, creando balconi molto profondi, ma che davano problemi acustici. Io ho modificato alcuni dettagli del progetto per far in modo di avere meno problemi acustici. Poi ho cambiato più volte il *set up* di *Prometeo* e le posizioni dei musicisti per questioni acustiche.

È stato un lungo e duro lavoro di collaborazione tra me e gli architetti dello studio di Isozaki. Il lavoro è durato quasi due anni e sono tornato anche altre volte in Giappone. Sono stato anche sul cantiere e abbiamo avuto varie riunioni; è stata una collaborazione abbastanza intensa.

Tutte le modifiche che ho proposto al progetto erano legate a ragioni acustiche e pratiche di visibilità tra direttore e musicisti.

Rispetto al progetto iniziale ho fatto anche spostare un muro che impediva completamente il movimento del suono. Era un muro portante ed è stato difficile spostarlo, ma era necessario per l'acustica; il muro è stato sostituito da due pilastri.

Se guardi la sezione trasversale dell'auditorium puoi vedere le differenti altezze delle balconate. Ci sono tantissime altezze diverse; uno spazio perfetto per *Prometeo*. Le altezze delle balconate sono state modificate rispetto ai primi progetti per ospitare al meglio *Prometeo*. C'è stato un grosso lavoro per poter arrivare ad avere tutte queste diverse altezze a cui collocare i musicisti.

### **L'auditorium di Akiyoshidai può rappresentare un prototipo di ideale sala per la musica contemporanea?**

Non necessariamente, ma questa sala è comunque molto adatta a ospitare la nuova musica. Il tipo di attenzione usata nella progettazione di questa sala è molto sottile, raffinata, non è pensata per la massa. Peccato che oggi non si progettino sale in questo modo, con questo tipo di attenzioni.

[Richard continua a mostrare fotografie e disegni del complesso di Akiyoshidai]

L'auditorium di Akiyoshidai è stato lo spazio più piccolo in cui è stato rappresentato *Prometeo*. È stato difficile, ma anche bello perché è stato come un *Prometeo* da camera; è stato quasi come fare musica da camera.

Il pubblico era entusiasta alla prima esecuzione del *Prometeo* dentro la sala di Akiyoshidai; è stato accolto veramente bene. Poi *Prometeo* non è più stato rappresentato in Giappone.

### **Quale pensa sarà il futuro di *Prometeo*?**

Il mio progetto è di pubblicare la partitura di *Prometeo*. Sono il solo che ha il sapere per eseguire certe composizioni di Nono, per eseguire *Prometeo*; mi sento caricato di molte responsabilità. Molti degli interpreti originali sono morti. Io cerco di istruire nuove persone che prendano il mio posto. È importante trasmettere il mio sapere. Il problema è che io sono diplomato in canto, ho fatto studi di composizione, studi di canto, sono direttore di coro, sono stato direttore artistico dell'*Experimentalstudio*...ho vissuto certe esperienze ad altissimo livello. Quelli che io cerco di istruire

non possono avere tutte queste conoscenze ed esperienze. Io sono diventato così esperto solo poco a poco; sono cresciuto poco a poco, come musicista, lavorando con Nono. Tutti quelli che hanno lavorato con Nono sono cresciuti moltissimo con lui. Questa esperienza di crescita e lavoro a fianco di Nono è qualcosa che altri non hanno avuto purtroppo. Eseguire la musica di Nono è una questione di attitudine, anche politica, e di atteggiamento verso la realtà che ci circonda, la conoscenza, la vita. Le esecuzioni di *Prometeo* oggi vengono portate sempre più verso il 'basso'. Io vedo in pericolo tutta la lotta di Nono e le idee di Nono; la sua lotta per arrivare a nuovi risultati è in pericolo. Se non si forma un gruppo di persone che dicono "noi facciamo *Prometeo* così come *Gigi* voleva e andiamo avanti per fare bene queste recite", io non voglio più fare recite di *Prometeo*. Preferisco fare sempre composizione, e continuare sempre a lottare per fare qualcosa di nuovo.

**Josephine Markovits** [direttrice artistica del *Festival d'Automne*, incontrata in data 28 febbraio 2013] **mi ha parlato di una rappresentazione di *Prometeo* prevista per il 2015 nella sala della nuova Philharmonie, ancora in fase di costruzione. La signora Markovits sostiene che il progetto della sala sia stato elaborato dall'atelier di Jean Nouvel anche pensando alla concezione spaziale di *Prometeo*. Lei è stato coinvolto?**

Sono stato invitato dall'ufficio di Jean Nouvel per una riunione, insieme anche al compositore Marco Stroppa e a Josephine Markovits, durante la fase di elaborazione del progetto.

C'è stato un concorso. Sono stati selezionati sei progetti che poi sono passati alla fase successiva del concorso.

Jean Nouvel mi ha chiesto che cosa fosse importante per me in uno spazio per la musica contemporanea e io gli ho raccontato la mia esperienza in San Lorenzo. Gli ho detto che il grande problema è che i

balconi bloccano completamente il movimento del suono. I balconi sono un grosso problema. Io gli ho detto che bisognava trovare un sistema per far sì che il suono fosse libero di risuonare dappertutto. Non vedo l'ora di ascoltare l'acustica della nuova Philharmonie.

Io ho potuto parlare della mia esperienza maturata studiando lo spazio di San Lorenzo, delle relazioni acustiche che si creavano tra l'arca e il muro della chiesa. Tra il muro e la barca c'erano tre metri o più e c'era questa risonanza particolare.

Nouvel è rimasto molto affascinato. Il suo progetto è derivato dall'esperienza mia, di Piano e di Nono. Sono molto ansioso di ascoltare l'acustica della Philharmonie; se funziona sarà bellissimo.

Brigitte Métra [architetto che ha lavorato nel team coordinato da Jean Nouvel per il progetto del complesso della nuova Philharmonie; incaricata poi di occuparsi specificatamente del disegno dell'interno della sala da concerto] è venuta ad ascoltare il *Prometeo* a Londra.

Io ho aiutato a sviluppare l'idea di avere una sala modificabile, che possa permettere molte diverse disposizioni delle fonti sonore. A Lucerna è stata costruita una sala da concerto [Kultur und Kongresszentrum, Luzerner Saal] fenomenale come suono, ma dove non si può modificare nulla. La sala di Lucerna è totalmente fissa, rappresenta un'estetica borghese dell'orchestra tradizionale. A Lucerna è assolutamente impossibile portare *Prometeo*; ho fatto solo degli estratti in quella sala. L'acustica della sala comunque è fenomenale, ma è legata a un'estetica vecchia dell'orchestra.

## Intervista a Brigitte Métra

### **Il ruolo di Prometeo nella definizione di nuovi spazi per la musica:**

### **il progetto della sala da concerto della Philharmonie di Parigi**

Paris, 22 giugno 2013<sup>1</sup>

**Giulia Lazzarini: Josephine Markovits** [direttrice artistica del *Festival d'Automne*, incontrata in data 28 febbraio 2013] **mi ha parlato di una rappresentazione di Prometeo prevista per il 2015 nella sala della nuova Philharmonie, ancora in fase di costruzione. La signora Markovits sostiene che il progetto della sala sia stato elaborato anche pensando alla concezione spaziale di Prometeo.**

**In che modo Prometeo può avere influenzato o meno il disegno della sala? Come è stato previsto l'allestimento di Prometeo dentro la sala? Quando è stato deciso di rappresentare Prometeo dentro la Philharmonie?**

**Brigitte Métra:** Josephine Markovits ha deciso e pianificato il programma dei concerti per la sala della Philharmonie. Non è qualcosa deciso dagli architetti.

Il progetto della *concert hall* è stato elaborato fin dall'inizio con l'idea di costruire uno strumento musicale al servizio della musica. Esistono diverse *concert hall* che possono essere considerate degli strumenti, come esistono diversi strumenti musicali. Era importante per noi costruire una sala che potesse servire la musica, con il suono, con l'aspetto visivo, ma anche attraverso l'idea che la musica è spazio. Non ci siamo riferiti tanto al concetto di spazializzazione all'inizio, ma all'idea che la musica è spazio, è suono che si muove nell'aria, nello spazio. La musica è fluttuante e volevamo costruire qualcosa di leggero, una *concert hall* non concreta, ma galleggiante, fluttuante. La musica si muove attraverso lo spazio, la comunicazione avviene attraverso lo spazio dalla fonte sonora fino ad arrivare all'orecchio, al cervello.

Jean Nouvel voleva che lavorassimo a stretto contatto con musicisti, direttori d'orchestra o compositori. Io ho contattato Josephine Markovits che mi ha messo in contatto con artisti contemporanei. L'idea era fare una sala contemporanea, uno strumento contemporaneo per artisti contemporanei e musica contemporanea. La sala doveva accogliere

**Brigitte Métra**, architetto, lavora come associato presso l'atelier di Jean Nouvel fino al 2003, quando fonda il proprio studio d'architettura *Métra et Associés*. Con Jean Nouvel progetta la *Luzerner Saal* del *Kultur und Kongresszentrum* di Lucerna (1998), la *Konzerthuset* di Copenhagen (2006) e vince il concorso per il progetto della sala della nuova Philharmonie di Parigi, attualmente in fase di realizzazione. Quest'ultimo progetto viene espressamente realizzato ispirandosi a *Prometeo* e al rapporto che l'opera stabilisce tra suono e spazio.

<sup>1</sup> Intervista svoltasi in lingua inglese e tradotta in italiano dall'autore della tesi

---

anche la musica tradizionale, e di ogni epoca, ma ci riteniamo comunque architetti contemporanei al servizio della musica contemporanea.

Il programma del bando di concorso, su suggerimento di Laurent Bayle (direttore generale della Cité de la Musique e del festival di musica contemporanea), prevedeva la realizzazione di alcune piattaforme che rendessero possibile ottenere una spazializzazione delle fonti sonore. Il programma portava quindi a riflettere sull'uso della spazializzazione in musica.

Abbiamo cominciato a lavorare con musicisti e compositori contemporanei, con i quali abbiamo avuto diversi incontri. Presto abbiamo capito che la spazializzazione era veramente importante per loro. Essere in grado di avere le fonti sonore disposte nello spazio intorno alla sala e il suono in movimento, fluttuante, era molto importante per loro. Io penso che questo abbia influenzato anche il disegno della sala. Noi fin dall'inizio volevamo qualcosa di fluttuante nello spazio, a livello concettuale, ma parlare con i musicisti e ascoltare le loro necessità ci ha spinto ancora di più nella direzione di avere balconate fluttuanti nello spazio, nell'aria.

L'allestimento di *Prometeo* rappresenta una delle possibilità della sala, uno dei motivi ispiratori della composizione. Sono stata a Londra a sentire *Prometeo* [Southbank Centre, Royal Festival Hall, London 2008] e ho incontrato André Richard. In seguito l'ho incontrato più volte e mi ha fatto capire quanto sia importante per i compositori contemporanei o per i musicisti, o per suonare le musiche di Luigi Nono, avere uno spazio adatto. Noi architetti abbiamo lavorato con queste balconate galleggianti che circondano il palcoscenico e abbiamo previsto la possibilità di avere piattaforme sul perimetro della sala dove collocare, per esempio, tutti i musicisti di *Prometeo*.

Ma la sala della Philharmonie non è stata disegnata per *Prometeo*, come l'arca di Piano o come l'auditorium di Akiyoshidai. È una *concert hall* per ogni tipo di musica (jazz, *musique du monde*..). *Prometeo* è stato

d'ispirazione principalmente per il tema della spazializzazione, che è solo uno degli aspetti del progetto.

Si può dire che il progetto della Philharmonie rappresenta in un certo senso un passo in avanti rispetto al progetto dell'arca perché l'arca era nata solo per ospitare *Prometeo* mentre la Philharmonie trae ispirazione da *Prometeo* per stabilire le necessità della nuova musica contemporanea e aprirsi a ogni genere di musica.

**L'idea di avere delle balconate 'galleggianti' nello spazio era nel progetto fin dai primi disegni della sala?**

Sì, fin dalla primissima elaborazione progettuale.

Jean Nouvel aveva disegnato due altre sale da concerto prima della sala della Philharmonie (e io ero stata responsabile del progetto in entrambe le occasioni): la *Luzerner Saal* di Lucerna e la *Konzerthuset* di Copenhagen. La sala di Lucerna era costruita secondo la tipologia *shoe box*, mentre la sala di Copenhagen era costruita secondo la tipologia *vineyard*. In questo progetto per la Philharmonie noi volevamo realizzare una *concert hall* che avesse le qualità e la precisione acustica di Lucerna, ma che avesse anche quel carattere conviviale, che trasmettesse quell'idea più 'democratica' dello spazio del *vineyard type*. Volevamo ottenere un senso di vicinanza, d'intimità, una certa prossimità al palco. Volevamo avere una sorta di soluzione intermedia, senza essere costretti nella tipologia *shoe box* o nella tipologia *vineyard*. Volevamo essere liberi di creare qualcosa di nuovo.

Volevamo inoltre creare una sala dove ci fosse solo quanto serve a vedere e ad ascoltare; tutte le superfici dovevano essere utili a vedere o ad ascoltare. Come in uno strumento musicale, ogni elemento della composizione doveva avere uno scopo al servizio dell'arte. Per avere una buona esperienza del concerto tu devi poter vedere bene e sentire

bene; si tratta di un legame tra vista e udito importante per le connessioni cerebrali. La sala doveva rispondere alle esigenze del vedere e del sentire bene e nient'altro; solo vuoto, spazio, musica e spazio. Questa era l'idea astratta.

Il progetto della sala della Philharmonie viene dall'esperienza che noi avevamo maturato nella realizzazione delle due *concert hall* precedenti. Non tanti architetti hanno la possibilità di aver potuto sperimentare sia la tipologia *shoe box* sia la tipologia *vineyard*. Noi potevamo proporre qualcosa di nuovo, di diverso, che ricavasse il meglio dalle due esperienze. L'idea era avere persone intorno al palco e allo stesso tempo avere delle balconate che si sovrapponevano le une alle altre. Questa sovrapposizione conferisce un senso d'intimità alla sala [permettendo di ridurre le distanze tra gli spettatori e il palcoscenico] e questa intimità porta ad avere una buona esperienza di ascolto e del concerto, dovuta alla vicinanza al palcoscenico. La sala ha una capienza di 2400 persone, ma siamo riusciti comunque a ottenere questo senso d'intimità.

L'idea della spazializzazione del suono ha avuto un ruolo importante nella conformazione dello spazio interno della sala. Per noi il concetto di spazializzazione significava avere il suono che si muoveva tutto intorno; abbiamo pensato che anche lo spazio tra le balconate 'galleggianti' e le pareti perimetrali della sala potesse ospitare il movimento del suono.

Nella sala, acusticamente, si ha uno spazio interno [delimitato dalle balconate] e uno spazio esterno [tra le balconate e i muri perimetrali] in cui si muove il suono; si può parlare di *early reflections* e *late reflections*. Noi potevamo usare lo spazio tra le balconate e le pareti perimetrali per ottenere delle *late reflections*, che contribuivano all'esperienza dell'ascolto.

L'idea è venuta da diversi stimoli. *Prometeo* sicuramente è stato uno di questi. Avevamo in mente *Prometeo* e la spazializzazione come motivi ispiratori. La spazializzazione ci ha spinto ad andare nella direzione della

progettazione di uno spazio interno 'galleggiante' e circondato da aria, spazio e musica. Non si è creato un rapporto diretto tra la musica di Nono e l'architettura, come è avvenuto per la progettazione dell'arca di Renzo Piano; si è trattato di un rapporto più concettuale, più indiretto.

**Forse questo rapporto meno diretto con la musica di Nono permette di realizzare, pur ispirandosi a *Prometeo*, una sala che possa ospitare ogni genere di musica. Nel dossier de presse che presenta il progetto della sala della Philharmonie [La Philharmonie de Paris, Documents de présentation et dossier de presse, <<http://www.philharmoniedeparis.com/fr/rapports-et-documents-de-presentations>>] ho trovato molti riferimenti agli stessi temi su cui lavorava anche Nono mentre componeva *Prometeo* o mentre disegnava l'arca con Piano. Penso che, pur non esistendo un legame diretto con *Prometeo*, forse ci possano essere alcuni temi che sono condivisi, come quello delle isole 'galleggianti'. Nella prima fase progettuale dell'arca, Nono insiste per avere delle piattaforme sospese che rappresentino le isole/episodi del *Prometeo*; forse si può vedere un parallelo tra le balconate 'galleggianti' della sala della Philharmonie e queste piattaforme. In *Prometeo* abbiamo inoltre il pubblico centrale e le fonti sonore distribuite sul perimetro dell'arca; nella sala della Philharmonie si possono avere i musicisti al centro e contemporaneamente avere il suono che, venendo riflesso dalle superfici dietro al pubblico e muovendosi nello spazio tra le balconate 'galleggianti' e le pareti perimetrali della sala, avvolge lo spettatore.**

Nella sala della Philharmonie si possono collocare musicisti anche sulle balconate, su piattaforme previste in certi determinati punti [si veda fig. 8, paragrafo 3,4].

Però devo dire che se avessimo lavorato espressamente in vista dell'esecuzione di *Prometeo*, o delle musiche di Nono in generale,

avremmo potuto prevedere più soluzioni, più piattaforme su cui posizionare i musicisti. C'è necessità di avere delle piattaforme al posto delle sedute per poter collocare i musicisti in diverse posizioni nella sala. Se avessimo fatto una sala solamente per la musica contemporanea l'avremmo fatta ancora più flessibile e modulabile per permettere di avere pubblico e sedute o musicisti in ogni punto della sala; abbiamo previsto delle piattaforme, ma solo in posizioni predefinite. Avevamo bisogno di avere una sala con la capienza di 2400 posti e in grado di ospitare tutti i tipi di musica. Abbiamo fatto quindi una sintesi delle necessità di tutti i tipi di musica (jazz, *musique du monde*, musica sinfonica). Se si fosse trattato di una sala esclusivamente pensata per la musica contemporanea il progetto sarebbe stato diverso: stessi temi, stessi schemi, stesso spazio, ma maggiore flessibilità.

Sarebbe stato possibile avere maggiore flessibilità anche nella sala così come progettata, ma prevedendo meno posti. C'era la necessità, per questioni di visibilità, di avere i posti a sedere su delle gradonate e questo rende difficile avere piattaforme per musicisti dappertutto, a meno di prevedere costosi sistemi per cui tutte le gradonate possano diventare piane.

Abbiamo questo costoso sistema, ma solo in alcune parti della sala.

[Brigitte Métra illustra il progetto della sala della Philharmonie attraverso un modello]

C'è un pavimento mobile, ma è molto costoso e non si poteva avere la stessa flessibilità in tutta la sala.

Il progetto della sala della Philharmonie rappresenta in ogni caso un importante passo verso la flessibilità totale dello spazio.

**Penso che il progetto della sala della Philharmonie sia in questo momento uno dei più interessanti progetti di sala da concerto in fase di realizzazione. Nonostante la sala non sia totalmente flessibile, penso sia nella corretta direzione per la realizzazione di nuovi spazi per la musica contemporanea. Nel dossier de presse si parla di “*expérience commune de l’oeil et de l’oreille*”, della vocazione del progetto a proporre un’esperienza in cui ci si senta circondati da suono e luce. Vista e ascolto vengono quindi considerate di eguale importanza. Nell’opera di Nono l’unico protagonista è l’ascolto, mentre nel progetto della sala della Philharmonie non è così.**

Questa era la terza sala da concerto che Jean Nouvel progettava. Noi a Lucerna avevamo lavorato con un ingegnere acustico: Nouvel era responsabile dell’esperienza visiva e lui di quella acustica. Era importante tenere insieme i due aspetti fin dall’inizio perché esistono molte *concert hall* costruite secondo principi acustici, ma orribili. Se metti la tecnica davanti all’architettura, o dopo, se non pensi alle due componenti insieme, il progetto non funziona. Il nostro lavoro, il mio ruolo in particolare (la mia seconda passione è la musica e ho visitato tante sale da concerto) è quello di combinare musica e architettura. In architettura tu hai la percezione dello spazio e dell’edificio, dell’edificio nella città, dello spazio da fuori a dentro la sala. Quando vai in una buona sala, l’esperienza del concerto comincia nella strada o anche prima, quando tu compri un biglietto e lo compri per ascoltare un certo programma in un determinato spazio.

Contenuto e contenitore devono essere in armonia per avere una buona esperienza del concerto. Se vai a sentire buona musica e buoni musicisti in una sala che non ha una buona acustica, l’esperienza sarà orribile, e così anche se la sala suona bene ma è brutta. La migliore esperienza di un concerto avviene quando hai tutto insieme: una bella sala, con buona acustica, un bell’edificio ben inserito nella città, con qualità architettonica

e buon uso della luce. Il modo in cui tu sei accolto nello spazio interno, lo spazio e la luce sono importanti. È questione di un'intera esperienza del concerto. Noi, come architetti, dobbiamo essere di supporto alla musica e dobbiamo pensare all'architettura come una delle componenti che vanno a formare l'esperienza del concerto, quasi al pari del programma musicale. Alcuni architetti pensano a fare belle sale senza interessarsi all'acustica, come alcuni tecnici acustici si occupano solo di test acustici senza interessarsi all'architettura e all'aspetto della sala; alcuni scenografi sono interessati solo al fatto che funzionino le macchine scenografiche e non gli interessa se la sala è brutta. Il mio lavoro consiste nell'integrare tutti questi parametri tecnici nell'architettura, nel fare una bella architettura seguendo tutti questi parametri tecnici. L'acustica è nelle superfici, negli angoli, nelle masse, nei materiali, in tutto. Ogni superficie serve all'acustica, come in uno strumento musicale. Niente è inutile nella sala, non ci sono decorazioni, ma tutto è al servizio del suono, come in uno strumento musicale. Niente è per niente. Niente è lì senza motivo, niente è futile o gratuito. L'aspetto visivo della sala è strettamente legato al suono, alla musica. Non ho mai visto uno strumento musicale brutto e vedo invece tante sale brutte. Questo deve finire.

Volevamo inoltre che anche i musicisti avessero una buona esperienza della sala. Anche loro dovevano percepire questo senso d'intimità. Doveva essere un'esperienza integrata, piacevole da tutte le prospettive, del musicista, del compositore, del pubblico.

Tutto questo è stato pensato avendo *Prometeo* in mente; *Prometeo* era un esempio che ha offerto le linee guida per il progetto.

**Penso che questa sala possa essere considerata una conseguenza di un certo percorso che include il progetto del padiglione Philips all'Esposizione Universale di Bruxelles di Le Corbusier e Xenakis, il padiglione di Stockhausen a Osaka e l'esperienza di *Prometeo* di Nono. Il progetto**

**della sala della Philharmonie in un certo senso può venire solo dopo l'esperienza di *Prometeo* (anche se non nasce per *Prometeo*).**

**Pensa sia corretta questa interpretazione? Quanto ha influito la collaborazione con dei musicisti nell'elaborazione del progetto?**

Sì, penso sia corretta.

All'inizio della competizione abbiamo incontrato il compositore Marco Stroppa che ci ha spiegato un po' le necessità della musica contemporanea. Quando abbiamo incontrato Stroppa noi avevamo disegnato l'esterno dell'edificio e avevamo solamente alcuni disegni concettuali dell'interno. Avevamo pensato a linee spezzate e dure all'esterno e a una soluzione più morbida, sensuale, fluida di balconate 'galleggianti' per l'interno della sala. Stroppa ci ha detto che questa seconda opzione era più vicina all'idea di musica; ci ha aiutato a renderla ancora più fluida e poi abbiamo elaborato i disegni concettuali presentati alla prima fase del concorso.

Le balconate possono essere viste come orecchie, come navi con le quali viaggi attraverso l'esperienza del concerto, fluttui nel suono [così le descrive uno dei compositori consultati durante la fase progettuale]. I musicisti capivano il nostro progetto e lo interpretavano in modo poetico, dandoci conferma che stavamo andando nella giusta direzione.

Tutto il progetto della sala è stato elaborato con musicisti e compositori. Ci sono stati pochi incontri, ma avevamo riscontri positivi che ci rassicuravano sulla direzione che stavamo prendendo.

**Si può dire che il progetto della sala della Philharmonie sia il risultato di una collaborazione tra musica e architettura.**

**Voi avete lavorato sul movimento del suono nello spazio e il progetto si è conformato su questo movimento, oltre che su alcuni temi legati alla musica contemporanea e a *Prometeo*.**

**Ho letto nel dossier de presse un riferimento a un'idea di "temps suspendu**

**arrêté". Questa stessa concezione temporale è molto presente anche in Prometeo. Quest'idea di un'esperienza dal tempo sospeso può derivare dall'opera di Nono?**

L'idea è quella di viaggiare attraverso tempo e spazio, andando verso una nuova esperienza. Le balconate sono come barche, in un viaggio esperienziale attraverso spazio e tempo. Si tratta di un'esperienza sensoriale completa tra musica e architettura. È un viaggio attraverso l'architettura, dall'esterno verso la sala e la 'barca' della balconata. È un viaggio in un mondo in cui il tempo è sospeso. Fisicamente passi da uno spazio esterno, poi attraverso un vuoto [tra parete e balconata] e poi inizi un viaggio sulla 'barca'.

**Si può considerare il distacco tra le pareti della sala della Philharmonie e le balconate simile al distacco tra l'arca lignea e le pareti della chiesa di San Lorenzo o dell'Ansaldo? Si viene a creare in un certo senso lo stesso rapporto acustico tra le superfici?**

Sì a livello acustico.

In ogni caso bisogna ricordare che lo spazio esterno alla sala è già una parte importante della composizione, è l'inizio di un viaggio. Il viaggio inizia già fuori dalla sala.

**È in previsione una rappresentazione di Prometeo nella sala della Philharmonie nel 2015. Avete già incontrato André Richard e iniziato a pensare al set up?**

Sì l'ho visto durante il periodo del concorso e poi ci siamo incontrati anche una volta alla *Cité de la musique* dentro il modello in scala 1:10. Dobbiamo ancora lavorare al set up del *Prometeo* dentro la sala.

## Rassegna stampa selezionata

Si propone una rassegna stampa selezionata relativa a *Prometeo*, tragedia dell'ascolto, ad alcune composizioni 'propedeutiche' all'opera e alle rappresentazioni di Venezia, Milano e Parigi.

Si tratta di articoli reperiti presso l'Archivio Luigi Nono e l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia.

Si è scelto di proporre solo articoli che integrino la rassegna stampa già raccolta in Di Scipio M.T., *L'arca di Prometeo. Spazio musicale e spazio architettonico nell'opera di Luigi Nono e Renzo Piano*, tesi di laurea, Politecnico di Torino

Alla Biennale di Venezia

### «Io» di Nono

VENEZIA — Annuncio della vasta, tanto attesa opera «Prometeo», che se tutto va bene sarà realizzata alla «Scala» tra qualche anno, il frammento «Io» di Luigi Nono, eseguito alla Biennale, con ammaliato successo di pubblico, obbliga già — nella sua prestante grazia — a prenotare i posti per quella promessa «Prima» che, quando sarà, sarà.

Del tutto erroneo sarebbe salutare in questo frammento di «Io» una svolta antiermetica, e di tenerissima e febbrile ansia comunicativa del musicista col grande pubblico: le premesse di Nono, anche quando la sua parola cantata veniva sfaccettata in rabbrividenti angolature ed in asperrimi prolungamenti interiettivi, ha sempre avuto il potere singolare di proporre una specie di comunione elettrica — meglio sarebbe dire elettromagnetica — col pubblico. In realtà, nei migliori compositori, essa ha una capacità di «risveglio nucleare» cioè dei nuclei più segreti d'ogni emozione, che dimostra come essa parta da strati e fibre più segrete e nascoste della nostra partecipazione umana. Altro che produzione tecnicistica o disumana!!! La musica delle valide, ultime «leve», o degli ormai «classici» dell'Avanguardia (Nono, tra essi, in prima fila) irrompe e ci coinvolge a far scialo delle nostre emozioni addirittura originarie. Sarà forse quel suo tritare e sminuzzare il suono, in un accecante caleidoscopio prismatico, che pare facilmente dissezionare e moltiplicare per mille la nostra sensibilità, restituendola alla sua più atomica essenza. Semmai, in questo «Io» (frammento di accattivantissima bellezza, come filtrata in mille dolcezze e veleni della memoria) v'è da dire che il rifrangersi prismatico della vocalità, il suo macerarsi cioè nel riverbero mille volte reincarnato della sua bellezza d'accenti non va contro la sua godibilissima ed afferabilissima bellezza cantabile e di pronuncia melodica, tutta conchiusa, assaporata e tenuta in serbo quasi per il privato e geloso ricantarsi della nostra sensibilità e memoria. Rare volte come in questa «Io», la musica d'avanguardia ha saputo unificare il pregio arduo della pronuncia assoluta a quello del riassaporamento della memoria, che è come dire l'estrema atomizzazione del discorso che però non è aliena da una certa sintesi, dall'opportuno gusto di fare tutt'uno, in un unitario ed armonico insieme. Abbiamo molti anni fa tenuto un ciclo di conferenze su quello che, da Pizzetti a Petrassi e Dallapiccola, poteva essere chiamato il «neomadrigalismo» di certa musica polifonica contemporanea, e ci pare che questo «Io» di Nono rientri con immacolata squisistezza nel filone così antico e pur così moderno, ed aperto all'avvenire, del neomadrigalismo. Mai Nono è stato tanto nuovo ed al tempo stesso così soavemente, iridatamente, antico.

Da passare sotto silenzio, invece, l'altra composizione presentata in questo concerto, «La musique creuse le ciel», di Wolfgang Rihm, che mette a disagio, perché, velatamente, deliberatamente vecchia, si fa contare in faccia le sue rughe e non v'è scampo per noi, se non per un accesso improbabile di gerontofilia.

Brunello Rondi

Rondi B., «Io» di Nono, in «Vita», 8 ottobre 1981, ALN

Alla Biennale di Venezia viene eseguito «Io» di Luigi Nono, anticipazione della tanto attesa opera *Prometeo*, che sarà realizzata al teatro alla Scala.

L'esecuzione riscuote molto successo e ammirazione; vi si riconosce una pregevole capacità di unione tra musica d'avanguardia e memoria antica.

Con Sinopoli, Bussotti, Nono  
la Biennale-musica ha affrontato il teatro

## Un suono che lavora lo spazio

di Luigi Pestalozza

Venezia, ottobre —. Lo ripeto, questa è stata una Biennale-musica buona, che ha posto la questione della continuità di un lavoro condotto con cura. Per esempio, la collaborazione (e coproduzione) con la Fenice, o dunque il filone del teatro, Sinopoli, Nono, Bussotti, Castiglioni. Una prima riflessione, imposta da tale sequenza di fatti nuovi, è che il teatro continua a essere un appuntamento obbligato, un richiamo profondo, prima che storico, per i nostri musicisti. Con esso si identifica ancora oggi, largamente, la musica italiana, e qui a Venezia ha dato un respiro ampio al tema della post-avanguardia.

Forse post-avanguardia vuol dire soprattutto disinibizione, libertà di reinserirsi in moduli spettacolari che il consumo non ha rifiutato. E quanto alla sua forza di conservazione, c'è, ma non sempre e non è detto che voglia dire subito integrazione. Ho intravisto, ad esempio, nello stesso Sinopoli dei rapporti sottili, complicati. E anche in Berio, fino al clamoroso paradosso. E così Nono, che ha posto il problema dello spazio scenico, musicale.

Al contrario, lo spazio accettato (o ritrovato) da altri, sembra quello della sala di sempre. Penso prima di tutto alle due opere di Castiglioni per le quali la sala era deliberatamente — per la natura stessa della musica — un luogo di cerimonia, di concezione, di favola e ossequio. *Oberon, the fairy prince* e *The lords' masque* su testi dei post-elisabettiani Ben Johnson e Thomas Campion, sono diverse per qualità di suono e atteggiamento formale: più lieve e fantastica la prima, più aulica e seria la seconda. Entrambe però sono un inchino a forme musicali trascorse, lontane (avanguardie comprese) giunte fino a noi in forma di piacevoli convenzioni. Dotte polifoniche, evocazioni popolari, weberismo sovrano, di fondo, per una libera e discontinua scrittura percorsa da ingenui segni tonali, agiscono da ordito di uno spettacolo asettico, forse simbolico, ma musicalmente tanto, troppo elementare, e anche singolarmente discontinuo.

Anche Bussotti ha goduto del vantaggio della scena, per *Miro l'anno luce* dall'esito trionfale. Musicalmente mi ha interessato il senso che viene assumendo questa musica perfettamente scenica, sensitiva, fatta di immagini, compiaciuta e crogiolata nei suoi umori, o nelle sue viscere.

Bussotti non esce dallo spazio fornitogli, non ne inventa uno. Riafferma anzi il teatro di sempre, benché vi inserisca una sua deroga. Insegue un futuro di decorazioniquisite, snervanti;

il futuro può essere costituito (anche solo per la musica) da questo gioco fantasioso di specchi deformanti, rivolti ad astratti, sensuali, ricordi passionali, naturalistici? Non so, le strade sono fortunatamente molte, e non c'è bisogno di deciderne una. Così come non c'è da meravigliarsi per l'opposto, per il lungo brano di *La vera storia*, prossima opera di Berio che si darà alla Scala. Il brano (la prima parte del lavoro) è stato eseguito in forma di concerto, ma mi ha fatto ugualmente vedere e sentire una sorta di gigantografia del nostro melodramma ottocentesco, confermato e stravolto dalla dilagante dimensione. Come su un grande schermo, la musica di oggi sembrava raccontare il teatro di ieri. L'esito, del resto, promette uno spettacolo imperativo: l'opera, cioè la storia vera, è fatta di arie, di concertati di cori, di momenti di sola orchestra, di episodi essenziali, insomma di un'imponente metafora esaltata da una musica spettacolare, scritta per convincere subito, per conquistare. E ci riesce. Mentre Calvino, cui si deve il testo, offre a sua volta l'abile, gestuale supporto letterario. Ma è questa la vera storia, la vera opera oggi? Oppure: l'opera, la storia, come e quando sono vere? Forse mai?

L'interrogativo, Nono lo respinge o lo problematizza all'estremo, in *Io, frammento dal Prometeo*. A partire dal testo di Cacciari — l'opposto di quelli chiari che Nono aveva a disposizione una volta — si impone il rifiuto della certezza: e scompare, intanto, il tempo, prolungato dalle interne trame labirintiche, che lo rendono come immobile, « infinito ». E' allora che la musica, che rifiuta aggettivi, pone il problema dello spazio: proviene da molteplici fonti, dalla loro circolarità e così diventa un fatto musicale che esce dallo spazio teatrale consueto. E lo vuole cambiare.

In questo senso il Palasport di Mestre non è stato una scelta eccezionale. Se mai esemplare. E tuttavia, proprio il fatto di averne ascoltato una registrazione inadeguata mi pone la domanda se il grande ascolto di migliaia di persone non contraddica l'impossibilità di riprodurla nei media a udienza ancora più vasta. Oppure avviene un cambiamento di strutture dell'ascolto e dello spettacolo musicale? Direi che è così. Questo propone *Io*, per il quale non sono concessi giudizi della critica banale: non potrei dire, poniamo, che è un pezzo « meraviglioso », benché spesso lo sia. Eppur si muove: è anche suo malgrado, un fatto estetico, un termine che uso contro voglia; ma poi *Io*, per quanto ho capito, è molto di più, è un momento della riflessione di Nono che induce a pensare, seguendo i suoni. Un fatto soggettivo, suo ma anche nostro, per fortuna.

Pestalozza L., *Un suono che lavora lo spazio*, in "Rinascita", 16 ottobre 1981, p.41, ALN

*Io, frammento dal Prometeo*, eseguito in occasione della Biennale musica di Venezia dentro il Palasport di Mestre, colpisce per la sua volontà di uscire dallo spazio teatrale tradizionale e modificarlo. Ci si interroga sulla possibilità di riprodurre tramite registrazioni le nuove musiche di Nono. "Io" è un momento della riflessione di Nono che induce a pensare.

TUTTO LIBRI  
STAMPA

Intervista con il compositore veneziano

La Stampa

# Nono: credo nella musica come rivolta e ho nostalgia del futuro

**F**IRENZE — Luigi Nono ha in pugno Prometeo. Il grande progetto prende forma. L'opera a lungo pensata forse sarà pronta tra un anno. Ma scintille di quel fuoco già brilleranno stasera al Maggio musicale fiorentino: il maestro dirige *Das atmen-de Klarsein* (Il chiarore che respira), nuovissimo risultato della sua sperimentazione. Cinquantasette anni, veneziano, sposo di Nuria, figlia di Schönberg. Un dialogo senza fine con poeti e scrittori: Brecht o Ungaretti, Pavese o Eluard o Sartre o Majakovskij. Un impegno ideologico e civile: *Sul ponte di Hiroshima*, *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, *Il canto sospeso*, capolavoro su testi di condannati a morte della Resistenza europea. Una caparbia ricerca di efficienza espressiva, dopo la sua celebre insurrezione del '59 a Darmstadt, quando lesse il discorso che Mila definì della «linea Nono» contro la casualità dell'opera d'arte. Nel cuore, problemi d'oggi e miti antichi. Negli occhi, la pace della Laguna veneziana, che vede dalle finestre di casa, alla Giudecca.



Prometeo e l'avvoltoio. Affresco del Romanino (Palazzo Averoldi, Brescia)

ciana, i teorici del Cinquecento e del Seicento. Trascrisse antiche musiche, conobbi Gabrieli e Monteverdi e i fiamminghi. Ecco Venezia punto d'incontro tra Oriente e Occidente. Ecco le comunità greco-ortodosse e quella ebraica con le liturgie spa-

gnole, tedesche e il vento della Mitteleuropa. Venezia incrocio del pensiero non solo musicale ma anche matematico, scientifico, filosofico. Qui sono passati Rilke, Roth e tanti altri da Vienna, da Budapest. Qui si capisce l'Oriente.

— «*Das atmen-de Klarsein*», la novità di Firenze...  
«E' una composizione semplice, uno studio, dopo *Al gran sole*... Il testo curato da Massimo Cacciari è la scelta di alcuni frammenti delle *Elegie di Duino di Rilke* e d'un canto orfico greco su

*Mnemosine*. Flauto basso, un coro di otto voci e le possibilità *live electronic* dello studio sperimentale di Friburgo: per programmare la trasformazione del suono dal vivo. Niente nastro, quindi. Questo sistema mi affascina, mi offre enormi aperture, straordinarie possibilità di risolvere i problemi del Prometeo.

— Il Prometeo che cosa racconta?

«Ci sto lavorando da anni con Cacciari. Non è la storia di Prometeo, ma un pensiero, un *excursus*, una proiezione filosofica sul suo mito, sul suo dramma, attraverso Eschilo, i lirici greci, Virgilio, fino agli storici e ai filosofi del Cinquecento, fino a Hölderlin, a Benjamin, a Nietzsche. Cioè il vagabondare, il cercare, continuamente, lo scoprire nuove leggi per cercare di scoprirne ancora.

— Un'opera con orchestra, cantanti?

«E' la tecnica di tanti piccoli gruppi di strumenti, piccoli gruppi di voci, usando le ultime possibilità di ampliamento del suono, cercando una diversa dinamica spaziale.

— Il boom della musica.

«Alla Fenice di Venezia recentemente, per *Opere*. Prima hanno risposto cento settanta compositori tra venti e i trent'anni. Per giorni Donatoni, Sciarrino, Clementi, Vidolin e io abbiamo discusso con loro intorno

Sinigaglia A., Nono: credo nella musica come rivolta e ho nostalgia del futuro, in "La Stampa", 29 ottobre 1981, ALN

Al Maggio musicale fiorentino del 1981 viene eseguito *Das atmen-de Klarsein*, nuovissimo risultato della sperimentazione sonora di Nono; nell'intervista Nono parla dell'importanza di Venezia, della ricerca sonora che sta svolgendo a Freiburg per *Prometeo* (in particolare dell'uso del *live electronics*), della sua collaborazione con Cacciari.

Stasera al  
Maggio fiorentino  
va in scena  
«Il chiarore  
che respira»  
Il testo di Massimo  
Cacciari è tratto  
dalle Elegie  
di Rilke e da un  
canto orfico greco.  
Il maestro  
sta lavorando  
a una grande opera  
su Prometeo.  
Un giudizio  
sul boom musicale:  
«Non bastano le  
sinfonie in piazza»



Luigi Nono

«Camminare nel mare, do-  
ve le triade non ci sono e bi-  
sogna inventarle di volta in  
volta, senza lasciarne trac-  
cia. Certo occorre una cultu-  
ra, una sapienza particolare.  
Il pensiero musicale non si  
deve mai fermare. Secco che  
cosa mi hanno insegnato Ma-  
derna, Scherchen, e sopral-  
tutto, Schönberg: la tecnica  
deve allargare i cigli, gli spa-  
zi della fantasia creativa».

«Fino a dove si può spin-  
gere la ricerca del nuovo?  
«Non ha fine. Perché non è  
solo ricerca di nuove forme,  
ma anche di nuovo lingua-  
gio, nuove necessità di co-  
municare oppure di non co-  
municare, l'innovazione del  
pensiero, del modo di vivere,  
della conoscenza, una fanta-  
sia sempre più scatenata».

«Potrà la musica nasce-  
re ancora da una fede, da  
un'ideologia?  
«E perché no? Quelli che  
più erano lontani, più erano  
contro le ideologie, ora vi si  
rifanno per sostenere se stes-  
si. Usano in forma restaura-  
tiva mezzi, categorie, procedi-  
menti, che altri hanno  
smesso, giudicandoli insop-  
portabili. E' un momento di  
rivoluzione del pensiero co-

me quando si passò da Tolo-  
meo a Copernico e Galileo».

«La nuova tonalità...»

«O nuova semplicità o  
neoromanticismo. Ne ho co-  
nosciuto a Friburgo il mag-  
giore esponente, Wolfgang  
Rihm. Ha ventott'anni e una  
violenza musicale incredibi-  
le e una fantasia in continua  
eruzione. E' il primo a rifiu-  
tare per la sua musica queste  
terminologie inventate in  
Germania da redattori di  
programmi musicali, da ma-  
noscrittori di mass media. E'  
un ribelle. Ribelli sono molti  
giovani musicisti. C'è in loro  
il rifiuto di accademismi e di  
mitologie, il voler fare con le  
proprie mani, con la propria  
testa, esercitare una capaci-  
tà di sorpresa verso se stessi  
e verso gli altri».

«Qualcuno parla di crisi  
dell'avanguardia».

«Questo lo dicono quelli  
che convivono con la crisi e  
se ne compiacciono, che con-  
siderano la crisi come cata-  
strofe. Ma la crisi è anche  
nuova organizzazione, è ri-  
strutturazione, dispositivo  
che scatta per nuove neces-  
sità».

«Che cos'è il bello musi-  
cale?»

«Ci può essere il bello pu-  
ramente fisico, della sempli-  
ce percezione; il bello della  
proiezione metafisica, meta-  
musicale; il bello non rap-  
portabile a un fatto armoni-  
co, non Dioniso, e Apollo.  
Molte partiture di Schön-  
berg sono bellissime come  
certune di Webern, come i  
Tre pezzi per orchestra di  
Berg, belli quanto l'Arte del-  
la fuga di Bach, ma non  
hanno la stessa bellezza.  
Bello può essere il piacevole,  
l'udibile, l'emozionante. Per  
me bello è qualcosa che met-  
te in moto il mio pensiero».

«Cambia il rapporto tra  
musica e cultura?»

«Una cultura sta tentando  
di falsificare il ruolo della  
musica. A Mosca si è tenuto  
da poco il primo festival in-  
ternazionale di musica con-  
temporanea. Solo tre nomi  
rappresentavano il vasto e  
complesso panorama italia-  
no. Inoltre, erano esclusi i  
grandi maestri come Schön-  
berg, esclusi i giovani com-  
positori sovietici poco rispet-  
tosi del realismo socialista.  
Scelte ridottissime, falsificanti.  
Ne è responsabile Tichon  
Krennikov, segretario gene-  
rale dell'Unione musicisti da  
48, messo su da Stalin. L'uni-  
co rimasto di quell'epoca  
colpevole d'aver reso la vita  
difficile a Prokofiev e Sci-  
ostakovic».

«Sensazioni? Ideali?»

«Vivo la nostalgia del fu-  
turo: vuol dire il rapporto  
tra memoria e utopia, vuol  
dire essere nell'attualità, ar-  
si di sete, pronti a viver  
quello che si deve vivere. C'  
una bellissima frase di Mu-  
sil: se esiste il senso della  
realtà esiste il senso della  
possibilità. Non è solo inte-  
ressante quello che è, ma an-  
che quello che sarebbe dovu-  
to essere. Non è detto che pe-  
unire due punti la linea pi-  
 semplice, più reale, sia la ret-  
ta. Ecco un rovesciamento  
del pensiero occidentale. Ma  
non è la scoperta bismarkia-  
na che Stockhausen fa del-  
l'India o che John Cage fa  
dello Zen: qui si tratta di  
scavare nella cultura e nell  
sapienza antiche, di scavar  
certi fiumi, sotterranei ch  
ogni tanto vengono alla luce.  
Questo è il mio ideale».

Alberto Sinigaglia

«Ma davanti alla «Nona»  
di Beethoven...»

«Quale Beethoven applau-  
dono? Il Beethoven «titano  
della libertà» per le parole di  
Schiller? «Abbracciamoci  
fratelli? Ne corre prima di  
capire la Nona e il valore o lo  
scandalo di un'esecuzione».

«Che significa essere  
musicista oggi?»



“Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2” presentato alla Biennale-musica

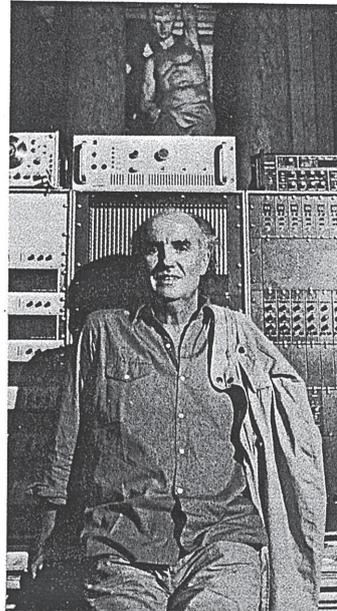
# L'impegno di Nono

Non è facile una critica a *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2*. Non è facile per chi ha seguito Nono fin dall'inizio, dagli anni del *Canto sospeso*. Da una parte c'è il suo avanzamento di linguaggio, mediante la tecnica *live electronics*, che ora padroneggia con raffinata sapienza, e da cui nascono direi, una nuova teatralità, volumi, movimenti sonori che entrano nello spazio e lo drammatizzano. Il pezzo, in questo senso, è di una straordinaria efficacia scenica, perfino nello sfruttare il contrasto acustico/visivo fra gli esecutori fermi al centro della sala (i quattro soprani, il flauto, il violoncello) e la loro proiezione e trasformazione sonora, elettronica, direttamente dal vivo, in tempo reale, nell'aria. Appunto nell'aria, il pezzo, anche nei momenti più duri, è sospeso come il *Canto* di trent'anni fa. Ed è questa la sua forza: la sua inquietudine, musicale e ideale. Appunto. *Quando stanno morendo*, è anche il ritorno di Nono all'impegno: un impegno diverso da quello degli anni lontani del *Gran sole*. Già la dedica, «agli amici e compagni polacchi che nell'esilio, nella clandestinità, in prigione, sul lavoro, resistono» unifica, nel consenso, l'intero arco costituzionale. Per questo era il pezzo più atteso di questa Biennale-musica. Atteso nel senso di una svolta.

Invece io credo che ci sia dell'altro, da considerare, a partire dalle poesie, di Milosz, Aly, Blok, Chlebnikov, Pasternak, curate da Massimo Cacciari. Il terreno è piuttosto quello religioso. La svolta, è qui. Qui è difficile fare una critica. Nono e Cacciari usano parole precise per spiegarsi: «tempo d'avvento», «lamentazione», «salmo», «profezia», «redenzione», «salvezza», «attesa». Sono termini religiosi, millenaristici cristiani con testi percorsi dalla «angoscia apocalittica» di una fede ancora possibile. Possibile dunque, per loro, solo così; risalendo fra l'altro, singolarmente, a quel Vladimir Soloviev il poeta simbolista e filosofo della terza Roma, da cui si mosse Stravinskij.

Per Nono, padrone, con la sua musica, dell'intero lavoro — una musica altissima, del Nono maggiore —, è questo davvero un diario personale, che ci riguarda perché riguarda la storia di un importante intellettuale, che è anche musicista comunista. Il punto è che l'impegno, allora, qui, in questo pezzo, è divenuto per Nono esperienza sua, una questione sua dai confini mistici. Così appare, nei suoni. E così impone rispetto e ammirazione. Ma esponendosi a riserve. Penso alla sezione centrale del lavoro, tripartito in un semplice schema espositivo, dove si ascoltano, recitati (solo loro recitati) i versi accusatori: «Mosca chi sei? / io so che voi siete / lupi ortodossi». I versi, anzi, vengono ripetuti tre volte, mentre i suoni ingigantiti e dilatati occupano lo spazio con la loro cupa, impietosa aggressività. La scena sonora è della massima presa drammatica, benché troppo esplicita per non farmi chiedere chi sono e dove sono gli ortodossi. Perché, oggi, le vie dell'ortodossia non passano anche per un eccesso di denuncia? Certo, vale la bellezza del brano, risonante, di un materiale musicale pieno di ansie, pieno del suo rapporto con gli immobili esecutori presenti, ai quali viene rapito: immagini simboliche di una sottrazione subita, di una fantasia ancora possibile, ma lontana, aerea, nell'aria. Però proprio ciò che è bello è sempre rischiosamente fungibile, inaspettatamente didascalico.

Nono, che costringe a ragionare in termini parziali, soprattutto musicali, è musicalmente su una strada nuova. Anzi, «teatralmente» si distacca dal passato, che sembra evocare. Non può



Luigi Nono. Il pezzo è sospeso come il canto di trent'anni fa. Ed è questa la sua forza: la sua inquietudine, musicale e ideale

dimenticare la sua fisionomia lirica, la sua qualità materica, però in questo pezzo agiscono altre strutture intervallari, altri materiali di base. Altra, infine, è la dimensione, l'idea della musica. E semmai, il gusto della suggestione prevale talora sulla sua nuda essenzialità, sul suo muoversi, con sottile significato, fra gli estremi della tensione al silenzio e della tensione al suono totale, apocalittico. L'angoscia è fra questi poli, sentiti come una tentazione, come un conflitto. Così, nel pezzo cresce una melanconia per ciò che Nono giudica perso, o il suo credere, ancora, in un incredibile futuro (uso parole sue). Così, tuttavia, la Polonia diventa un mito, o appunto un termine di confronto troppo ideologico, fino ad arrivare alla religione: e il ritorno non è all'impegno, ma al dialogo interiore sulle cose del mondo, sia pure polacche.

Delle giornate musicali veneziane, culminate nella serata riservata a Nono, occorre segnalare l'esecuzione di *Trans* di Karlheinz Stockhausen, il cui ascolto dal vivo ha scoperto la straordinaria immaginazione per un'orchestra di gruppi strumentali che bloccano nel loro suono fantastico, inestricabile, l'idea di una musica proiettata oltre, in città musicali sconosciute (il pezzo risale al 1970). Di un certo interesse, per la varietà inventiva, è stato anche *Saturne* per strumenti e *live electronics* del francese Hugues Dufourt. Ben altrimenti credibile di Peter Eotvos, di York Holler, forse dello stesso Gerard Grisey, anche Dufourt è tra i compositori che (sempre più numerosi con il ricambio delle generazioni) ripropongono il poema sinfonico come via di uscita della musica moderna. Perfino lo Stockhausen di *Trans* può ricondursi a un discorso del genere, e perfino lo Xenakis di *Nekuia* per coro e orchestra — di una così complessa e ardita concezione della forma e dei linguaggi da richiamare il nome di Mahler — perfino *Nekuia*, genialmente polilinguistica, poliforme porta dentro un profondo fascino del genere.

Luigi Pestalozza

Pestalozza L., *L'impegno di Nono*, in "Rinascita", 12 ottobre 1982, ASAC

*Quando stanno morendo. Diario Polacco n° 2* viene presentato alla Biennale musica del 1982; si delineano un uso dello spazio e alcuni temi che saranno centrali in *Prometeo*.

Scala e Biennale produttrici



# Architetture avveniristiche per il «Prometeo» di Luigi Nono

MILANO — Trentatré anni dopo, la Scala di Milano e la Biennale di Venezia sono tornate a darsi la mano. Nel 1951 il teatro milanese portò sulla laguna la prima assoluta di «The Rake's Progress» (La cameriera del libertino) di Stravinski. Tra dodici giorni, esattamente il 25 settembre, il tempio della lirica realizzerà a Venezia la prima mondiale di «Prometeo» di Luigi Nono. Sottolineando la filosofia politica di apertura della Scala verso altre istituzioni culturali, il sovrintendente Carlo Maria Badini ha ricordato ieri, rispondendo a un giornalista che aveva sottolineato l'eccessivo costo dell'opera (circa un miliardo e mezzo), che la cultura non si misura a peso.

«Prometeo», definito in locandina «tragedia dell'ascolto», sarà rappresentato nella chiesa sconsacrata di San Lorenzo dove è stato allestito un avveniristico contenitore che dovrebbe avere l'effetto di una cassa armonica. Si tratta di una specie di grande cesto quadrato nel quale il pubblico verrà sistemato al centro, con gli esecutori (orchestre, solisti itineranti e cantanti) sistemati nei palchi costruiti sul perimetro del contenitore, realizzato dall'architetto genovese Renzo

Piano (lo stesso che progettò il centro Pompidou di Parigi).

Per venire incontro alle esigenze dell'autore, il quale sostiene che l'immagine non deve prevalere sull'ascolto, le luci saranno attenuate, sul grigio, mentre maggiore rilievo verrà dato al suono, filtrato da una «sorgente» elettronica. L'intento è quello di realizzare uno spettacolo «policentrico», in cui l'udito non deve essere messo in secondo piano dall'azione. Particolare attenzione sarà quindi, dedicata all'acustica in una arca in cui lo spettatore «deve sentirsi isolato dal resto del mondo». Per realizzare l'opera di Luigi Nono, concepita in funzione di uno spazio, l'architetto si è messo al servizio di una idea musicale, diventandone in un certo senso coprotagonista.

Purtroppo il contenitore potrà ospitare soltanto 390 spettatori, per cui è probabile che molte richieste rimangano invase, visto che ci saranno soltanto tre repliche; per costruire l'originale cesto a tre piani ci sono voluti 800 milioni, dai 35 ai 50 milioni costerà il lavoro di smontaggio e rimontaggio allorché l'opera sarà ripresentata, nell'autunno del prossimo anno a Milano. Sempre in questa struttura scenica, «Prometeo» sarà riproposto a Parigi e, nell'autunno del 1987, a Berlino.

Altri 500 milioni sono stati spesi per l'impianto fonico mentre 120 milioni sono andati all'architetto Piano per l'ideazione. Infine a Luigi Nono, come autore, il contratto prevede il pagamento di 35 milioni per l'esclusiva. Costo del biglietto singolo dello spettacolo a Venezia, 25 mila lire. Il contratto di commissione stilato per questa iniziativa culturale prevede che per cinque anni chi vorrà rappresentare «Prometeo» dovrà servirsi della struttura scenica realizzata per la prima.

L'opera musicata su testi di Massimo Cacciari, si avvarrà della direzione orchestrale di Claudio Abbado e avrà una durata di due ore e 35 minuti. La trasformazione del Prometeo da leggenda a spettacolo musicale nella linea di una produzione contemporanea rappresenta un autentico festival dei mezzi elettronici che inghiottiranno la «Chamber Orchestra of Europe» diretta da Abbado e affiancata dal «Solistenchor der Instituts für Neue Musik der Staatlichen Hochschule für Musik» di Friburgo.

Annibale Carenzo

Carenzo A., *Architetture avveniristiche per il «Prometeo» di Luigi Nono*, in "Il secolo XIX", 13 settembre 1984, ASAC

Il teatro alla Scala di Milano e la Biennale di Venezia, a distanza di trentatré anni dall'ultima collaborazione, ritornano a collaborare per il *Prometeo*, tragedia dell'ascolto di Luigi Nono; Renzo Piano progetta l'arca, l'avveniristico e costoso contenitore sonoro per l'opera (definito "originale cesto a tre piani"). Claudio Abbado dirige l'orchestra. Dopo la prima veneziana presso l'ex chiesa di San Lorenzo, è già in previsione una successiva rappresentazione dell'opera a Milano, a Parigi e Berlino (1987).

## CULTURA E SPETTACOLI

MUSICA/UN ESPERIMENTO INEDITO

# I quattro dell'Apocalisse

di Massimo Dini

Per la prima mondiale del suo «Prometeo» Luigi Nono ha mobilitato Claudio Abbado, Massimo Cacciari e Renzo Piano. Insieme hanno progettato una moderna arca nella quale convivono musica, architettura e filosofia. Ecco cosa si propone la loro grande alleanza.

All'inizio è quasi un sogno. Una fiaba da era elettronica: avvolgere Venezia in un alone musicale, con altoparlanti e strumenti sui campanili. Il progetto si rivela ben presto irrealizzabile ma Luigi Nono, uno dei grandi della musica d'avanguardia, non si arrende. E per la sua opera più recente, *Il Prometeo*, prova a immaginare altri sfondi fantastici: il bacino di San Marco (utilizzando l'acqua come trasmettente del suono), il Palazzo Ducale, l'Arsenale.

Tutte proposte suggestive, fuori dai luoghi di teatro convenzionali, ma proprio per questo complicate dal punto di vista organizzativo. Finché un giorno il maestro Nono capita nella chiesa sconosciuta di San Lorenzo. Resta affascinato dai suoi vasti spazi: «Quello che mi colpì fu soprattutto l'altezza. Molti sostengono che l'acustica di questa chiesa sia pessima. Per forza! La considerano solo dal basso, mentre il problema è quello di usare vari livelli acustici». A quel punto, però, si pone un nuovo problema: ci vuole qualcuno che sappia leggere e articolare lo spazio. Un architetto insomma.

La scelta cade senza esitazioni su Renzo Piano, il progettista del Centro Pompidou. Per due ragioni. La prima è un'istintiva simpatia reciproca: «Abbiamo la stessa passione per il mare, le barche a vela» confessa Nono «ma anche lo stesso metodo di lavoro. Piano gioca coi materiali architettonici, li trasforma e li combina proprio come faccio io, da quattro anni, coi materiali sonori nello studio sperimentale *live electronic* di Fri-

burgo». In secondo luogo, Piano ha con la musica un rapporto di familiarità: con Luciano Berio e Pierre Boulez ha costruito negli anni Settanta l'Ircam di Parigi che resta tuttora uno «strumento musicale a scala urbana» tra i più avanzati del mondo.

Nasce così l'inedita accoppiata Luigi Nono-Renzo Piano. Non è però la sola novità. Nell'avventura del *Prometeo* sono infatti già coinvolte altre due «stelle» della nostra scena culturale. Il filosofo Massimo Cacciari, che con Nono forma un affiatatissimo sodalizio intellettuale, lavora sul *Prometeo* di Eschilo dal 1976 (e suo difatti è il testo di *Io, frammento del Prometeo* che inaugurò la Biennale Musica del 1981); mentre alla bacchetta magica di Claudio Abbado è stata affidata la direzione dell'opera. Così, in progressione, prende forma la grande saga musicale del *Prometeo*. Un'opera che, proprio per la collaborazione tra tanti grossi nomi (e nelle discussioni è entrato a volte anche il pittore Emilio Vedova) si annuncia come l'evento clou del prossimo autunno musicale. Finanziata dalla Scala e dalla Biennale, sarà presentata in prima mondiale a Venezia il 25 settembre. Entro il 1985 approderà a Milano, quindi al Beaubourg di Parigi e infine nel 1987 a Berlino.

Certo oggi, a due mesi dall'inizio delle prove, l'opera è ancora *in progress*. Ma la rotta del *Prometeo* comincia a delinearsi con sufficiente chiarezza. Soprattutto l'esperimento di collaborazione, come risulta dal racconto fatto a *Panorama* dagli stessi protagonisti, sembra essere perfettamente riuscito: «È vero» afferma Cacciari «sembra essere scattata una singolare sintonia sull'idea generale di quest'opera. E poi è molto stimolante capire le cose da diverse angolature disciplinari». Dietro il filo di simpatia

che lega il gruppo c'è, poi, la stessa tendenza a ribaltare le prospettive, a contestare i cliché della cultura «alta». E non per il gusto della provocazione fine a se stessa, ma per la consapevolezza che si può uscire dall'Apocalisse del Novecento, solo attraverso un profondo ripensamento del passato.

Il primo spunto è venuto da una piccola fotografia. Piano la mostra a



Il compositore Luigi Nono



Claudio Abbado: il 25 settembre dirigerà il «Prometeo» di Luigi Nono

Dini M., *I quattro dell'Apocalisse*, in «Panorama», 16 luglio 1984, ALN

*Prometeo* è un'avventura in cui Nono coinvolge l'architetto Renzo Piano, il filosofo Massimo Cacciari e il direttore d'orchestra Claudio Abbado; l'opera si terrà nella ex chiesa di San Lorenzo a Venezia e si preannuncia come l'evento centrale della stagione autunnale del 1984; insieme hanno progettato una moderna arca concepita come un grande strumento musicale nella quale convivono musica, architettura e filosofia; al centro il pubblico, completamente immerso nell'ascolto. Cacciari afferma: «è molto stimolante capire le cose da diverse angolature disciplinari».

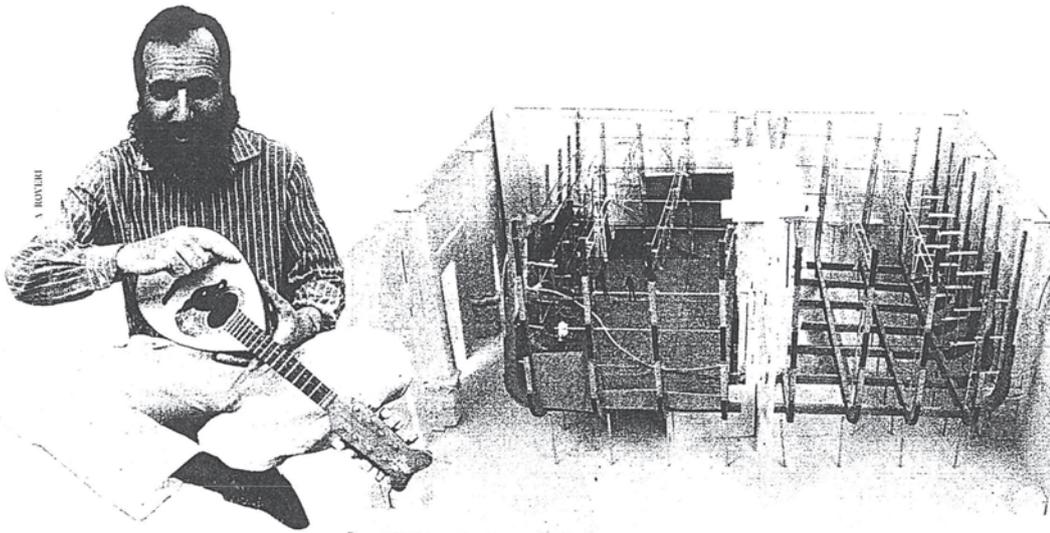
sonore del *Prometeo*. Una logica questa che aderisce perfettamente alla musica di Nono: un flusso sonoro, di varia origine e qualità, combinato elettronicamente, che si proietta nello spazio (ora veloce ora lento, ora amplificato ora ai limiti dell'udibile) senza un percorso prefissato, una rotta di navigazione segnata. Fino a scontrarsi con il grande strumento e le volte della chiesa.

Dai tempi eroici di *Intolleranza* e di *Al gran sole carico d'amore* la struttura della musica di Nono è fatta così: drammatica, conflittuale. Persino il testo rischia di essere travolto, cancellato dall'onda sonora. «Ma proprio la prospettiva di questo scontro mi ha stimolato sul piano della riflessione filosofica» dichiara Cacciari che del testo (pubblicato da Ricordi) è l'autore. «Per Nono il testo è un problema, un ostacolo da abbattere. Lui rilavora la parola quasi per toglierla. Anzi, il rapporto tra parola e musica è tanto più teso quanto più la parola è densa di significato». Inutile, in ogni caso, cercare tra le righe un andamento drammaturgico tradizionale. Il testo di Cacciari non ha nulla del libretto d'opera. Anzi, strada facendo, i legami con la tragedia di Eschilo si sono allentati e il testo ha via via assimilato materiali linguistici di una quarantina di autori citati e insieme «reimmaginati».

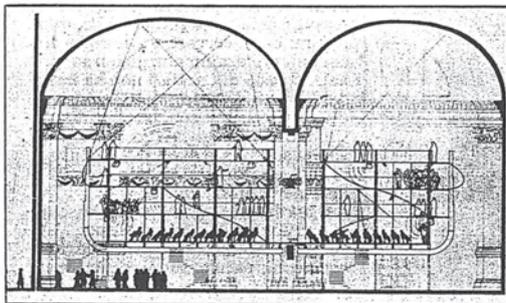
Oggi di centinaia di pagine discusse e visionate, ne restano appena 15-20: «Uno spazio in cui si scontrano voci, echi, parole, suoni, disancorati dalla logica del personaggio, del dialogo drammaturgico, dell'intreccio». Parallelemente si è evoluto il linguaggio di Nono. Partito come dramma musicale, il *Prometeo* si è trasformato in qualcosa di nuovo e di diverso. In che cosa, è presto per dirlo.

Prima di entrare il pubblico percepirà un flusso di vibrazioni sonore che solca l'aria passando attraverso le porte e i finestroni della chiesa. Incuriosito, si avvicinerà. E, una volta dentro, sarà colpito dalla presenza «folle e inaspettata» della immensa nave-pianoforte in costruzione. Una specie di arca, a bordo della quale compirà la traversata nella dimensione-suono (evocata da una ventina di altoparlanti, 16 microfoni, sofisticate strumentazioni elettroniche). A gonfie vele sulle orme del *Prometeo* che per Nono «non è più il *Prometeo* liberatore della tradizione romantica, ma un personaggio inquieto, sempre pronto a rischiare, a varcare nuove frontiere, alla ricerca di altri spazi, altri suoni, altre voci, altri linguaggi e altre mentalità».

Massimo Dini



Piano accanto a un modello della sua «arca musicale». Sotto: un altro bozzetto per «Prometeo» e, a destra, Massimo Cacciari



mare l'ascolto in qualcosa che può essere visto».

Un'idea rigorosa che tende a escludere il ricorso agli effetti cromatici, agli spettacolari giochi di luce e soprattutto al supporto scenografico. Come aggirare l'ostacolo? «La risposta» ricorda Piano «mi è venuta osservando il mandolino di mia figlia. È di lì che si è fatta strada l'idea del grande strumento musicale». Che non è una scenografia ma piuttosto uno Stradivari gigante (30 metri per 30, in legno) destinato ad assolvere una duplice funzione: quella di cassa armonica e di spazio per il pubblico (in tutto 400 persone, 200 che guardano in una direzione e 200 nella direzione opposta).

Discutendo animatamente sui gradini di campo San Lorenzo, di fronte alla chiesa, Nono, Piano e Cacciari si chiariscono definitivamente le idee su due punti-chiave: l'arcipelago musicale e il ruolo del pubblico. Afferma Piano: «Certe esperienze cosiddette d'avanguardia col pubblico che si muove, sale e scende, inciampa, si distrae sono più che altro ginnastica collettiva, jogging. Il pubblico, se davvero vuole ascoltare musica, deve star fermo, comodamente seduto, abbandonato al centro del grande strumento».

È invece la scena, secondo l'antica logica dello spettacolo, a essere itinerante. E saranno infatti alcuni musicisti, i cantanti, i solisti, a disegnare col loro movimento le cinque «isole»

Nono e Cacciari durante il primo incontro: rappresenta una barca a vela che attraversa un'insenatura. «Nei loro discorsi c'era un tema ricorrente: l'arcipelago» racconta Piano. «Mi parlavano di conosciuto e sconosciuto, di ordine e disordine, di insieme e frammentarietà. Allora ho pensato: perché non costruiamo uno spazio musicale dove il pubblico sta al centro e la scena tutta intorno? Se uno spettatore guarda in una certa direzione è chiaro che non può vedere quello che gli accade alle spalle, però ne coglie gli effetti sonori. Proprio come quando sei su un'isola e guardi sottovento: vedi l'effetto sull'acqua, le increspature».

È l'inizio di un lungo viaggio. Ma perché la traversata scorra via liscia bisogna subito sgombrare il campo dagli equivoci. Uno soprattutto: quello riguardante la gerarchia delle discipline in gioco. «Un tempo - penso ai cantieri delle cattedrali - le varie

discipline si integravano in maniera perfetta» afferma Piano. «Oggi, invece, ogni disciplina ha preso la sua strada ed è facile cadere nel tranello di certe goffe animazioni musicali o di certi scintillanti *son et lumière*, dove l'integrazione è solo apparente». Secondo l'architetto genovese non resta che una via d'uscita per superare l'ostacolo: riconoscere subito la priorità di una disciplina sulle altre. E siccome in questo caso l'emozione primaria è la musica, è alla musica che deve essere subordinato il lavoro collettivo.

Ma non è facile da mettersi in pratica. Il processo creativo è laborioso e il progetto va e viene. C'è comunque un punto di non ritorno. «Ormai la musica non la si ascolta, la si vede» critica Nono. «Proprio questo rapporto tra la percezione acustica e la visualità è uno dei momenti che tradisce l'ascolto. E poi bisogna sradicare l'abitudine intellettuale di trasfor-

# Il tempo che spezza, lacera e divide

**T**ragedia dell'ascolto - che cosa significa? Tragico, nella sua essenza, è il fare, quand'esso si presenta non come mera successione di movimenti, non come corrispondenza ad una legge già ben posta, e quasi causata da essa, non come perseguimento di fini determinati. Tragico è quel fare che corrisponde alla singola, irrevocabile decisione, l'evento che decide integralmente del destino della persona. La tragedia classica lo chiama drán. Il nostro termine dramma ne tradisce assolutamente la portata: esso equivale a successione, movimento, narrazione di momenti. Schopenhauer e Nietzsche avevano, invece, intuito come il dramma attico fosse drán: teoria tragica dell'istante decisivo, sofferenza suprema cui l'eroe non può sottrarsi. Il nucleo essen-

ziale della critica di Nietzsche a Wagner è appieno comprensibile soltanto dal punto di vista del drán: Wagner finirebbe col tradirlo per fare ritorno nel consolante-accogliente grembo del dramma narrativo-rappresentativo. Tremendo, anzi: il tremendo, è drán - come il tempo degli dèi, che è il tempo secondo la sua radice, il tempo che spezza, lacera, divide, e non quello della quotidiana «luce», che rammenta momento a momento, che in ogni modo tenta di rimuovere quella voce che chiama a decidersi, al drán. Un passo carraio ci si para di fronte, impossibile non vederlo, impossibile rimandare l'evento: ed ecco che l'uomo, figlio del Caso lo affronta, fa, anche se questa decisione lo lacera, lo distrugge: giudicare è disprezata battaglia (disma-

cha d'esti krinai dice il Coro dell'Agamennone eschileo) dove il dio è doppio, enigmatico, dove, come nel Prometeo incatenato, la legge (o nomos) dei nuovi dèi non è ancora bene fondata e quella degli antichi non è ancora tramontata. Situazione antinomica, nella sua essenza, che richiede, ad ogni passo, il drán. Nulla potrebbe rappresentarne più chiaramente e spietatamente l'essenza del grido che prorompe da Oreste di fronte al seno nudo della madre: Pilade, che farà (ti draso)? oserà uccidere la madre? Tutto il dramma si concentra in quel grido. Doppi sono i discorsi degli uomini, enigmatici e antinomici i detti del dio - eppure Oreste deve fare e patire ciò che il fare comporta. Il pathos tragico si accompagna necessariamente all'inesorabilità del drán.

Così il re Pelasgo di fronte alle Supplici, nell'istante, in bilico, pericoloso per eccellenza, in cui è chiamato a decidersi tra nomi contrapposti: l'angoscia prende il mio cuore: fare o non fare (drasai te me drasai). Così Antigone di fronte alla domanda di Creonte: tu l'hai fatto? tu hai osato contrapporsi al mio ordine, seppellire il fratello? - Sì, io dico di averlo fatto (kai phemi drasai), non lo nego certo. Così, ho deciso, così mi sono decisa: separata, scissa, cioè, dal tuo nomos, abbandonata la tua «terraferma». Non, dunque, un «fare» qualsiasi è stato l'atto di seppellire il fratello, ma una decisione. Nel flusso del tempo, nel suo apparente continuum, penetra il cuneo della decisione, lo solleva, lo spezza, lo stravolge. Il drán segna la catastrofe del tempo come

continuum e del «dramma» come rappresentazione-narrazione dei momenti di tale continuum. Questa è la concezione, nelle sue linee generalissime, del Prometeo di Nono. Non dramma musicale, non opera, non Wort-ton-drama, ma drán: le infinite variazioni che compongono l'unico istante della decisione irrevocabile: le infinite vibrazioni che costituiscono il pathos che l'accompagna. Nessuno svolgimento drammatico-narrativo, ma l'inabissarsi in questo istante. Eppure si aggiunge: dell'ascolto. Prometeo riferisce il suono del drán al problema dell'ascolto. La catastrofe tragica che vuole produrre comporta la decisione per l'ascolto. Sistemáticamente, infatti, l'ascolto è «accettato» dalla prepotenza del vedere e del rappresentare. Prometeo ci colloca nella

situazione tragica nella quale il nomos dell'ascolto inizia una lotta decisiva contro le antiche leggi del rappresentare, dispiegare, narrare, contro i trionfanti simulacri del mero vedere. Se la tragedia costituisce nella sua essenza un grandioso diventar-problema della vita nella molteplicità delle sue forme e delle sue apparenze, un dubbio lacerante sulla sua realtà prima ancora che sul suo valore, quale drán è più propriamente tragico di quello che si decide per l'ascolto, che si decide dalla «troppa luce» del giorno «di tutti», e, per lentissimi giri, sprofonda nelle infinitesime vibrazioni di ogni singolo suono, nell'impercettibile costitutivo di ogni suono, di quello che chiama ad ascoltare il silenzio da cui ogni parola proviene?

Massimo Cacciari

## «Il suono è pensiero»

Il suo suono - il suono che spezza, lacera e divide - è il suono che spezza, lacera e divide, in "Il Gazzettino", 18 settembre 1984, p.3, ASAC



Massimo Cacciari ed Emilio Vedova.

Nono intrinseca. «Il suono è pensiero» di cui parla Cacciari - aggiunge Cacciari - ha permesso il mio ultimo libro, l'ascolto del pensiero, che ha costituito il nucleo di un lavoro con Nono che hanno indotto ad approfondire anche i miei interessi speculativi. E' ovvio di conseguenza che non si è trattato del consueto rapporto tra compositore e librettista: i testi letterari non sono un libretto, ma sperimentazioni fatte in comune, in strettissima sintonia.

Anche tu sei dell'opinione che questo Prometeo non abbia nulla a che vedere con i Prometei precedenti? «Posso dirti che siamo lontani sia da una concezione pacificatrice - che doveva essere alla base anche della Orestea di Eschilo -, sia dalla concezione superomistica ottocentesca. Semplicemente, questa è una nostra lettura del mito di Prometeo, considerato come emblema del tragico.

Nella partitura e nei testi le singole sezioni sono indicate come «isole»: c'è qualcosa di acqueo o magari di lagunare in questo termine?

«Le isole sono una metafora; non le abbiamo chiamate episodi, per non fare alcuna allusione ad un andamento narrativo che non c'è: sono, poi, spesso isole simultanee, che fanno parte di un arcipelago musicale, magari legate assieme dal vento». Forse sono i venti che si riflettono dalle pareti di San Lorenzo.

«E a Venezia - aggiunge Nono - i suoni si trasmettono per vie silenziose, per i canali immobili di una città di pietra».

Mario Messinis

ovvia: perché Prometeo? «La tradizione prometeica non mi interessa. Potrei ripetere con Kafka: «Ci siamo dimenticati del mito di Prometeo, ne abbiamo perduto le tracce». Penso per esempio alla invadenza con cui il mito è stato spesso indagato nell'età romantica».

Eppure hai scelto proprio Prometeo, uno dei grandi personaggi della civiltà occidentale e i testi letterari di Massimo Cacciari, pur manipolati e rifiuti, traboccano di rimandi alla gremità.

«Con Cacciari abbiamo pensato a Prometeo prima di tutto come all'incarnazione del tragico per eccellenza, in senso storico. Il nostro Prometeo si trova incuneato tra il mondo degli dèi che sta tramontando, mentre non sono ancora apparsi gli dèi nuovi: esso incarna l'urto tra questi due mondi, che riguarda anche la realtà contemporanea».

Interviene Massimo Cacciari: «Non esiste più la nostalgia per il grande stile, ma non crediamo nem-

meno al frammento, a un'esperienza meramente nichilista. Tentiamo di proporre - Nono e io - una terza via: la ricerca di un ordine del possibile». Ciò significa, sul piano musicale, la rivelazione delle virtualità che sono racchiuse nel suono, apparentemente univoco, ma in realtà costituito di variazioni infinitesime: «È un ordine linguistico non reale, ma possibile».

A questo punto è chiaro che le tensioni interagenti, insieme musicali e speculative, rivelano che il Prometeo nasce da una lunga riflessione, protrattasi per anni, tra Nono e Cacciari, in cui il suono è pensiero. I testi, dai quali sarebbe inutile evincere una storia, un racconto, sono tracce di idee, una trama di suggestioni elaborate da una lunga solidarietà intellettuale. «Ogni testo è una citazione di altri testi, ritrattati e rimontati, tanto che non è necessario riferire le fonti molteplici cui essi attingono». In realtà ciò che conta è il rapporto tra la idea filosofica e i problemi compositivi che

Cacciari M., *Il tempo che spezza, lacera e divide*, in "Il Gazzettino", 18 settembre 1984, p.3, ASAC

Cacciari spiega la tragedia dell'ascolto di Prometeo.

Messinis M., *Il suono è pensiero*, in "Il Gazzettino", 18 settembre 1984, p.3, ASAC

Prometeo nasce da una lunga riflessione tra Nono e Cacciari, tra musicista e filosofo (a cui vengono poste alcune domande): al centro di Prometeo c'è il suono che si fa pensiero e che si propaga tra le isole musicali di cui l'opera si compone.

Biennale musicale. Il 25 settembre prima rappresentazione mondiale della nuova opera di Luigi Nono

# Prometeo, il nome del tragico

Egli è l'incarnazione dell'urto fra due mondi, che riguarda anche noi

Messinis M., *Prometeo, il nome del tragico*, in "Il Gazzettino", 18 settembre 1984, p.3, ASAC

Vengono intervistati altri due protagonisti di *Prometeo*: Renzo Piano ed Emilio Vedova. Per Piano si è trattato di inventare uno spazio inteso come un grande strumento musicale, costruito secondo la tecnica navale; per Vedova si è trattato di un lavoro di spoliazione dell'elemento vivo in funzione dell'ascolto.

VENEZIA. Sappiamo che il *Prometeo* è un lavoro drammatico in cui non c'è movimento, non c'è azione, non ci sono personaggi (Nono ha addirittura rinunciato alla canonica figura del regista), né una vera e propria scenografia. «Nono mi ha chiamato a Londra - racconta Renzo Piano - e mi ha detto: "Non ti chiedo di fare una scenografia, bisogna inventare uno spazio musicale". Ho pensato, di conseguenza, di non concepire una struttura architettonica, ma musicale, anche in termini costruttivi. Di qui l'idea di inserire in San Lorenzo un oggetto musicale, appunto, uno strumento: così da architetto mi sono trasformato in liutaio».

- Veramente, nella conferenza stampa dell'altro giorno, è stato detto che si tratta di un'arca.

«È inesatto. Solo la tecnica di costruzione è navale, date le dimensioni dello strumento (25 metri per 25) da accordare in funzione del contenitore che è nientemeno che San Lorenzo».

- Quali i rapporti con il monumento storico?

«È un contenitore austero. Ho pensato ad un oggetto che non venisse annientato, ma alla tensione che sprigiona da un simile rapporto. L'importante, tuttavia, era di riprodurre non

la consueta antitesi tra modernità e antichità, che è stata troppo sfruttata nella nostra epoca e che è divenuta ormai banale. In fondo io ho pensato, anche se questa affermazione pare paradossale, ad uno «strumento arcaico» in funzione dei suoni, anche sotto il profilo acustico.

- L'acustica, comunque, è sempre un azzardo, non si può programmare con un computer! «Siamo stati fortunati, poiché l'acustica non si studia sui modelli: il rapporto tra lo spazio fisico e il tempo rimane sempre insondabile, ma forse è stato anche un rischio calcolato. Poiché «lo strumento» è sopraelevato ho pensato di far circolare il suono anche sotto ad esso, spinto dall'idea del movimento del suono nello spazio che sta a cuore a Nono. Il pubblico sarà al centro dell'evento, in una struttura non prospettica, ma circolare. Lo «strumento» acquisterà la sua nitidezza attraverso le luci pensate da Emilio Vedova: la luce viene dall'esterno e non c'è scenografia; lo «strumento» per il pubblico diventerà un'ombra cinese. Vorrei aggiungere che non credo di aver fatto un oggetto d'avanguardia: è uno «strumento», appunto, ed in fondo è concepito in modo artigianale (lo si deve all'

impegno dell'impresa di Gianfranco Dioguardi che l'ha realizzato in soli tre mesi).

Incontro Emilio Vedova e gli chiedo: - Sei alla tua seconda collaborazione con Nono: Intolleranza nel '61 e *Prometeo* oggi. Cosa è cambiato da allora?

«Il discorso si è rovesciato: allora esisteva un rapporto paritetico tra suono e immagine attraverso il concorso di proiezioni plurime. Oggi, invece, ho voluto deliberatamente sottoporre ad un lavoro di spoliazione per l'amico musicista, concentrandomi su una ricerca primaria, sulla sublimazione di una luce radente e diffusa, una luce di ghiaccio, una luce fredda in movimento, di cui le pareti storiche potranno anche essere i diffusori. Ho riflettuto poi sul doppio contenitore, quello di Piano e quello storico; e naturalmente soprattutto sulla musica di Nono, evitando talvolta i conflitti drammatici che altrove prediligono per scoprire dentro di me un momento concettuale».

- Quindi rinuncia al teatro?

«Si cercherà di sfuggire allo spettacolo, ma anche un luccichio in una stanza è immagine».

ME M.

## La struttura del *Prometeo* a S. Lorenzo «Il Comune la compri»

PERCHÉ NON RENDERE stabile la struttura che in questi giorni stanno allestendo nella chiesa di San Lorenzo per la prima rappresentazione assoluta del *Prometeo*? Lo chiedono al sindaco quattro consiglieri comunali, Ottorino Fongher (Dc), Emilio Greco (Psi), Augusto Premoli (Pli) e Loris Volpato (Dc), in un'interpellanza presentata qualche giorno fa.

L'opera di Luigi Nono, programmata dal settore musica della Biennale in coproduzione con il teatro alla Scala di Milano e con la collaborazione del Comune, sarà rappresentata a fine mese in prima assoluta.

«La struttura, che costituisce una pregevole opera di tecnica e di architettura, ben

inserita nello spazio interno della chiesa di San Lorenzo, - scrivono i quattro consiglieri nella loro interpellanza - potrebbe venire acquisita definitivamente dal Comune stesso, per essere utilizzata come contenitore culturale polivalente da gestirsi con altri enti culturali di Venezia».

Tra il Comune di Venezia e il teatro alla Scala, suggeriscono i consiglieri della Dc, del Pli e del Psi, dovrebbe essere definito un accordo di acquisizione che impedirebbe alla struttura di lasciare la città. Va tenuto presente, infatti, che questo «spazio musicale» dovrebbe essere immagazzinato subito dopo la rappresentazione dell'opera in alcune città europee.

«Il Comune la compri», in "La Nuova Venezia", 23 settembre 1984, ASAC

Viene presentata un'interpellanza affinché la struttura dell'arca creata per *Prometeo* venga acquistata dal comune; resa stabile e permanente dentro l'ex chiesa di San Lorenzo, potrebbe essere utilizzata come contenitore culturale polivalente.

Il "Prometeo" di Nono e Cacciari alla Biennale di Venezia

# Nell'ascolto la totalità dell'essere

In un complicato discorso filosofico, una realtà semplice ma utopistica

Venezia, ottobre. La Biennale di Venezia, quest'anno, ha rinunciato al suo tradizionale Festival di Musica Contemporanea, per puntare tutte le sue carte sul «Prometeo» di Luigi Nono, in prima mondiale, e bisogna riconoscere che ha fatto bene, perché il compositore veneziano ha lavorato dieci anni, col filosofo Massimo Cacciari, attorno a questa opera, (chiamiamola così, ma in realtà è tutt'altro), e ha realizzato certo una cosa originale. Anzitutto vi si respira un'aria non inquinata da alcun messaggio politico: niente carni straziate nei campi di concentramento, niente lettere di detenuti,

niente rivoluzioni che insanguinino le strade; la rivoluzione, in realtà, vorrebbe esserci, ma finisce in una grossa bolla di sapone. Anche il messaggio ideologico dei due Autori, notoriamente comunisti, se c'è, arriva a conclusioni opposte, tanto che Massimo Mila ha parlato di «stravolgimento in senso reazionario». In breve non c'è il solito ateismo stucchevole, bensì un disperato bisogno di credere in un Dio, si da indurre gli Autori ad erigere se stessi a platonici Demiurghi ordinatori, se non proprio creatori, del mondo.

A questo punto bisogna rammentare ai lettori che

Prometeo, quello del mito, fu colui che rapì il fuoco degli dèi per darlo agli uomini, e, da Giove, fu incatenato ad una rupe, dove ogni giorno un'aquila gli mangiava il fegato.

Ma nessuno pensi che a Venezia si siano rappresentati questi fieri e sanguinosi eventi; no il «Prometeo» che Nono ha musicato e Cacciari provveduto di testi tratti dal corso dei secoli, (da Esiodo a se stesso), è soltanto un simbolo, e nasce da un discorso filosofico complicatissimo, che poi invece si potrebbe dire in due parole, perché il succo è dei più semplici.

Noi viviamo, cominciano a predicare gli Autori, in un'era di grandi svolte (figurarsi!), proprio come quando Prometeo compì la sua impresa: ebbene qui ci vuole un altro Prometeo (Nono, o Cacciari o i collaboratori loro, fa lo stesso), il quale tenti di divinizzare l'uomo donandogli il Suono rapito al Cosmo. In altri termini, (questo è finalmente il succo), se l'uomo potesse soltanto ascoltare, e non vedere, estraniarsi, cioè, dalle brutture che gli accadono intorno, tuffandosi interamente nei suoni che addolciscono l'etere, avrebbe raggiunta una essenza divina, forse quella totalità dell'Essere che il peccato di Adamo infranse.

Ora, che il suono sia la condizione umana che avvicina a Dio, dai tempi di Orfeo in poi, ci è stato condito in tutte le salse, perfino in quelle non musicali, (le sale operatorie ove si usa il suono come anestetico), ma che l'uomo possa veramente immergersi nell'ascolto, si da non vedere ciò che, non solo lo attorna, ma lo investe con tutta la carica di tormenti e di dolori che porta seco, questa è proprio una grossa utopia. Bisognerebbe, oltretutto, che egli fosse indotto, non solo a non vedere, ma anche a non pensare, (una droga insomma, e, per quanto potesse essere bello che gli uomini si drogassero esclusivamente di suoni, sarebbe pur sempre soltanto l'euforia di un momento). Ecco dunque qual è la vera tragedia dell'ascolto, come gli Autori hanno sottotitolato questo, che chiamano Opus, (cioè opera di artigianato); non tanto l'angoscia della scelta, come dicono loro, quanto la sua pratica irrealizzabilità, anche spettacolare (o concertistica, che dir si voglia). Così infatti hanno tentato di rappresentarla. Nella chiesa seicentesca di San Lorenzo, l'architetto Renzo

Piano ha realizzato una struttura lignea a piani sovrapposti, una specie di grossa Arca di Noè dove tutti sono stati racchiusi, (come a sottrarli all'ipotetico Diluvio), compresi gli spettatori, i quali non avrebbero dovuto vedere da dove sorgevano i suoni, (idea invero vecchiotta, non fu Wagner ad inventare il golfo mistico per nascondere l'orchestra?), i quali si spandevano intorno, ora naturali, ora elettronici, e non erano più nuovi per noi, perché Nono ce ne aveva fatti udire molti frammenti, a più riprese, negli anni della preparazione. Suoni mistici, di impronta gregoriana, l'Autore ha detto di matrice ebraica, certo è sbalorditivo che egli abbia buttato all'aria tutto il suo bagaglio, del tempo delle strutture sonore, fatto di lastre di rame e percussione, a pro' di una nenia che, in armonia con le luci affuse del pittore Emilio Vedova, prende gli ascoltatori più dal lato di Morfeo che di Prometeo.

Ci sono, è vero, accensioni di intensità anche notevoli, ma, da questo a riconoscerci, come ha scritto il citato Mila, la polifonia dei Cinquecentisti veneziani, ci corre.

Ora, per venire ai risultati, su quanto, di questa musica, abbiano veramente ascoltato gli spettatori non vorremmo scommettere nemmeno una lira. Essi (ma proprio tutti, anche i più qualificati), erano come quei fanciulli dispettosi che la mamma si affanna a cullare, e loro, invece, con gli occhietti vispi, continuano a scrutare a destra e a sinistra; ed anche l'espediente, adottato dagli artefici, di deambulare un po' ovunque, perché non concentrassero lo sguardo in un punto fisso, non è servito che a deviarli sempre più dall'ascolto. Resta la bravura indiscutibile di ciascuno: dal prestigioso Claudio Abbado che dirigeva, con Roberto Ceconi, all'Orchestra da Camera Europea e al coro di solisti di Friburgo, dallo studio di sperimentazione elettronica, pure friburghese, al laboratorio della Biennale, dal primo all'ultimo dei collaboratori, insomma, non erano i soliti esecutori di fronte agli Autori, bensì, tutti insieme, realizzatori, perché senza il loro concorso, non sarebbe mai nato questo Prometeo singolare, che ci ha tenuti avvinchiati alle sue catene, per oltre due ore ininterrotte di durata.

Guido Rizzi

Rizzi G., Nell'ascolto la totalità dell'essere, in "Voce del sud", 13 ottobre 1984, ASAC

La Biennale di Venezia punta tutto sul Prometeo (rinunciando al suo tradizionale Festival di Musica Contemporanea) e fa bene; nella struttura lignea creata da Piano, si racchiudono suoni e spettatori, nel tentativo forse utopistico di fare del puro ascolto l'unico protagonista; grazie anche alla bravura indiscutibile di Abbado e di tutti gli interpreti, il Prometeo avvince.



# L'astronave di Prometeo inizia il suo viaggio all'Ansaldo

La partitura rielaborata all'ottanta per cento - L'autore: «Una esperienza emozionante, dopo la soluzione dei problemi acustici» - Dirige Abbado

MILANO — Stasera alle 20, in un capannone dello stabilimento Ansaldo in via Bergognone (ingresso da via Tortona 58) la Scala presenta, in una nuova versione, il Prometeo di Luigi Nono che ebbe il suo battesimo l'anno scorso in San Lorenzo a Venezia, unico avvenimento della Biennale Musica. Ricordiamo la parte avuta dalla Scala in questa operazione, la promessa, mantenuta, di una ripresa milanese. Questo spettacolo, musica nello spazio, testi a cura di Massimo Cacciari, impianto di Renzo Piano, è riprodotto su musica «live» e riprodotta coi mezzi dell'elettronica e dell'informatica. Voci, recitanti, orchestra (Sinfonia Varsovia), direttore Claudio Abbado, secondo direttore Roberto Cecconi. Presenza continua del compositore.

Così ecco la fabbrica, stavolta, per Luigi Nono. Nella periferia milanese lo stabilimento Ansaldo (elettronica e navi) accoglierà Prometeo. L'impatto è notevole: arrivi, mentre vanno avanti le prove, e ti rendi conto che tutto è grande, che ogni misura è fuori dai comuni parametri della vita quotidiana. I capannoni. I carrelli. I segnali di pericolo. Le tensioni, perché la fabbrica è in crisi, e si parla di ristrutturazioni, di mutamenti, di ferite. Il grande capannone dove Prometeo rivivrà per la Scala, ci riporta alle immagini del passato. Altezze, ferri, vetrate, passaggi. Non ci sono macchine, ma puoi immaginare il Charlie Chaplin dei «Tempi moderni».

E di avveniristico. C'è la struttura (a chiglia, e rieccoci all'idea delle navi) ideata per la «prima» veneziana dell'architetto Renzo Piano. Pareti di legno curvanti verso l'alto, un contenitore studiato per il suono: la pedana è alta, lucida, ingombra di sedie di tela rossa. Attorno, strumenti perfezionati per le alte tecniche di riproduzione. E anche dentro. Si sale, per piani, come in una grande impalcatura, dove stanno gli strumentisti, i recitanti. Una serie di video, di monitor, gruppi strumentali anche fuori dalla chiglia. La scatola sonora è fatta in modo da avvolgere il pubblico; la musica, qui nel Prometeo, è l'aria che si respira.

Nell'era dell'informatica, ai musicisti si aggiungono i signori delle macchine, delle alte ingegneria, delle specializzazioni. Tutto è complesso, nel capannone diventato officina musicale. Era senza

dubbio necessario un grande spazio, ma qui, a differenza di Venezia, la struttura aggiunta non si collega a un edificio-chiesa, non si aggiunge a un sogno già esistente. Il rapporto è in metri cubi, alla Ansaldo, ci sono altezze e lunghezze smisurate. L'astronave occupa solo una parte del capannone.

«All'inizio ho avuto dei problemi e delle paure — dice Luigi Nono — per l'acustica. Non credevo che fosse possibile, qui, trovare i giusti equilibri. Abbiamo lavorato tanto, tutti noi, e ora posso dire di essere soddisfatto. Il luogo è emozionante, i risultati sono ottimi, sembra. C'è poi il fatto che siamo in un ambiente vivo, con la gente che ci lavora tutto intorno, gli operai in lotta. Noi facciamo qui uno spettacolo, non possiamo prescindere da queste presenze».

— Come le affronta?  
— Ho parlato coi lavoratori,

ho spiegato quello che intendiamo fare, non voglio sentirmi né un estraneo, né un invasore.

— Come è questo «Prometeo», rispetto a Venezia?

«Ho rifatto la musica all'ottanta per cento, e continuo a rifare, a aggiungere, e perfezionare. E' un'opera nuova? Non nel senso tradizionale. Abbiamo usato meglio anche le alte tecnologie, tutto è in progresso, affrontiamo un mondo che ci proietta verso incredibili novità».

— Ma la sostanza non cambia, intellettualmente e artisticamente?

«E' sempre 'quel' Prometeo, con aggiunte. Quei due lassù recitano in greco. Abbiamo uomini e macchine. Li fondiamo insieme. Ecco la nuova fabbrica».

I suoni corrono per l'aria, e si ha la sensazione di essere partecipi dell'avventura di

nuovi esploratori dei cieli. Oltre i confini del possibile, come direbbe il regista del cinema Werner Herzog. «Per fortuna, e ci tengo a dirlo, ho in Abbado un grande amico e un artista che non teme nulla. Il nostro rapporto, umanità e lavoro, è bellissimo», dice Nono.

Le luci formano un'aureola sul capo del compositore veneziano, dandogli una piccola aria di santità, sia pur bellissima.

— Nono, e dopo?

«Ci sarà un dopo, certo. Ma ora sono tutto qui, e talmente incastrato nel lavoro, che non posso pensare ad altro. Il mio modo di comporre lo conosce ormai: nulla è definitivo, bisogna sempre lavorare sul materiale, sulle idee, sulla realizzazione. Io penso che siamo in questo mondo nuovo, e che dobbiamo interpretarlo».

— Da scieziati, anche.  
— Non c'è altra via».

— E un po' da missionari.

L'esercito del Prometeo non si concede pause. E' un laboratorio. Ai piani alti della struttura, ci sono leggi e strumenti. Per quest'opera che non è un'opera, ma un pianeta di musica. Immaginiamo sistemi stellari, fuori...

Nelle note di sala allo spettacolo si legge sovente, «rielaborazione completa delle parti orchestrali»: e si presume che fino all'ultimo istante utile Nono continuerà a perfezionare e a rifinire il suo cielo infinito. Ma restano intatti diversi brani: l'Holderlin, e Tre voci A, e Stasimo secondo. L'Interludio secondo è nuovissimo, mentre il primo è stato ridolto di un quinto. Del resto, come scrive Jurg Stenzl, «Prometeo è un continuo ardere che apre continuamente senza mai concludere in una fine».



Claudio Abbado

Mario Pasi

Pasi M., L'astronave di Prometeo inizia il suo viaggio all'Ansaldo, in «Corriere della sera», 25 settembre 1985, ASAC

Prometeo viene rappresentato a Milano, nell'ex stabilimento industriale dell'Ansaldo, un luogo diverso da San Lorenzo, che ha richiesto modifiche dell'ottanta per cento della partitura e anche modifiche all'arca, ma che, come lo stesso Nono dice, emoziona; tutto muta continuamente nel Prometeo, in stretta relazione con il mutare dello spazio e dell'acustica.

**L'intervista** Nuovo allestimento  
a Milano dell'opera di Luigi Nono

# Prometeo dall'altare alla fabbrica



MILANO — Incontro Luigi Nono allo stabilimento Ansaldo, dove sotto la direzione di Claudio Abbado fervono le prove della nuova versione del *Prometeo*, che la Scala presenterà in questa sede dal 25 settembre al 2 ottobre. Rispetto alla prima dell'anno scorso alla Biennale di Venezia la partitura è stata in gran parte riscritta e sono mutate le caratteristiche acustiche dello spazio musicale in cui si collocheranno gli ascoltatori, all'interno della struttura creata da Renzo Piano; ma non è cambiata la concezione fondamentale del *Prometeo*, la peculiarità della sua «drammaturgia», l'intensità dell'attenzione che richiede al pubblico, da cui esige molto, ma cui fa vivere una esperienza musicale irripetibile e assolutamente non riproducibile.

Unica e assoluta protagonista, la musica del *Prometeo* non ammette associazioni visive, e men che meno ha a che fare con una vicenda o con una drammaturgia tradizionale. Nei testi curati da Massimo Cacciari troviamo Eschilo, Benjamin, Hölderling, Rilke e altri; il riferimento al mito di *Prometeo* si intreccia con altri percorsi, altre aperture, a definire non la storia di un personaggio, ma un cammino aperto a molteplici possibilità, una tensione di ricerca perennemente inquieta. Al pubblico si chiede di ascoltare, non solo nel senso più ovvio: la centralità della nozione dell'ascolto, nel caso del *Prometeo*, assume significati diversi da quello tradizionale.

Nono insiste su questo punto: «Non è il normale ascolto di una normale orchestra con solisti, coro ecc.: il punto è che la drammaturgia è creata dai suoni, dai percorsi dei suoni, dagli spazi sonori che si riempiono, si svuotano, si incrociano, si sovrappongono, contrastano, si combinano e scombinano. Questa è una drammaturgia acustica, sonora, che ho imparato lavorando e sperimentando allo studio di Friburgo (lo studio diretto da H. P. Haller con gli strumenti per l'elettronica dal vivo): da qui è nata la follia di questa avventura. La questione fondamentale è la drammaturgia del suono. Drammaturgia del suono è anche quella che si può conoscere in questi giorni a Venezia, nei concerti che la Biennale Musica dedica ad Andrea Gabrieli, giustamente collegandoli a quelli di musica contemporanea. Nella musica poliorale del Cinquecento e del Seicento vi era una drammaturgia del suono che portava il musicista a comporre e pensare in un altro modo».

Nella musica del *Prometeo* lo spazio viene, letteralmente, composto, è parte essenziale della concezione. Ma il padiglione della Ansaldo, dove è collocata la struttura di Piano, è ben diversa dalla chiesa di San Lorenzo a Venezia, dove aveva avuto luogo la prima nel 1984.

«La cosa che trovo straordinaria di questo stabilimento è l'orizzontalità, il suono che si espande, va, ritorna, non viene semplicemente riverberato come accade in una normale sala da concerto. Qui veramente i suoni si scoprono, e si scoprono le varie possibilità determinate dalle caratteristiche di questo ambiente. È una architettura industriale, che ci ha naturalmente creato dei problemi: per esempio soffoca i fortissimi, come è naturale in un luogo di lavoro. Piano ha modificato la sua struttura, rispetto a Venezia: viene aperta ai lati e non c'è più soltanto il cubo centrale, ma ci sono tre grandi spazi. E c'è tutta la differenziazione asimmetrica degli altoparlanti. A Venezia erano tutti in parallelo, qui sono tutti asimmetrici, autonomi, rivolti in direzioni diverse. C'è la massima irregolarità, per cercare di cogliere il massimo di spazialità all'interno delle possibilità che la struttura modulare di Piano consente. Lo spazio a Venezia era diviso dall'altare di San Lorenzo, che ci ha creato dei problemi e del fascino: qui siamo molto più liberi, abbiamo avuto molto più tempo, ho potuto studiare bene con Haller e gli altri dello studio di Friburgo le caratteristiche dello spazio. Per me è molto affascinante dover intervenire di volta in volta, in funzioni delle differenze dello spazio, per cui si può dire che la partitura è senza fine».

La partitura è stata ampiamente rifatta; si è creata una maggiore interazione tra orchestra, solisti, ed elettronica dal vivo. «Ho rifatto circa l'ottanta per cento, ho reintegrato part che l'anno scorso erano state tagliate per mancanza di tempo, ho ricercato una maggior complessità nella sovrapposizione di diversi materiali sonori, che rendono indubbiamente difficile l'ascolto. Lo continuo a ripetere: l'ascolto è oggettivamente difficile, sia nella drammaturgia del suono, sia nella complessità, soprattutto in quella dei materiali che si vengono a sovrapporre e anche a scomporre fra di loro».

Non c'è nel *Prometeo* un percorso da seguire, ma un frammentatissimo e accidentato intrecciarsi e sovrapporsi di percorsi. È un aspetto essenziale del pensiero dell'ultimo Nono che si riconosce anche nella frammentata complessità di pagine che non sperimentano l'elettronica dal vivo, come *Fragmente Stille... an Diotima* per quartetto.

«Il frammento... credo sia un modo di pensiero musicale, non solo musicale, che è di oggi. Più riusciamo a frammentare, più possibilità abbiamo di riscoprire l'infranto, di tentare e cercare altri linguaggi, altri interrogativi, altri dubbi, altre incertezze, altre, forse, certezze. Sempre più, anche a Friburgo, non so quando un mio lavoro comincia, non so quando finisce. Proprio come l'attacco della Prima di Mahler, di una genialità innovativa straordinaria: ci si trova improvvisamente dentro non nella musica, ma in uno spazio...».

Un'opera come il *Prometeo* nasce da una collaborazione molto particolare con musicisti-scienziati come Haller e Vidolin, e con tutti gli interpreti. Nono tiene a sottolineare, da lavoro di questi giorni, «l'intimità musicale, creativa, lavorativa che si è creata con Claudio Abbado, così profonda come non è mai stata».

Paolo Petazzi

## Il «Prometeo» di Nono a Milano Zecchillo contesta «Soldi sprecati»

MILANO — Perplexità dei melomani meno sottili e contestazione degli aderenti al sindacato degli artisti lirici per il «Prometeo» di Luigi Nono allestito nel capannone dell'Ansaldo nella città lombarda.

Salvo gli applausi dei più raffinati habitues della Scala, che forse avevano già visto l'opera nella chiesa di San Lorenzo a Venezia, dove nell'ambito della Biennale era stata eseguita all'interno della famosa struttura - contenitore di Renzo Piano, molti spettatori se ne sono andati prima del termine.

Ma la contestazione più dura è venuta dallo Iosnaal-Cisal (Sindacato Nazionale Autonomo Artisti Lirici), che fuori dello stabilimento ha distribuito un volantino in cui si accusano i dirigenti della Scala di spreco.

Il baritono Giuseppe Zecchillo, segretario del sindacato, ha chiarito l'atteggiamento degli artisti lirici. «Con questa iniziativa — ha detto — abbiamo voluto protestare contro l'inutile spesa di denaro dei contribuenti per mettere in scena anche a Milano l'opera di Nono, già fallita completamente a Venezia e definita dai critici più quotati "soporifera". Con la stessa somma — ha continuato Zecchillo — si poteva realizzare un'opera popolare con tante recite, con prezzi accessibili a tutti, per permettere ai lavoratori di entrare alla scala, dove difficilmente possono accedere, sia per il limitato numero di posti ad essi riservato che per il costo del biglietto».

Senza contare — ha aggiunto Zecchillo — che con i due miliardi sprecati nell'opera di Nono si potevano realizzare due stagioni al Teatro Lirico o al Teatro dell'Arte con opere che il pubblico ama e offrire lavoro ai giovani artisti italiani che, pur essendo qualificati, trovano grossi ostacoli ad inserirsi in carriera. Non possiamo tacere — ha concluso Zecchillo — ora che altro denaro viene speso per ripetere una programmazione che non interessa nessuno».

Petazzi P., *Prometeo dall'altare alla fabbrica*, in "L'Unità", 19 settembre 1985, ASAC

Fervono le prove del *Prometeo* all'Ansaldo di Milano; tutto è diverso rispetto a San Lorenzo e la partitura ha richiesto modifiche sostanziali; al pubblico si chiede di ascoltare la drammaturgia del suono che costruisce lo spazio attraverso un percorso accidentato fatto da tanti frammenti sovrapposti.

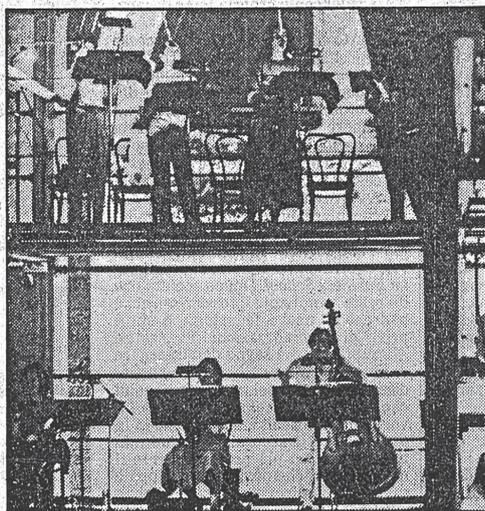
Zucchillo contesta «Soldi sprecati», in "Il mattino di Padova", 27 settembre 1985, ASAC

Accesa polemica del baritono Zecchillo contro il *Prometeo* di Nono realizzato a Milano: a suo parere opera troppo complessa e di scarso successo che ha portato ad un'inutile spreco di denaro.

**L'opera** Riproposto con qualche ritocco il lavoro di Luigi Nono



## Il nuovo look di Prometeo



Un momento di «Prometeo» all'Ansaldo di Milano

MILANO — A un anno di distanza dalla prima rivelazione alla Biennale di Venezia il *Prometeo* di Luigi Nono è approdato con successo a Milano (grazie alla Scala) in una nuova versione, che presenta una tensione utopico-visionaria e una densità problematica ancora accresciuta rispetto alla precedente. Naturalmente non sono cambiati i caratteri essenziali della concezione. Non c'è, né ci può essere una vicenda, perché il tempo di questo *Prometeo* è «polifonico» (come l'ha definito Cacciari, cui si deve il testo): intreccia e sovrappone, senza alcuna linearità, passato mitico, presente e utopia del futuro secondo prospettive mai univoche. Il testo fa riferimento ad Esiodo e ad Eschilo, ma «interroga» le parole del tragico greco con una libera parafrasi ispirata ad alcuni frammenti delle *Tesi di filosofia della storia* di Benjamin, e include anche una citazione del *Canto del destino* di Hölderlin. Del testo la musica si appropria, con molta libertà, secondo un rapporto non tradizionale, frammentandolo, inglobando-

lo come materiale sonoro e insieme come stimolo al pensiero musicale.

Questa musica non può associarsi ad un fatto scenico-visivo: la sua «drammaturgia» è tutta nel suono, nell'accadere di ogni evento sonoro nello spazio, nella *composizione* dello spazio. Ciò richiede una situazione d'ascolto nuova con il pubblico collocato in mezzo alle fonti sonore.

A Milano allo stabilimento Ansaldo la struttura appositamente creata da Renzo Piano ha dato una felice prova della sua flessibilità, aprendosi a nuova forma e dimensione, creando uno spazio assai suggestivo che la disposizione degli altoparlanti interpretava con irregolarità e asimmetrie assenti a Venezia.

Nuova dunque la situazione acustica, ma nuova per diversi aspetti anche la partitura di Nono, e ripensato (e reso più fuso e più complesso nella interazione dei vari elementi) l'uso degli strumenti dello Studio Sperimentale di Friburgo e del sistema 4i del Limb. Il *Prologo* è forse la sezione che ha conosciuto il ri-

pensamento più profondo. L'idea del lento delinearsi di una genesi perde ogni residuo di continuità per frantumarsi in una situazione resa più complessa dal sovrapporsi di diversi elementi: muta così del tutto il senso del tempo musicale (che rinuncia a certi estetici indugi). Naturalmente non ogni pagina del *Prometeo* è stata ripensata in modo così radicale, ma molte (soprattutto orchestrali) sono state riscritte con nuovi inserti, intrecci, frantumazioni, sovrapposizioni, contrasti. Citeremo un solo esempio, l'inserimento di stupendi frammenti corali, sempre in un arcano pianissimo, tra le lacerate tensioni dell'orchestra nella «Prima Isola». Più che mai la nuova versione richiede una tensione d'ascolto massimamente rivolta al frammento, all'istante, attenta a un frantumato sovrapporsi, rompersi, intrecciarsi di percorsi, agli incantamenti, ai contrasti, alle illuminazioni che sembrano sorgere dal silenzio, alla spoglia essenzialità del linguaggio.

Nel suono trasformato, moltiplicato, proiettato nello spazio si riconoscono come tracce, echi o frammenti, le fasce sonore o altri vocaboli personalissimi dello stile di Nono, ma prosciugati, scarnificati, ridotti ad una essenzialità nuova. Il radicalismo della concezione non cancella peraltro i legami ideali con antiche radici, lasciando riaffiorare quasi lontani filtratissimi echi dal passato, dal canto sinagogale alla policoralità veneziana. L'uso della nuova, sofisticatissima tecnologia è assolutamente antieffettistico, funzionale al manifestarsi di una densità di pensiero e di una tensione visionaria che nella nuova versione trovano espressione più compiuta. I nuovi mezzi non servono solo a moltiplicare o muovere il suono nello spazio, ma spesso a scoprire, letteralmente, suoni altrimenti inudibili.

Giustamente non è stata interrotta la tensione d'ascolto e i centotrenta minuti di questo *Prometeo* sono stati presentati senza intervallo. Pochi si sono allontanati prima della fine (è stata l'unica, silenziosa manifestazione di dissenso): gli altri si sono fermati a lungo ad applaudire Nono, Abbado e tutti gli interpreti, da Haller e Vidolin agli altri musicisti che controllavano le macchine, dai solisti vocali (Ade, Bair-Ivenz, Fassbender, Otto, Gärtner, Rausch) a quelli strumentali (Fabbriciani, Scarpomi, Schiaffini, Geselbracht, Theus, Scodanibbio), all'Orchestra «Sinfonia Varsovia» allo stupendo piccolo coro della scuola di Friburgo. Tutti meritano un elogio diverso da quelli convenzionali, per la bravura, dedizione, consapevolezza con cui hanno ottenuto un eccellente risultato esecutivo sotto la guida ispirata di Abbado e degli altri direttori.

Paolo Petazzi

Petazzi P., *Il nuovo look di Prometeo*, in "L'Unità", 27 settembre 1985, ASAC

*Prometeo* è approdato con successo all'Ansaldo di Milano; la struttura di Piano dà prova di grande flessibilità adattandosi alla nuova sede e creando uno spazio assai suggestivo, la musica di Nono cambia notevolmente riducendosi a volte all'essenziale e adeguandosi perfettamente alle nuove necessità acustiche; pochi si sono alzati prima della fine, lunghi applausi al termine.

Il «Prometeo» di Nono all'Ansaldo

## Quella nave miliardaria ormeggiata in fabbrica

MILANO — Il trasloco l'hanno fatto in fretta. Un reparto montaggio dell'Ansaldo, e sessanta operai si sono trasferiti in un altro padiglione. «Più funzionale, più luminoso-dicono. E il capannone lasciato libero, a due passi dal grande cancello di via Tortona numero 58, è diventato teatro, Scala distaccata, ribalta chiacchierata per sei repliche del *Prometeo* di Luigi Nono. Dalla Laguna è approdata la megastruttura che Renzo Piano, l'architetto del Beaubourg, creò per la prima mondiale del *Prometeo* alla Biennale Musica di Venezia, settembre '84. È restata nella chiesa sconsacrata di San Lorenzo per quasi un anno. Poi è stata smontata, imballata, trasportata in terraferma, arrivata a Milano, con una carovana di sei TIR e con una spesa di duecentoquaranta milioni.

L'Ansaldo ha offerto il capannone, per sei mesi: un'operazione, a poco prezzo, di immagine aziendale aperta alla cultura e alle muse. «La Fiat compra Palazzo Grassi, altri sponsorizzano l'armata di creta e i cavalli di San Marco. A noi diverte anche l'idea di ospitare l'opera di Nono e la nave di Piano».

Eccola la «nave» di Renzo Piano: ora è chiglia e ora è arca, ora è stiva e ora è prua spuntata, astronave e scultura fantasiosa. Legno pregiato, acciaio, bulloni, scale, gradini, suggestioni pensili, riflettori, monitor, casse, inclinazioni diverse, cervelli stereofonici. Quattrocento poltroncine di tela rossa, al centro, non allineate come in una platea tradizionale. Il pubblico riceve la musica da ogni parte, è dentro la musica di un'opera spaziale, di un viaggio siderale di difficile comprensione, accompagnato da momenti di stanchezza e da qualche sbadiglio prorompente. Gruppi di strumentisti qua, altri piazzati su impalcature, altri appollaiati più in alto. Claudio Abbado al primo piano, un secondo direttore d'orchestra più in basso. Una scenografia fuori del comune; una costruzione titanica, come un Titano era Prometeo, che sfidò Zeus e rubò il fuoco al carro del sole per restituirlo ai mortali.

Una «nave» grandiosa entra in fabbrica, fra elettropompe e generatori di vapore, fra condensatori e congegni alogeni. E si riaccende la polemica sui costi e sul perché di un'iniziativa faraonica. Polemica, per la verità, assai meno eccitata di quando l'«arca» dell'inventore del Beaubourg esordì; un anno fa, all'ombra di San Marco. Il giorno della «prima» dentro il recinto dell'Ansaldo, il sindacato artisti lirici Snaal ha distribuito un volantino di denuncia e di dissacrazione. Nel mirino, la Scala, elitaria e sciuopona. «Si sono sprecati più di due miliardi per una cosa che non interessa nessuno... Con la stessa somma, si sarebbero potute fare due stagioni, al Teatro Lirico e al Dal Verme...»

Nel suo ufficio di via Filodrammatici, in maniche di camicia per l'afa di un autunno innaturale, il sovrintendente alla Scala, Carlo Maria Badini, sorride e risponde senza acredine. «Innanzitutto, una premessa: bisogna rifiutarsi di misurare a peso le opere creative dell'uomo, e capire che certe strade devono essere battute. Anche nel linguaggio musicale c'è una ricerca, c'è una sperimentazione. Se si vuole andare avanti, gli oneri sono indispensabili».

Con la diligenza di un ragioniere, Badini sfoglia pagine, consulta appunti, legge cifre. «Allora, l'opera architettonica. Nell'84 abbiamo speso 920 milioni: 800 per la struttura e 120 per la progettazione, cioè la parcella di Piano. Passiamo all'85. 240 milioni per trasferire il tutto da San Lorenzo all'Ansaldo: smontaggio, imballaggio, trasporto, Tir, eccetera... 110 milioni per rimontare la «nave» nel capannone di via Tortona. Più 105 milioni per modifiche e adattamenti. Più 18 milioni per cose varie». Un rapido calcolo, un'aggiunta e il responso finale: «Un miliardo e 393 milioni».

Il sovrintendente non crede che sia una spesa da capogiro e una ventata di follia. «Oggi, per un allestimento scenico, si va da 250 a 600 milioni. Il Don Carlos del bicentenario della Scala? Si parlò di 600 milioni, e non si era lontani dal vero. Ed era il 1977. Degli allestimenti non resta niente, muoiono con la morte dello spettacolo. La struttura del *Prometeo*, invece, è una nostra proprietà, un patrimonio che resta, uno spazio che è di Milano e che può essere destinato ad altre attività culturali. Non un Beaubourg, né un pezzo di Beaubourg, ma è sempre una testimonianza di un architetto celebrato».

Da via Filodrammatici torniamo in via Tortona, per raccogliere voci e stati d'animo delle tute blu. Qualcuno ha un magone dentro e teme che una maschera fastosa nasconda il volto accigliato e cupo della fabbrica. Dice Nicola Caporusso, del CdF: «Va bene, il rapporto cultura-mondo del lavoro. Siamo favorevoli. Poi, però c'è tutto il resto. Qui ci sono problemi drammatici, che pesano sulla nostra pelle, e siamo in balia delle onde. Migliaia in cassa integrazione, andiamo avanti alla giornata. Dall'83 sono in atto ristrutturazioni e non riusciamo a capire che cosa l'azienda abbia in mente».

Quel capannone laggiù, diventato monumento e teatro, così singolare, così fuori dalle regole, incuriosisce Cipputi, che ne parla, ma senza gloria né enfasi. La sera dell'anteprima c'erano operai dell'Ansaldo, della Breda, dell'Italrafo. Il maestro Nono ha spiegato il senso dell'opera e le ragioni di una ricerca. Loro si guardavano negli occhi e s'interrogavano smarriti.

Fabio Felicetti

Felicetti F., *Quella nave miliardaria ormeggiata in fabbrica*, in "Corriere della sera", 30 settembre 1985, ASAC

L'arca di *Prometeo*, dopo esser rimasta per quasi un anno nell'ex chiesa di San Lorenzo, viene trasferita a Milano con una spesa di duecentoquaranta milioni di lire. Il sovrintendente della Scala, Carlo Maria Badini, difende l'opera di Nono dalle critiche legate agli eccessivi costi, prospettando per l'arca un futuro come struttura destinata ad altre attività culturali.

Dedicato all'Italia il Festival d'Automne

## Prometeo di Luigi Nono al centro di Parigi



di FRANCO FABIANI

PARIGI — Musica e teatro italiani saranno le colonne portanti della edizione 1987 del Festival d'Automne parigino e il *Prometeo* di Luigi Nono sarà l'«avvenimento» attorno al quale ruoterà quella specie di «personale» che gli organizzatori del festival dedicano quest'anno al compositore veneziano. Novità assoluta per la Francia, il *Prometeo*, che fu presentato — come si ricorderà per la prima volta nel 1984 a Venezia e poi alla Scala di Milano, sarà interpretato a Parigi dall'Ensemble Modern di Francoforte e dal coro di Friburgo.

Non ci sarà la «nave» ideata da Renzo Piano come elemento scenico e cassa di risonanza che il pubblico veneziano scoprì nella basilica di San Lorenzo. Ma, per ospitare l'opera di Nono, la grande sala del Palazzo Chaillot, sarà «svuotata» e gli esecutori saranno disposti al centro, con tutt'attorno i 950 spettatori e la serie di apparecchiature elettroniche sistemate su speciali impalcature.

Un mese di lavori e di preparazione che comporteranno un notevole sforzo finanziario, sostenuto a Parigi dalla Fondazione Vuitton, alla cui politica di mecenatismo si devono già, in Francia, alcune fra le esecuzioni di creazioni contemporanee più importanti di questi ultimi anni: *La carriera di un libertino* di Strawinsky, con la regia di Robert Altman e *Sonorità gialla* da una idea di Kandinski.

Oltre al *Prometeo* che sarà di scena dal 1° al 9 ottobre, sempre di Luigi Nono il Festival presenterà il *Canto sospeso*, *A Pierre*, *dell'azzurro silenzio*, *Inquietum*, *Découvrir la subversion* omaggio a Edmond Jabes, e *Risonanze erranti* a Massimo Cacciari.

Per l'annuncio di questa «personale», fatto durante una affollata conferenza stampa, era presente anche Luigi Nono il quale sta mettendo a punto in questi giorni a Parigi una pubblicazione a più mani che, come egli ha detto «sarà utile alla lettura di un testo tutto da ascoltare». Il cartellone del Festival d'Automne vedrà anche il ritorno, dopo dieci anni di assenza da Parigi, di Luca Ronconi. Del regista italiano andrà in scena, all'Odéon, dal 10 novembre al 14 gennaio *Il Mercante di Venezia* di Shakespeare, e al teatro des Amandiers di Nanterre *La serva padrona*. Ronconi presenterà i lavori dei suoi allievi dell'Accademia di Roma e la proiezione della edizione filmata dell'*Orlando Furioso*, realizzato a suo tempo dalla Rai.

Nel complesso teatrale di Palais Chaillot i parigini vedranno anche le marionette della famiglia Cuticchio e della famiglia Colla. E viva attesa c'è ora per il completamento di questo festival italiano con la quasi certa presentazione della *Omelette per Amleto* che Carmelo Bene ha realizzato ispirandosi a Laforge.

Fabiani F., *Prometeo di Luigi Nono al centro di Parigi*, in "La Repubblica", 24 aprile 1987, ASAC

*Prometeo* di Luigi Nono sarà l'avvenimento intorno al quale ruoterà il Festival d'Automne di Parigi del 1987, interamente dedicato al compositore veneziano. Non ci sarà l'arca di Piano; la grande sala del Théâtre National de Chaillot sarà vuotata e saranno predisposte una serie di impalcature su cui disporre i musicisti.

Si apre stasera con il «Prometeo» il grande Festival di teatro, musica, cinema

# Nono, mattatore dell'autunno parigino

LA STAMPA 1. 10. 87

Un cartellone (quasi) tutto italiano con una personale dedicata a Ronconi, i film di Moretti, le marionette dei Colla

DAL NOSTRO CORRISPONDENTE

PARIGI — Chi pensava che la passione dei francesi per i nostri artisti e i nostri autori fosse una moda passeggera deve ricredersi. Anche l'apertura della nuova stagione è tutta italiana. Il *Prometeo* di Luigi Nono (e tre suoi concerti), due spettacoli di Luca Ronconi (la *Serva amorosa* di Goldoni e il *Mercante di Venezia*, di Shakespeare), i Pupi siciliani di Carlo Colla e quelli di Nino Cuticchio, i film di Nanni Moretti. E ancora Goldoni (la *Locandiera* con Adriana Asti), più due esposizioni dedicate agli architetti Renzo Piano e Mario Merz. Tutto, nel cartellone del Festival d'Automne, una manifestazione arrivata alla sua sedicesima edizione, che impegna dieci teatri per più di due mesi.

Da questa sera, fino all'8 ottobre, sarà il *Prometeo* a fare da protagonista. L'opera di Nono, che per la prima volta viene rappresentata all'estero, è stata allestita nella grande sala del *Théâtre de Chaillot* completamente rivoluzionata per rispettare le particolarità sceniche e musicali di quella che il compositore veneziano preferisce chiamare il suo «*dramma in musica*». Non ci sarà la «nave» ideata da Renzo Piano per la prima l'84 nella chiesa di San

Lorenzo a Venezia, ma il pubblico sarà lo stesso al centro dello spettacolo, circondato dai musicisti e dal coro che prenderanno posto su una struttura metallica tutt'intorno allo spazio di ascolto.

In Francia è una novità assoluta (tra l'altro, sono stati necessari due mesi di lavori nel teatro) e il direttore del Festival d'Automne, Michel Guy, già prevede che l'opera di Luigi Nono sarà lo «*choc culturale dell'anno*». Il *Prometeo* sarà presentato nella versione dell'85 (quella proposta alla Scala di Milano) eseguita dal coro e dai solisti di Friburgo e dall'orchestra di Francoforte. Con la regia dello stesso autore coadiuvato da Hans Peter Halle e da André Richard. Di Luigi Nono sono in programma anche due concerti (nel Teatro Chatelet) il 5 e l'8 ottobre. E un suo terzo concerto, eseguito dall'orchestra e dal coro della Rai di Torino, aveva aperto in anteprima il Festival la scorsa settimana.

Quasi una «personale» di Luigi Nono a Parigi, insomma. Così come per il teatro ci sarà una «personale» del regista Luca Ronconi. Dal 13 al 17 ottobre, nella sala *Des Amandiers*, con la *Serva amorosa* di Carlo Goldoni interpretata da Anna Maria Guarnieri. E, dal 10 novem-

bre fino al 31 dicembre, con il *Mercante di Venezia* di William Shakespeare coprodotto con la *Comédie Française* e rappresentato nel Teatro dell'Odéon dagli attori della più venerata e famosa istituzione teatrale francese. Di Luca Ronconi, per tre settimane tra novembre e dicembre, sarà poi proiettata la versione cine-

matografica dell'*Orlando furioso* con Edmonda Aldini, Ottavia Piccolo e Michele Placido.

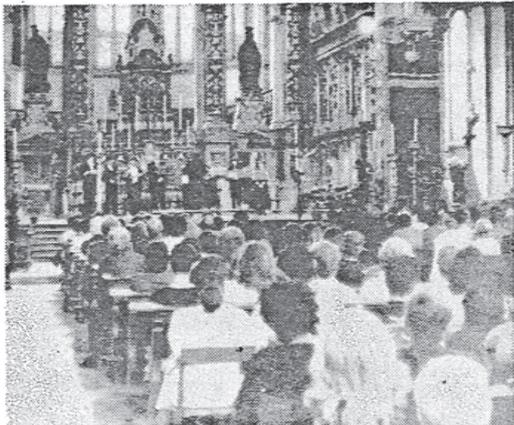
Adriana Asti sarà, invece, la protagonista della *Locandiera* di Carlo Goldoni che il regista argentino Alfredo Arias sta montando al *Théâtre de la Commune* e che sarà rappresentata dal 6 ottobre al 15 novembre. Già da

martedì scorso il pubblico parigino ha scoperto i Pupi siciliani della compagnia di Carlo Colla (al Teatro di Chaillot fino al 16 ottobre) che lasceranno il palcoscenico ad un altro spettacolo di Pupi: quelli di Nino Cuticchio. Questo Festival d'Automne all'italiana proseguirà con un'altra «personale»: tutti i film di Nanni Moretti — da *Ecce Bombo* alla *Messa è finita* — che saranno proiettati nella Cineteca del Luxembourg dal 18 novembre al primo dicembre. E con le due esposizioni dedicate ai progetti degli architetti Renzo Piano (nei saloni della Sorbona) e Mario Merz (nella *Chapelle Salpetrière*).

Nel programma ci sono anche appuntamenti non italiani, naturalmente. E sarebbe peccato di nazionalismo non ricordarne almeno tre. *Hamlet Machine*, il lavoro americano del tedesco Heiner Mueller messo in scena dal regista Bob Wilson alle *Bouffes du Nord* dal 10 al 15 novembre: una novità per l'Europa. Una ripresa di un grande successo della passata stagione: *Le récit de la servante Zerline* interpretato da Jeanne Moreau, al teatro dell'Atelier. E, per la musica, il *Trittico* di Iannis Xenakis e una sua ultima composizione presentata per la prima volta in Francia. **Enrico Singer**

Singer E., *Nono, mattatore dell'autunno parigino*, in "La Nuova Venezia", 1 ottobre 1987, ASAC

L'opera *Prometeo* di Luigi Nono viene per la prima volta rappresentata all'estero, al Théâtre National de Chaillot. Il direttore del Festival d'Automne prevede che *Prometeo* sarà lo «*choc culturale dell'anno*».



I funerali di Luigi Nono

## Venezia, un concerto durante la cerimonia funebre

# Addio a Luigi Nono

## sulle note del Prometeo

### Mille persone per l'ultimo saluto

di ROBERTO BIANCHIN

VENEZIA - Non una parola, non un discorso, non una preghiera. Gigi Nono se n'è andato accompagnato solo dalla sua musica. Un coro di voci chiare - ora forti, ora flebili, ora smorzate di colpo - che metteva i brividi, ieri mattina, nella vecchia chiesa di Santo Stefano piena di gente. Poi una corsa su una barca nera, insieme agli amici più stretti, sulle acque appena increspate della sua laguna. L'hanno sepolto nell'isola di San Michele, tra i cipressi, poco distante da Igor Stravinskij, in una giornata limpida, di gran sole. Una di quelle che piacevano a lui, quando usciva pigro dalla sua casa, sull'isola della Giudecca, e andava a passeggiare, pensieroso, lungo le Zattere.

Sono venuti da tutto il mondo per l'ultimo saluto a Luigi Nono, uno dei più grandi compositori contemporanei, morto nella sua casa veneziana nella notte tra martedì e mercoledì. Ma non ci sono funerali per il grande poeta del suono, né funzioni religiose, né commemorazioni civili. Solo mezz'ora di musica. Della sua musica. Sull'altare della chiesa alle dieci del mattino sale il coro di Freiburg, la città dove andava spesso a lavorare. Quattro uomini e quattro donne, tutti vestiti di nero. Davanti hanno dei leggiù. Li dirige, con rapidi cenni, un giovane con un maglione nero, André Richard.

Va al microfono solo per annunciare i titoli: «Das atemde der klarstein», l'Ave Maria di Verdi, l'Interludio del Prometeo, il «Tre voci B» sempre dal Prometeo. I primi due brani sono esclusivamente vocali, l'Interludio viene invece eseguito con alcuni musicisti sistemati nella chiesa, lontani tra loro - un clarino, un flauto e un trombone su tre altari diversi - come Nono aveva pensato di fare ma non era mai riuscito a realizzare.

L'altare centrale è vuoto. Gigi Nono non c'è. L'hanno lasciato ancora un po' nella sua casa della Giudecca inondata di sole. E non ci sono fiori né bandiere. C'è solo

la sua musica, forte, rigorosa, dolce. La sua anima. E ci sono più di mille persone venute per lui. Musicisti, intellettuali, politici, compagni del Pci e tanta gente semplice, giovani, operai, donne con la borsa della spesa ed i bambini in braccio. Sul primo banco la moglie Nuria, figlia di Arnold Schoenberg, i capelli bianchi tirati sulla nuca, le figlie Serena e Silvia, il regista Nanni Moretti, compagno di Silvia, e la sorella Rina. A fianco gli amici più stretti: il filosofo Massimo Cacciari, che spesso ha collaborato con lui scrivendo i testi di alcune composizioni, il pittore Emilio Vedova, l'architetto Francesco Dal Co,

direttore del Settore Architettura della Biennale. «Ricordo solo l'amico, la sua continua ansia di ricerca» dice Dal Co.

Arrivano gli amici compositori: Salvatore Sciarrino, Luciano Berio, Aldo Clementi, Fabio Vacchi, Giacomo Manzoni, Gilberto Cappelli, Claudio Ambrosini. I musicologi: Mario Messinis, Giovanni Morelli, Alvisi Vidolin, Mario Bortolotto. E poi il sovrintendente della Scala Carlo Maria Badini, quello della Fenice - che gli ha dedicato il concerto di ieri sera - Lorenzo Jorio, il direttore artistico del Comunale di Bologna Carlo Fontana, quelli del Festival d'Automne e

di Donaueschingen, Josephine Markovitz e Christoph Bitter, il direttore dello Studio di Friburgo Peter Haller, quello della radio di Colonia Wolfgang Becker, Mimma Guastoni e Luciana Pestalozza di casa Ricordi. Quindi, mescolati tra la gente, il sindaco, il vicesindaco, un gruppetto di assessori e di politici tra cui Gianni Pellicani, coordinatore del governo ombra del Pci. «Ricordo il suo entusiasmo, la sua capacità di legarsi agli strati popolari» dice Pellicani.

In un angolo, Don Mario Senigaglia, il parroco di Santo Stefano. Fu segretario di Papa Luciani. Ha concesso la chiesa per una cerimonia laica, ma lui ogni tanto abbassa la testa. Sicuramente prega.

Quando si spegne la musica, sono solo un centinaio che vanno a casa Nono per l'ultimo saluto. In barca lo accompagnano a San Michele. C'è anche Maurizio Pollini, il pianista. Sopra la bara di legno marrone, una corona di fiori bianchi. In un'altra barca, altre corone, tra cui quelle di Nilde Iotti e di Claudio Abbado. Al cimitero lo aspettano una corona con la scritta «I compagni del manifesto» e due bandiere del Pci che gli fanno da scorta. «Ora ci viene morto - aveva scritto insieme a Massimo Cacciari - ma non sarà mai la Morte, finché queste voci parleranno...».

Fabiani F., *Prometeo di Luigi Nono al centro di Parigi*, in "La Repubblica", 24 aprile 1987, ASAC

## Résumé de la thèse

### Luigi Nono: espace et composition

---

#### Table des matières

<b>Introduction</b> .....	p.4
<b>1. <u>Luigi Nono vers Prometeo</u></b>	
1.1 L'espace en tant que matériel de composition : de Darmstadt à l' <i>Experimentalstudio</i> .....	p.22
1.2 Un projet partagé : Stockhausen, Xenakis, Boulez et Nono.....	p.36
1.3 Composer pour / avec l'espace.....	p.52
1.4 "Ecouter les pierres blanches de Venise".....	p.74
1.5 Rencontres à Venise.....	p.86
<b>2. <u>Prometeo, tragedia dell'ascolto</u></b>	
2.1 Les années 70 : premiers manuscrits à quatre mains. Le rôle de Massimo Cacciari dans le processus de composition	p.100
2.2 Inspirations interdisciplinaires : Itten, Goethe, Klee et l'architecture	p.112
2.3 La structure de la composition musicale.....	p.124
2.4 La concrétisation du projet <i>Prometeo</i> à Venise.....	p.132
2.5 Renzo Piano et Luigi Nono : la relation entre le musicien et l'architecte.....	p.140
2.6 Le projet de l'arche pour Venise : les thèmes, les dessins, la construction.....	p.146
2.7 Le rôle de l'espace dans <i>Prometeo</i> : l'église de San Lorenzo entre musique et architecture.....	p.184
2.8 Le son dans les dessins de Piano et l'espace dans les manuscrits de Nono.....	p.190
2.9 Le projet de l'arche pour Milan.....	p.200
2.10 <i>Prometeo</i> au Festival d'Automne de Paris : l'émancipation de l'arche.....	p.216
<b>3. <u>L'espace, le son et l'architecture après Prometeo</u></b>	
3.1 Luigi Nono et l'arche après <i>Prometeo</i> .....	p.230
3.2 La salle de Isozaki à Akiyoshidai.....	p.238
3.3 <i>Prometeo</i> sans l'arche : une confrontation de mises en scène.....	p.252
3.4 Vers de nouveaux espaces pour la musique : le projet de la Philharmonie de Paris.....	p.268

---

<b>Bibliographie</b> .....	p.284
<b>Sources d'archives</b> .....	p.292
<b>Annexes</b>	
Interviews	
Donald Hart e Shunji Ishida.....	p.296
<i>Luigi Nono et Renzo Piano : la musique et l'architecture dans le projet de l'arche</i> Gênes, 15 octobre 2012	
Maurizio Milan.....	p.308
<i>La construction de l'arche de Prometeo à Venise et à Milan</i> Mirano, 26 octobre 2012	
Alessandro Traldi.....	p.320
<i>L'arche de bois de Prometeo : projet, construction et avenir</i> Milan, 03 décembre 2012	
Nuria Schoenberg Nono.....	p.336
<i>Luigi Nono : l'espace, le son et l'architecture</i> Venise, 18 mars 2013	
André Richard.....	p.346
<i>Quelques mises en scène de Prometeo et le projet de l'auditorium de l'International Art Village à Akiyoshidai</i> Vilars-le-grand, 02 mai 2013	
Brigitte Métra.....	p.364
<i>Le rôle de Prometeo dans la définition de nouveaux espaces pour la musique : le projet de la salle de concert de la Philharmonie de Paris</i> Paris, 22 juin 2013	
Revue de presse : une sélection.....	p.374
Résumé de la thèse.....	p.392

## Introduction

Architecture et musique. Espace et temps. Son. Expérience.

Ce sont là les mots-clés à la base de mes recherches. Tout a commencé à partir de l'intuition qu'il existait un lien entre deux disciplines auxquelles j'ai consacré beaucoup de temps et d'études, en suivant et complétant deux parcours académiques parallèles.

Au début, j'ai fait une recherche sur les différents points de contact entre la musique et l'architecture. On pouvait, en effet trouver un lien commun dans l'utilisation des relations harmoniques et des similitudes dans la composition ou étudier des projets de salles de concert, certainement les exemples les plus directs et concrets d'une comparaison entre les deux disciplines (liés, en particulier, au domaine de l'acoustique). Il y avait, ensuite, des personnalités ou des expériences capables d'incarner cette relation interdisciplinaire (comme Iannis Xenakis ou le Pavillon Philips à l'Exposition Universelle de Bruxelles de 1958). On pouvait, enfin, parler des installations sonores, du concept de *soundscape* (paysages sonores) développé par Raymond Murray Schafer, et de la nature expérientielle et sonore de l'architecture.

Après un long processus d'identification et d'analyse des sujets de réflexion infinis que présentait le thème, j'ai choisi de me concentrer sur un des exemples les plus significatifs de collaboration entre un architecte et un musicien du XX<sup>e</sup> siècle : l'œuvre *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984) composée par Luigi Nono en collaboration avec Massimo Cacciari et Renzo Piano. A travers l'étude de *Prometeo* et des expérimentations musicales de Luigi Nono j'ai pu aborder beaucoup des interprétations possibles de la relation interdisciplinaire entre la musique et l'architecture. Cette recherche a été effectuée principalement sur la base de la lecture des écrits de Luigi Nono et sur l'étude des manuscrits, des dessins et de la correspondance conservés dans l'*Archivio Luigi Nono* à Venise et dans les archives de la *Fondazione Renzo Piano* à Gênes. J'ai ensuite interviewé

quelques-unes des personnes liées de diverses manières à l'expérience de *Prometeo*, c'est-à-dire les architectes Donald Hart, Shunji Ishida, Brigitte Métra et Alessandro Traldi, l'ingénieur Maurizio Milan, le compositeur André Richard, Nuria Schoenberg Nono.

Ma thèse est organisée en trois parties : une première partie qui concerne le rôle de l'espace dans la musique du XX<sup>e</sup> siècle et dans les œuvres de Luigi Nono précédentes par rapport à *Prometeo*, soulignant également l'importance de l'environnement culturel et sonore de Venise dans la formation d'un imaginaire de composition déterminé ; une deuxième partie dans laquelle est approfondi le processus de composition qui a conduit aux représentations de *Prometeo* à Venise, Milan et Paris (le lieu de la première représentation sans arche) ; une troisième partie dans laquelle j'ai pris en compte ce qui s'est passé après *Prometeo* et j'ai réfléchi sur les contributions que cette expérience peut apporter à la conception d'espaces pour la musique, en analysant différentes versions de l'œuvre sans l'arche et en prenant en considération les projets de l'auditorium de l'*International Art Village* de Akiyoshidai et de la salle de la nouvelle Philharmonie de Paris.

Vu que l'espace devient un élément de la composition musicale au XX<sup>e</sup> siècle, une nouvelle attention à l'aspect sonore peut conduire à de nouveaux résultats dans l'architecture et cela non seulement dans le domaine des projets des salles de musique. L'étude de l'expérience de *Prometeo* vise à stimuler la curiosité vers la recherche et l'expérimentation des *infiniti possibili* de la composition architecturale et musicale dont parle Nono.

## **1.1 L'espace en tant que matériel de composition :**

### **de Darmstadt à l'*Experimentalstudio***

Nono apprend par Bruno Maderna non pas à composer, mais à «*penser la musique*». C'est là le concept derrière l'art de Luigi Nono, dont l'éducation musicale a commencé dans sa Venise, dès le plus jeune âge, quand chez lui, à la maison, il écoutait Beethoven, Wagner et Mahler. Fondamentale est la rencontre avec le Maestro et ami Gian Francesco Malipiero grâce auquel il commence à former son propre univers musical de référence, venant en contact, en particulier, avec la musique de Giovanni Gabrieli. L'étude de la musique de ce compositeur de la Renaissance vénitienne, créée spécialement pour l'espace de l'église de San Marco, est cruciale dans la définition de son style de composition.

Malipiero fait connaître le compositeur Bruno Maderna à Luigi Nono en 1946. Grâce à Maderna, Nono développe un intérêt particulier pour l'histoire et débouche sur ce qu'il appelle une «*étude comparative*», c'est-à-dire une analyse de la façon dont les éléments et les styles de composition varient à différentes époques et selon les différents compositeurs.

En 1948, Nono suit, conseillé par Maderna, le cours tenu à Venise par Hermann Scherchen, célèbre chef d'orchestre ainsi que personnage clé dans le développement de sa pensée.

En 1950, grâce à Maderna et Scherchen, Nono entre aux *Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt, les célèbres cours d'été de musique contemporaine nés des décombres culturelles de la récente deuxième guerre mondiale. Pendant les *Ferienkurse* les étudiants en composition ont la possibilité de faire exécuter leurs propres compositions, s'exposant à la critique et à la confrontation (un peu comme ce fut le cas avec l'école du Bauhaus pour les étudiants de design et d'architecture).

Au cours de sa première année à Darmstadt, Nono présente la composition *Variazioni canoniche sulla serie dell'op.41 di Arnold Schonberg*, une synthèse de la période d'études avec Maderna. Cette

première composition de Nono ne passe pas inaperçue. La période d'études avec Maderna le porte à développer des aspects importants de sa poétique : avec lui, Nono dépasse l'idée de temps comme progression chronologique et va vers une perspective plus fluide des temps musicaux qui se chevauchent, évitant toute tentative de récit linéaire et approche séquentielle (qui renvoie à *Prometeo*).

Selon Nono lui-même, la rencontre la plus intéressante faite à Darmstadt est celle avec le compositeur Edgard Varèse qui en 1958 a composé la musique pour le Pavillon Philips à l'Expo de Bruxelles, suivant le projet de construction de Le Corbusier et Iannis Xenakis. Varèse est le premier avec qui il discute probablement sur des sujets tels que la spatialisation du son et la relation entre espace, architecture et musique, et c'est aussi celui qui l'initie à la musique électronique et à l'expérimentation de la matière sonore offerte par les nouvelles technologies.

Celles de Darmstadt sont pour Nono des années de rencontres et de discussions, comme par exemple celle avec Pierre Schaeffer et sa *musique concrète*, ou celle avec la musique de John Cage, dominée par l'hasard et l'indétermination. Tout en la considérant une nouveauté, pour Nono la musique de ce compositeur américain ne trouve pas de liens avec le contexte européen et ne peut pas être considérée comme le moyen pour sortir de l'impasse qui prévaut dans la musique contemporaine européenne. Les critiques adressées par Nono aux collègues de l'école de Darmstadt, orientés à suivre cette direction, le conduisent à l'isolement et, en 1959, à la rupture définitive de son lien avec les *Ferienkurse*.

À partir de 1960, il continue sur la voie de sa propre recherche du son auprès du *Studio di Fonologia* de la radio italienne RAI de Milan, fondé en 1954 par son ami Maderna. À partir de 1980, il poursuit ses activités d'expérimentation électro-acoustique auprès de l'*Experimentalstudio* de Hans Peter Haller à Fribourg qui offre à Nono la chance de pousser ses recherches aux extrêmes conséquences, en travaillant sur les dynamiques

sonores à la limite de l'audibilité et sur les possibilités infinies de la délivrance du son. C'est à Fribourg que commence à prendre forme son *Prometeo*.

## **1.2 Un projet partagé : Stockhausen, Xenakis, Boulez et Nono**

L'intérêt envers l'élément de l'espace est ce qui unit le travail de quatre grands maîtres du XX<sup>e</sup> siècle : Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Pierre Boulez et Luigi Nono.

Boulez, dans son livre *Penser la musique aujourd'hui* (1963), compte l'espace parmi les éléments de la composition (à l'instar du timbre, de la hauteur et de la durée) qui doivent être organisés en structure *sérielle*. Pour Nono l'espace devient une variable essentielle de la composition : le son "*n'est plus simplement un son, mais devient la lecture de l'espace*". Cela devient impossible pour Stockhausen de composer sans tenir compte de la composante spatiale, il affirme, en effet, que "*le mouvement et l'orientation des sons sont d'une importance cruciale. Ils sont aussi importants que le volume et le timbre, juste un peu moins que les hauteurs sonores*". Xenakis utilise le son pour évoquer des configurations spatiales particulières ou pour façonner des architectures légères et temporaires qui disparaissent presque (il suffit de penser à ses *Polytopes*).

Pour ces quatre compositeurs l'utilisation de l'espace devient une force motrice d'un projet commun qui vise à créer une musique totalement nouvelle et à élargir les possibilités du son et de l'écoute.

L'inspiration est recherchée dans des domaines non liés à la composition musicale, avec l'objectif d'insuffler une nouvelle énergie à la musique contemporaine et de reconstruire un lien perdu entre les différentes disciplines. Il est très instructif pour Boulez et Nono de lire le livre *Pädagogisches Skizzenbuch* de Klee qui s'inspire des leçons que le peintre allemand donne au Bauhaus. Boulez admire la capacité de Klee de parler une langue qui "*dispose d'exemples d'une telle nature générale, d'une telle simplicité de base, qu'il est possible d'en déduire une leçon applicable à n'importe quelle autre technique*". Boulez propose ensuite

une comparaison entre l'utilisation de l'espace dans la peinture et l'utilisation du temps dans la musique, sur la base des "*petites impulsions, impulsions colorées dans la peinture, rythmiques dans la musique*". Nono et Boulez sont également intéressés par la poésie et la philosophie et ils sont à la recherche d'un équivalent formel dans la musique.

L'inspiration ne se puise pas seulement dans les arts, mais également dans les sciences. Stockhausen affirme : "*La musique est mathématique. Une mathématique à écouter*". Xenakis, pour sa part, incarne en même temps le musicien professionnel, l'ingénieur et le mathématicien.

Le désir de renouveler complètement le langage musical impose la nécessité de s'interroger sur le type de relation à établir avec l'histoire. Pour Boulez la composition doit commencer à partir d'une situation de *table rase* consciente : il est nécessaire de connaître l'histoire, mais aussi de s'en détacher et la musique, incapable d'exprimer autre chose qu'elle-même, doit également être libre de tout lien avec la politique et l'actualité. Nono, dont la musique est dans la continuité de l'histoire et en même temps devient le porteur de messages liés à la vie politique contemporaine, est d'avis contraire. Pour composer de nouvelles musiques, des leçons peuvent être tirées de l'étude de l'histoire en tant que témoin d'une époque de composition.

La recherche de nouvelles sonorités et le travail sur les détails sonores, auxquels se dédient les compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle, nécessitent de nouveaux espaces pour l'exécution et l'expérimentation musicale avec des caractéristiques et des prestations acoustiques différentes par rapport aux salles traditionnelles.

La nouvelle musique nécessite de salles dont les principales caractéristiques sont la flexibilité et l'adaptabilité aux différentes configurations des musiciens de l'orchestre, ainsi que la possibilité d'avoir différentes sources sonores naturelles (instruments de musique) et artificielles (haut-parleurs et effets électroniques) dans l'espace, variant également la traditionnelle

relation spatiale entre le public et les musiciens. Pour Stockhausen il est important d'être en mesure d'obtenir une répartition à 360° des sources sonores ; Xenakis considère qu'il est préférable d'avoir des espaces dont la forme est dérivée de l'utilisation de surfaces ayant un rayon de courbure variable (comme le parabolöïde hyperbolique) ; Nono, au contraire, prouve être particulièrement sensible à la réponse acoustique des matériaux avec lesquels sont construites les salles.

Au XX<sup>e</sup> siècle, le thème de l'écoute et de l'acoustique devient central. Une nouvelle figure professionnelle naît, ainsi, celle du régisseur du son, capable d'adapter chaque musique à l'acoustique de l'espace dans lequel elle est exécutée.

Définissant les caractéristiques de la salle idéale pour la musique contemporaine, les quatre compositeurs se réfèrent à des modèles d'inspiration communs. Parmi ceux-ci, les formes traditionnelles du théâtre japonais (le théâtre Nô et le théâtre Kabuki), que Nono apprend à connaître grâce à son ami l'architecte Carlo Scarpa, dont il admire l'uniformité entre la musique, l'action scénique et le public.

Parmi les salles qui lui sont contemporaines, Nono admire le théâtre de Scharoun à Berlin (1963), tout en ne partageant pas le caractère unidirectionnel et l'organisation rigide de l'espace.

Stockhausen dans l'article *Musik im Raum* (1959), arrive à rédiger les dix règles d'or des conditions auxquelles une salle devrait répondre pour la nouvelle musique. Essentiellement, il doit y avoir un espace de forme libre sans une direction prédominante, le plus flexible et adaptable aux différentes dispositions du public et des sources sonores que possible, avec des emplacements pour les instruments électroniques.

Les quatre compositeurs ont la possibilité de réaliser chacun ce qui peut être considéré comme un prototype de leur idée de salle parfaite : Xenakis, en 1958, construit avec Le Corbusier le Pavillon Philips à l'Expo de Bruxelles ; Stockhausen, en 1970, réalise avec l'architecte Bornemann

le Pavillon sphérique à l'Expo d'Osaka ; Boulez, en 1977, inaugure à Paris la salle à acoustique modulaire de l'IRCAM, conçue par Renzo Piano ; Nono, en 1984, réalise, toujours avec Piano, l'arche de bois de *Prometeo*.

### 1.3 Composer pour / avec l'espace

L'écoute de l'espace et la spatialisation de l'écoute sont des éléments essentiels dans l'expérimentation de Luigi Nono. Il tire de l'étude de l'histoire de la musique son intérêt pour l'espace, en tant qu'"espace physique", mais aussi comme espace harmonique / musical et espace dynamique en mesure d'accroître les possibilités d'écoute.

La première composition dans laquelle Nono introduit une véritable spatialisation des sources sonores est *Composizione per orchestra n° 2. Diario polacco '58* (1959) : quatre groupes d'instruments y sont répartis dans l'espace, mais toujours sans faire appel à des moyens électroniques. Nono dit de se référer à l'école vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle et en particulier à Andrea et Giovanni Gabrieli.

Après *Diario polacco '58* l'espace devient un élément qui ne peut pas manquer dans ses compositions. Avec *La fabbrica illuminata* (1964) le rapport avec l'espace se charge également d'une signification politique et sociale. Nono utilise les sons de l'usine pour évoquer et amplifier la perception d'une réalité spatiale particulière. Il veut apporter une réflexion sur les conditions de travail et en même temps invite les ouvriers à se rapprocher de la musique dite 'cultivée', en utilisant le matériau sonore tiré de leur vie quotidienne.

Nono se charge également de définir les caractéristiques d'un nouveau théâtre musical : il est nécessaire d'éliminer l'écart entre le public et la scène et de faire collaborer l'élément sonore avec l'élément visuel, sans abus des uns sur les autres, pour se rapprocher de plus en plus de l'idée d'œuvre d'art totale s'inspirant également du théâtre traditionnel japonais. Nono cherche à réaliser ces concepts dans l'action scénique

de *Intolleranza 1960* (1960-61), sa première composition pour le théâtre. En 1965, Nono compose la musique de *Die Ermittlung* de Peter Weiss. Son but est de fournir le texte de l'œuvre d'un point de vue acoustique, donnant vie "à la dimension sonore et au signifiant de la parole" et en la faisant venir de plusieurs directions dans l'espace. La musique, le son et la spatialisation ne sont pas qu'un commentaire à l'action scénique, mais ils en deviennent partie intégrante.

Avec *Al gran sole carico d'amore* (1975-78), action scénique mise au point en étroite collaboration avec le chef d'orchestre Abbado et le directeur Ljubimov, apparaît clairement la mise en place d'un dialogue et d'une confrontation perpétuelle entre l'élément visuel et sonore qui caractériseront l'ensemble de l'œuvre de Nono, trouvant la plus forte expression dans *Prometeo* (1984-85).

Le travail de Nono avec l'espace se poursuit avec les compositions *Quando stanno morendo. Diario polacco n° 2* (1982) et *Guai ai gelidi mostri* (1983), presque contemporaines à *Prometeo*. Avec ces deux œuvres l'idée d'un travail collectif, né suite à *Intolleranza 1960* et à *Al gran sole*, devient réelle : Nono collabore avec le philosophe Massimo Cacciari, qui sélectionne les textes pour les travaux, et le peintre Emilio Vedova. Une nouvelle relation s'établit avec le texte qui est fragmenté et décomposé jusqu'à devenir matière sonore pure. Le son enveloppe le spectateur et s'adapte à l'espace en utilisant le moyen du *live electronics* (le son est capté par des microphones, modifié en direct par l'instrumentation électronique et retransmis et spatialisé par les haut-parleurs).

Nono continue de s'interroger au long de sa carrière sur la relation qui peut être établie entre le son et l'espace (certaines de ses notes écrites pour une conférence sur l'utilisation de l'espace dans sa musique, qui s'est tenue à Berlin en 1988, sont très intéressantes à lire). Il est toutefois erroné d'essayer de localiser dans sa production un chemin logique et linéaire menant à la composition de *Prometeo* qui ne représente qu'un

des nombreux résultats venant de son expérimentation constante avec l'espace.

#### **1.4 " Ecouter les pierres blanches de Venise "**

Le XX<sup>e</sup> siècle se caractérise par l'expérimentation musicale et la recherche de nouveaux matériaux sonores. Les sons de la vie, du paysage, de la place, de la ville entrent dans la composition, souvent remaniés par les instruments fournis par la technologie.

Cette attention portée à l'environnement sonore de la vie quotidienne a ses racines dans la recherche musicale de l'artiste peintre et sculpteur futuriste Luigi Russolo. Celui-ci, dans sa lettre / affiche intitulée *L'arte dei rumori*, sent le besoin d'échapper aux règles de l'harmonie classique et d'inclure dans la composition musicale ce qui était considéré du bruit. Russolo construit les *Intonarumori*, des instruments capables de reproduire les bruits de la vie quotidienne et d'intervenir sur quelques-uns de leurs paramètres.

Par la suite Pierre Schaeffer invente la *musique concrète*, se basant sur l'atonalité et sur l'utilisation de sons pré-existants enregistrés, et plus tard Raymond Murray Schafer théorise le concept de *paysage sonore*.

Chez Nono, c'est Venise la source d'inspiration, son *multivers* sonore est à explorer : il faut écouter la ville, ses pierres blanches et ses briques rouges, il faut écouter l'invisible et l'inaudible. Nono semble rappeler l'idée de paysage sonore, théorisé et décomposé en ses composantes principales par Murray Schafer dans son livre *The Tuning of the World* (1977). Une connaissance directe des théories de Murray Schafer de la part de Nono n'est pas documentée, mais c'est sûr qu'il entre en contact avec Schaeffer et ses recherches, duquel vient probablement son intérêt pour les sons de la réalité qui l'entoure.

Les sons de Venise pénètrent les œuvres de Nono. Dans la composition *...sofferte onde serene...* (1976) font écho les sons des cloches entendues

de sa maison sur la Giudecca, interprétés au piano par Maurizio Pollini. Venise est aussi faite d'images et de couleurs, celles des œuvres de Turner et de Tintoret. Chez Turner, Nono admire les tourbillons de couleurs qui se mélangent comme les plans acoustiques et sonores de Venise ; dans Tintoret, il retrouve la conception polycentrique du temps et de l'espace à la base de *Prometeo*. Venise et sa conformation particulière sont également une source d'inspiration pour la structure en îles / épisodes de *Prometeo*.

Au XX<sup>e</sup> siècle, la recherche de nouveaux matériaux sonores est également accompagnée par la tentative de faire sortir la musique de la salle traditionnelle du théâtre, en se confrontant directement avec le paysage ou en construisant des espaces *ad hoc* nés avec et pour la composition (à ne pas oublier, par exemple, les expériences de *Polytopes* de Xenakis). Nono veut utiliser la musique en tant que moyen de diffusion d'idées et la rendre accessible partout et à tout le monde (à ne pas oublier l'exemple de *La fabbrica illuminata*).

Afin de pouvoir présenter des nouveaux matériaux sonores il est nécessaire d'éduquer le spectateur à une nouvelle forme d'écoute ; 'nettoyer l'oreille' à travers les *promenades sonores* proposées par Murray Schafer et ramener le sens de l'ouïe au milieu de l'écoute en le libérant de la composante visuelle (comme cela arrive dans la *musique concrète* à travers l'écoute acousmatique et comme le propose Nono dans *Prometeo*).

La recherche autour de la notion de paysage sonore, les expériences de musique concrète et la façon de s'adresser au contexte environnemental et sonore qui émerge dans certaines œuvres de Nono peuvent également être considérées comme des étapes d'un processus qui conduit à l'élaboration de l'art sonore et de l'art in situ. C'est ce parcours qui peut être d'intérêt pour une architecture qui veut développer son propre caractère sonore et son expérience sensorielle.

### 1.5 Rencontres à Venise

Pour Nono, Venise n'est pas simplement un *paysage sonore*, mais aussi un lieu de rencontres et de soirées passées à parler d'art, de musique et d'architecture, comme cela arrive chez l'architecte Carlo Scarpa.

L'amitié entre Scarpa et Nono a probablement contribué à une influence mutuelle, il est, donc, légitime de chercher des similitudes dans leur façon de composer. Tous deux, semblent vouloir centraliser la perception et l'expérience (de l'écoute et de l'architecture) et se rapportent principalement à l'espace tel que mesuré par l'acte du mouvement (du son ou du visiteur). Il est possible de voir comment les deux représentent le mouvement dans l'espace en comparant les dessins de Scarpa pour le musée de Castelvechio et certains des manuscrits de Nono pour *Prometeo*. Nono voit les dessins de Scarpa et en reste influencé, il élabore alors sa manière personnelle de représenter ses propres idées musicales, faite de signes qui se chevauchent et de détails qui échappent à une lecture superficielle. Une autre approche qui unit les deux artistes vénitiens, c'est le plus grand soin qu'ils réservent aux détails de la composition. Tous deux sont, en effet, à la recherche des possibilités infinies d'expression contenues dans la matière.

L'habitude de Nono de s'inspirer à Venise vient également de son amitié avec le peintre Emilio Vedova, qui, encore jeune, développe sa poétique à partir de l'étude de chaque détail visuel de la ville lagunaire. Le rapport entre les deux devient plus profond avec la construction de l'action scénique de *Intolleranza 1960* (1960-61), pour laquelle Vedova s'occupe du décors. Avec cette œuvre Nono cherche, pour la première fois, à démonter le système normal du rapport entre parole, musique et scène, en arrivant à une œuvre collective dans laquelle toutes les composantes de la créativité participent de la même façon. Après cette collaboration les deux artistes s'influencent et s'inspirent mutuellement tout au long de leur carrière : Vedova en développant la nécessité d'un nouveau sens

de l'espace et en essayant de trouver une nouvelle manière de toucher le spectateur ; Nono en mûrissant une nouvelle façon de se rapporter à l'espace scénique. Les deux travaillent encore ensemble quelques années plus tard pour *Guai ai gelidi mostri* (1983) et surtout pour *Prometeo* (1984).

Protagoniste dans l'expérience de *Prometeo* sera un autre vénitien aussi, c'est-à-dire Massimo Cacciari. Nono affirme que c'est grâce à la rencontre avec ce philosophe qu'il est capable de sortir d'une période de "silence inexprimable" qui l'avait pris après *Al gran sole carico d'amore* (1975). Une nouvelle réflexion sur le rôle de la parole dans la composition musicale découle de la collaboration avec Cacciari. Pour *Prometeo* (et d'autres œuvres de Nono), Cacciari crée des textes qui recombinent des fragments de textes, des citations choisies à partir d'un vaste répertoire poétique, littéraire et philosophique, retirés de leur contexte sémantique d'origine et juxtaposés pour identifier des nouvelles significations.

A Venise, Nono connaît également l'architecte Francesco Dal Co et, avec lui et Cacciari, il a été en 1981 le directeur de l'exposition *Budapest 1890-1919 : l'anima e le forme*.

Venise est donc le lieu d'importantes rencontres pour Nono. Il va, en effet, consacrer une partie de ses œuvres spécifiquement aux personnes qui, plus que d'autres, ont joué un rôle dans sa carrière artistique : *Ommaggio a Emilio Vedova* (1960), *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984), *Risonanze erranti, Liederzyklus a Massimo Cacciari* (1986). Il s'agit d'œuvres dans lesquelles on retrouve en général le désir de Nono de transposer en musique la méthode de composition d'un autre artiste ou d'une autre discipline.

## 2.1 Les années 70 : premiers manuscrits à quatre mains.

### Le rôle de Massimo Cacciari dans le processus de composition

Le processus de composition de *Prometeo* commence entre 1977 et 1978 comme travail à quatre mains de Luigi Nono et Massimo Cacciari, avec le choix des textes et la définition des thèmes philosophiques et conceptuels de l'œuvre.

Cacciari construit le texte comme une recomposition de fragments littéraires et de citations tirées de la littérature classique et contemporaine, réorganisées dans un nouveau contexte sémantique. Nono travaille sur le texte de Cacciari en en extrapolant des mots, ou même juste des voyelles, pour leur faire jouer un rôle musical. Le thème de la composition par fragments devient donc central en influant ensuite également la conception de l'arche de bois de Renzo Piano pour *Prometeo*.

Dès les premiers manuscrits de Nono, on comprend son désir de ne pas faire procéder séparément la musique, le texte et l'architecture, mais de développer un procédé de composition complexe soumis à des contaminations constantes. *Prometeo* naît en tant qu'expérience interdisciplinaire, comme tentative de générer de nouveaux sons, des « nuovi pensari » et une nouvelle connaissance. La figure mythologique de Prométhée, reconductible à la recherche de la connaissance, incarne ce concept.

Après une première identification des thèmes de *Prometeo*, le 24 juillet 1978 Cacciari envoie à Nono une seconde version du texte dans lequel il individue déjà la structure en îles sur laquelle est organisée l'œuvre musicale tout entière. Les îles sont des regroupements thématiques de fragments littéraires qui se rapportent les uns aux autres selon un processus temporel non linéaire, fait de " lieux " plutôt que de moments qui se produisent dans l'ordre chronologique. Il s'agit d'une série d'"instants", d'une "superposition du temps" où le passé, le présent et l'avenir coexistent.

L'écoute apparaît centrale dans l'œuvre dès le début : l'arche elle-même

naît en tant que lieu d'écoute, comme structure consacrée au sens de l'ouïe. Nono et Cacciari tous deux parlent de " *l'urgence d'un retour à l'écoute*", après un abandon en raison du développement du théâtre de l'opéra italien. Le but principal est d'obtenir la suprématie de la vue sur l'ouïe en essayant également d'aller vers une utilisation 'sonore' de la couleur. La nécessité d'un retour à l'écoute est aussi la nécessité de retrouver la capacité d'écouter le silence, la capacité d'écouter les lieux. L'espace et la spatialisation du son deviennent des instruments pour rééduquer à l'écoute.

## **2.2 Inspirations interdisciplinaires : Itten, Goethe, Klee et l'architecture**

Les plus anciens manuscrits de Nono concernant *Prometeo* sont des notes prises sur certaines des pages du livre *Pädagogisches Skizzenbuch* de Paul Klee et sur des photocopies de l'architecture grecque et romaine.

Sur les pages du livre de Klee, Nono a noté les références aux thèmes qui se révéleront centraux plus tard dans *Prometeo*, comme la note "plans cassés" ("*mappe rotte*") qui renvoie à la notion de fragment et à la navigation à travers les îles thématiques de l'œuvre, à la recherche de la connaissance.

Dans le texte de Klee, Nono cercle avec insistance également les mots "*Erde, Wasser und Luft*", c'est-à-dire "*terre, eau et air*". Nono porte sans cesse son attention sur l'idée de mouvement dans l'espace, qui conduit à la création de lignes qui montent, tourbillonnent et flottent rythmiquement. Nono s'attarde sur le dessin d'une flèche de Klee qui peut lui avoir rappelé le concept de compossibilité : la flèche noire peut représenter le son qui abandonne le silence, l'espace blanc de la compossibilité pour entrer à faire partie de la composition.

L'attention de Nono pour Klee, pour l'architecture grecque et romaine, les notes prises sur des photocopies représentant le *Partenone* ou l'œuvre de Tintoret *Christ washing the disciples's feet*, reflètent une recherche

presque obsessionnelle de certains thèmes pour *Prometeo* à l'intérieur d'autres domaines disciplinaires. L'architecture classique, en particulier, représente une idée de perfection à atteindre. Le mot "Wanderer" épinglé sur l'image du Parthénon se réfère au Prometheus-Wanderer de Nietzsche, incarné par Nono lui-même toujours à la recherche de la connaissance, d'une nouvelle écoute, d'une nouvelle perfection. Emblématique est l'image du Parthénon avec le mot "écoute" épinglé dessus : écoute la perfection des harmonies, écoute l'espace, écoute l'architecture.

### 2.3 La structure de la composition musicale

Il n'y a pas d'histoire dans *Prometeo*, pas de narration, aucun élément scénique. *Prometeo* n'est pas une œuvre, selon ce qu'affirme Nono lui-même. Pendant la première au Japon en 1998, le compositeur allemand Helmut Lachenmann parle même de "non-musique", d'une expérience sonore primordiale.

Cette forme musicale inédite exige une nouvelle définition : "œuvre de l'écoute" ou, mieux encore, dans les mots de Cacciari, "tragédie de l'écoute".

Les éléments visuels se perdent, la dramaturgie qui est confiée à l'écoute ne le fait pas. Tout se réduit à l'écoute pure, à une expérience nouvelle de perception de l'espace à travers le son.

*Prometeo* échappe à la définition classique d'œuvre et même à l'espace de la forme traditionnelle du théâtre à l'italienne et nécessite, donc, d'une nouvelle architecture qui puisse la contenir, notamment l'arche de bois conçue par Renzo Piano.

*Prometeo* échappe à toute définition, mais sa structure peut être réduite à celle de la tragédie grecque, avec prologue et épisodes (représentés par les îles) entrecoupés par des *stasima*. La notion de temps, les niveaux dynamiques et l'utilisation de l'espace varient dans les différentes îles. L'utilisation des textes de Cacciari, qui sont parfois récités (comme

indiqué par Nono, en bien articulant les consonnes afin d'amplifier l'idée d'expansion continue du son dans l'espace), varie également, tandis que d'autres fois, ils ne sont qu'écrits sur la partition.

Les fragments poétiques reconstruits par Cacciari, et faits vivre en musique par Nono, représentent la "*faible force messianique*" du moment, qui est en mesure de briser la continuité sans fin du temps.

#### **2.4 La concrétisation du projet *Prometeo* à Venise**

Après une longue période de gestation, les conditions appropriées pour la réalisation de *Prometeo* se créent enfin. Carlo Fontana, tout juste nommé directeur du secteur musique de la Biennale de Venise, le 16 septembre 1983 obtient la signature d'un accord entre le Président de la Biennale Paolo Portoghesi et Luigi Nono, en s'assurant ainsi la première représentation de *Prometeo* à l'occasion du Festival international de musique contemporaine de 1984.

Le Teatro alla Scala, qui s'était précédemment mobilisé pour obtenir la première de *Prometeo*, participe au projet en figurant en tant que producteur avec la Biennale. Il prend en charge les frais liés à la réalisation de la structure, qui abritera l'œuvre, sur un projet de l'architecte Renzo Piano.

Dans l'accord signé entre les parties le 25 août 1984, il est mentionné que *Prometeo* sera représenté pour la première fois à l'intérieur de l'ancienne église de San Lorenzo à Venise, que des nouvelles représentations suivront à Milan dans un lieu à définir et que la nouvelle "*structure scénotechnique*" restera de propriété du Teatro alla Scala. La ville de Venise s'engage à sécuriser l'espace de l'ancienne église, en l'adaptant pour y présenter l'œuvre.

Sur l'affiche de la première représentation de *Prometeo* figurent les noms des protagonistes de cette expérience : Nono, Piano, Abbado (qui dirige l'œuvre), Cacciari, Vidolin et Haller (ingénieurs du son), Vedova. Le nom

de Piano est écrit tout de suite après celui de Nono, comme pour attribuer au compositeur et à l'architecte la même importance dans la réussite de la performance. La presse écrit : "il n'y a pas de metteur en scène, à sa place il y a l'architecte Renzo Piano". L'expérience de *Prometeo* est un moment important dans la carrière de Piano en tant qu'architecte d'espaces pour la musique.

Le choix de l'ancienne église de San Lorenzo en tant qu'espace de la représentation peut être attribué en partie au charme subi par Nono à l'égard de la musique de la Renaissance vénitienne composée spécialement pour l'espace de l'église de San Marco. Malgré ce qui avait été annoncé lors de la présentation du projet, qui avait eu lieu dans la salle jaune du Teatro alla Scala le 12 septembre 1984, malheureusement la ville de Venise ne sera pas en mesure de faire de l'ancienne église de San Lorenzo un emplacement stable pour l'arche de *Prometeo*.

### **2.5 Renzo Piano et Luigi Nono : la relation entre le musicien et l'architecte**

Nono et Piano se sont probablement rencontrés pour la première fois à Paris en 1982, en tant que membres du jury du concours international pour le parc de La Villette. Piano avait déjà conçu les espaces de l'IRCAM avec Boulez et Nono choisit de se tourner vers lui pour dessiner la "structure scénotechnique" de *Prometeo*. Une lettre de dix-sept pages, envoyée par Nono à Piano (avec copie à Claudio Abbado), datée du 6 décembre 1983, documente le début de la relation de collaboration.

Dans sa lettre, il parle principalement de l'espace. Nono fait un croquis de l'église de San Lorenzo et énonce les exigences que l'arche doit satisfaire : il y parle de la capacité de l'auditoire, et de la nécessité d'avoir trois galeries à des hauteurs différentes. Nono veut créer une architecture qui reflète les contenus philosophiques et conceptuels de *Prometeo*. Dans sa lettre il parle également des îles sur lesquelles s'organise l'œuvre, du thème du fragment, et de l'utilisation de l'espace par le compositeur

Gabrieli (XVI siècle).

Enfin, Nono termine sa lettre en suggérant à Piano de parler avec Cacciari, et à partir de ce moment, l'œuvre devient un travail à six mains.

## **2.6 Le projet de l'arche pour Venise :**

### **les thèmes, les dessins, la construction**

Le projet de *Prometeo* prend vie grâce à une série de rencontres et d'échanges de correspondance fréquents entre Luigi Nono, Massimo Cacciari et Renzo Piano. Au processus de conception participent également Claudio Abbado, Emilio Vedova, Alessandro Traldi et Shunji Ishida (architectes auprès de l'atelier d'architecte de Piano), Maurizio Milan (ingénieur) et Gianfranco Dioguardi (administrateur de l'entreprise de construction).

L'arche dans sa version définitive est une structure complètement démontable de 30 x 26 mètres, soulevée de 3 mètres du sol avec une hauteur totale de 14,5 mètres.

Dès le début, l'objectif de Piano est de créer un instrument pour écouter au service de la musique de Nono. Une des premières esquisses de l'architecte représente un luth, la quille d'un navire, et la grille à mailles carrées sur laquelle est construite l'arche. Il en émerge le thème de la navigation (qui est également lié à l'environnement de Venise), entre le temps et l'espace, vers la connaissance et les nouveautés, dépassant l'espace unidirectionnel du théâtre à l'italienne.

Un des premiers choix qui se posent concerne la position du public, de l'arche et des musiciens dans l'espace. Les exigences de la composition musicale, mais aussi la forme particulière de l'ancienne église de San Lorenzo, conduisent à un bouleversement de l'emplacement classique du public et des sources sonores : les spectateurs sont placés au centre et enveloppés par le son qui provient du périmètre de la structure.

Le premier dessin conservé dans les archives date du 11 avril 1983. Il s'agit

d'une vue en plan de la structure à maille carrée de l'arche, appelée "Crazy ship" (bateau fou), qui n'est pas encore symétrique par rapport à l'autel comme cela arrivera, au contraire, dans le projet final.

Dans une esquisse, imputable à la première phase du projet, Piano met en évidence l'importance de garder le son à l'intérieur de l'arche par des panneaux courbes. Au début, il pense réaliser ces éléments de fermeture comme des véritables voiles en toile, remplacées ensuite par des panneaux en bois pour éviter des claquements fastidieux lors de l'exécution, avoir une meilleure réflexion du son et en même temps éviter un symbolisme de la navigation excessif.

Se référant toujours au thème de la navigation, au cours du processus de conception la forme de l'arche est modifiée en arrondissant les bords de la structure pour qu'elle ressemble davantage à la quille d'un navire.

Dans une série de dessins du 22 décembre 1983 l'arche prend une forme similaire à celle définitive. A noter la présence des trois niveaux de passerelles en bois sur lesquelles sont répartis les musiciens. A ce stade, cependant, sur les passerelles était prévue également la présence d'une partie du public, cette idée fut toutefois abandonnée par la suite. Dans le projet définitif est également évitée l'utilisation de projections de lumières colorées (l'intervention de Vedova est progressivement limitée, pour s'assurer que l'écoute, et non pas la vue, soit protagoniste).

Quelques-uns des premiers dessins envisagent la possibilité que, dans l'avenir, l'arche puisse devenir un lieu d'expérimentation musicale, une fois devenue indépendante de l'expérience de *Prometeo*. L'arche est alors représentée à l'intérieur d'un édifice la contenant, avec des éléments de fermeture sur le haut (pas présents dans l'arche de Venise).

Au processus de conception participe également Cacciari qui, dans une lettre du 19 mars 1984, soulève quelques critiques : il considère la structure trop rigide et peu liée à l'espace de San Lorenzo, aussi ne trouve-t-il pas dans le projet la représentation physique des îles / épisodes de *Prometeo*.

Pour répondre à Cacciari, Piano souligne que l'utilisation de panneaux en bois pour fermer l'arche, qui peuvent être déplacés et alternés à des espaces vides pour créer des configurations toujours différentes, peut être retracée sur le thème de la composition par fragments et, en même temps, elle permet un dialogue permanent avec l'espace de l'église.

Long et collectif a été également le parcours qui a conduit à la définition d'une tourelle d'escalier d'accès à l'arche et à la définition concave / convexe des escaliers qui portent aux passerelles.

L'arche est conçue comme une structure temporaire, complètement démontable et réversible, sans effets permanents sur l'ancienne église de San Lorenzo, dans laquelle sont prévus des travaux de restauration à l'avenir (qui n'ont, malheureusement, pas encore été complétés).

Une fois défini le projet, le 18 mai 1984, un contrat est signé entre le Teatro alla Scala et l'entreprise Fratelli Dioguardi S.p.a. dont l'objet est celui de la fourniture d'une structure scénique pour l'œuvre "*Prometeo*" du Maître Luigi Nono. A partir de ce moment, commence le travail frénétique du chantier jusqu'à la date de la première représentation de *Prometeo*, le 25 septembre 1984.

Le projet de l'arche commence par un lien étroit avec l'espace de l'église de San Lorenzo et avec l'œuvre *Prometeo*, mais il est pensé pour s'adapter ensuite à accueillir le son et l'écoute dans toutes leurs déclinaisons.

## **2.7 Le rôle de l'espace dans *Prometeo* :**

### **l'église de San Lorenzo entre musique et architecture**

La forme particulière de l'ancienne église de San Lorenzo a un rôle important dans la définition de certains choix pour *Prometeo* ; l'arche est construite autour de l'autel et des trois arcades qui divisent l'église en deux parties et qui sont incluses dans la composition. L'utilisation de la technologie de l'*halaphon*, du *live electronics* et des besoins liés à la spatialisation sonore par rapport à la forme de l'église, conduisent à la

décision d'inverser la position traditionnelle de l'auditoire et des musiciens, c'est-à-dire en plaçant le public au centre et les sources sonores sur le périmètre.

L'arche et l'église collaborent à la définition de la réponse acoustique et des temps de réverbération les plus adaptés à *Prometeo*.

Nono déclare "être dominé par San Lorenzo", et par son espace. Le désir de laisser le son se déplacer librement dans l'espace conduit à l'idée de soulever l'arche du sol pour permettre la libre circulation des spectateurs dans l'église de San Lorenzo ainsi que dans l'arche à laquelle ils peuvent accéder de différents points. Nono cherche à créer un espace dépourvu de directions principales, en mettant en discussion l'unidirectionnalité du théâtre traditionnel.

## **2.8 Le son dans les dessins de Piano et l'espace dans les manuscrits de Nono**

Le caractère interdisciplinaire de *Prometeo* se retrouve également dans l'analyse comparative de quelques-uns des croquis de Piano et de certains manuscrits de Nono.

Le son, et son mouvement dans l'espace, est le principal protagoniste de la composition musicale et architecturale, et des dessins de tous les deux. Il en résulte un lien étroit avec l'ancienne église de San Lorenzo. Piano souligne l'importance du mouvement du spectateur et des personnes qui mesurent l'espace de l'église et de l'arche, Nono représente les mouvements du son à l'intérieur de l'église en réfléchissant sur la disposition des musiciens et du public.

Dans les dessins de Piano la volonté de concevoir un espace pour l'écoute consacré au son devient claire, Nono dessine sur la partition une représentation en perspective axonométrique des murs de l'arche. On assiste, donc, presque à un renversement des compétences : voilà donc que l'espace joue le rôle d'un élément central de la composition

musicale, alors que l'écoute devient le point de départ de la conception architecturale.

### **2.9 Le projet de l'arche pour Milan**

Après la première vénitienne, *Prometeo* s'installe à Milan en 1985. Le nouvel espace implique des changements substantiels dans la composition et dans l'arche de sorte qu'on peut parler de deux versions différentes de l'œuvre. L'étroite relation, qui se développe entre la musique de Nono et l'espace dans lequel elle est représentée, conduit à l'impossibilité d'avoir une partition établie de façon définitive. Le chef d'orchestre Claudio Abbado joue un rôle fondamental dans la définition de la mise en scène de *Prometeo* à Milan et beaucoup d'informations, sur les différents choix et les différents problèmes rencontrés, peuvent être tirées de la lecture de la correspondance échangée avec Nono (outre que des dessins conservés dans les archives de la Fondazione Renzo Piano).

L'espace choisi pour la représentation est l'ancien complexe industriel Ansaldo, qui a des caractéristiques complètement différentes par rapport à l'ancienne église de San Lorenzo. L'arche est ouverte en deux parties "comme un navire qui a frappé contre une roche" dans une sorte de voyage métaphorique de Venise à Milan. La caisse de résonance est ouverte, en perdant par conséquent en bonne partie son rôle d'enceinte du son, et les deux moitiés sont déplacées l'une par rapport à l'autre, en laissant le son libre de se propager à l'intérieur de l'usine. Deux des quatre groupes de l'orchestre sont placés en dehors de l'espace défini par les deux moitiés de l'arche, presque comme si la musique et le son pouvaient commencer un processus d'émancipation de l'arche de bois, venant en contact direct avec l'espace de l'ancien Ansaldo.

Nono parle d'"acoustique horizontale" pour le *Prometeo* à l'ancien Ansaldo, différente par rapport à l'acoustique verticale créée à San Lorenzo. A Venise, il y avait eu la possibilité de relever l'arche du sol de

quelques mètres, alors que la conformation de l'installation industrielle ne le permettait pas. La présence des deux hauteurs différentes de la toiture de l'usine oblige à réfléchir sur la répartition des sources sonores dans l'espace, ce qui conduit à la décision de travailler sur une répartition horizontale.

Après une première idée de placer également le public en dehors de l'arche, il est décidé de ne garder les spectateurs que dans la structure en bois, entourés du son spatialisé.

Le 25 septembre 1985, *Prometeo* est exécuté à Milan et c'est là la dernière représentation avec l'arche.

## **2.10 *Prometeo* au Festival d'Automne de Paris : L'émancipation de l'arche**

Dès la première présentation de l'œuvre à la presse, une représentation parisienne de *Prometeo* est en prévision.

La première proposition présentée en 1984 est celle d'installer *Prometeo* à l'intérieur du Forum du Centre Pompidou. Cet espace apparaît immédiatement problématique au niveau de l'acoustique. Il est, en effet, situé dans un contexte de rues très fréquentées et bruyantes qui s'adapte mal au silence nécessaire pour écouter. Les problèmes acoustiques combinés avec le manque de fonds aboutissent à l'abandon de cette idée de représentation.

Après le Centre Pompidou, c'est le *Festival d'Automne* qui s'intéresse à *Prometeo*, et qui décide de financer la représentation de l'œuvre en proposant, dans un premier temps, de la monter dans la Grande Halle de la Villette, en même temps qu'une exposition des projets de Piano.

Le processus menant au choix d'un emplacement approprié pour *Prometeo* à Paris prend une année entière. Les propositions les plus fiables sont outre la Grande Halle, Bobigny et le Théâtre de Chaillot.

Les coûts substantiels engendrés par le transport de l'arche constituent un problème grave. Nono décide alors que *Prometeo* peut être représenté

également sans arche, la chose importante c'est de trouver l'endroit avec l'acoustique la plus adaptée. A la fin, c'est le Théâtre de Chaillot qui est choisi.

Avec cette représentation parisienne l'œuvre s'émancipe de l'arche, mais il ne s'agit pas de nier le rôle de l'arche en la déclarant superflue. La séparation de l'arche doit être comprise comme une nouvelle opportunité de croissance, d'expérimentation et de diffusion de *Prometeo*. A partir de ce moment, le son rencontrera des espaces toujours différents et s'enrichira, à chaque fois, de nouvelles expériences. Chaque représentation nécessitera d'un projet *ad hoc* de la mise en scène et de la distribution des sources sonores. Après la mort de Nono, ce sera toujours André Richard (un compositeur qui travaille beaucoup avec Nono et qui participe à toutes les représentations de l'œuvre) qui s'occupera de la mise en place de *Prometeo*.

A Paris, la salle du Théâtre de Chaillot faite devenir une boîte noire vide, sans fauteuils, les sources sonores sont réparties autour du public sur des plates-formes à différentes hauteurs spécialement placés dans la salle. Au centre se trouve la régie du son qui doit être en mesure de modifier le son en direct, sur la base de la réponse acoustique de la salle et de la performance des musiciens. Le film *Archipel Luigi Nono* de Olivier Mille documente les répétitions des musiciens dans la salle mise en place.

*Prometeo* est mis en scène à Paris au mois d'octobre 1987, et l'ensemble du programme du Festival d'Automne de cette année-là est consacré aux musiques de Nono.

### 3.1 Luigi Nono et l'arche après *Prometeo*

*Prometeo* est une expérience qui marque clairement la limite d'un 'avant' et d'un 'après'. Il existe un 'après *Prometeo*' dans le parcours de composition de Nono, dans l'histoire de l'arche, et dans l'histoire de la conception des espaces pour la musique.

Après *Prometeo*, Nono continue son travail d'expérimentation sur la matière sonore, les micro-intervalles, la spatialisation et les moyens offerts par la technologie du *live electronics* auprès du *Experimentalstudio* de Fribourg. En même temps, il continue de modifier la partition de *Prometeo* en l'adaptant à chaque fois à l'acoustique de l'espace dans lequel elle est faite jouer.

Le premier morceau que Nono compose après *Prometeo* est *Risonanze erranti* (1986-1987) dans lequel il expérimente des dynamiques sonores les plus amples possible. Dans *La lontananza nostalgica utopica futura* (1988) il explore, au contraire, les possibilités expressives du violon, et travaille en étroite collaboration avec le musicien Gidon Kremer. Ce dernier morceau, avec le triptyque associé à l'inscription "*Caminantes no hay caminos hay que caminar*" qu'on peut lire sur le mur d'un cloître du XIV<sup>e</sup> siècle de Tolède (qui comprend *Caminantes ... Ayacucho*, 1986-1987, *No hay caminos, hay que caminar*, 1987, *Hay que caminar sonando*, 1989), à travers des parcours que le violoniste décrit à travers huit pupitres placés dans la salle, approfondit le thème du mouvement du son dans l'espace et résume l'idée du Wanderer, d'un "*vagabondage créatif*" à la recherche de la connaissance qui se trouve dans *Prometeo*.

Alors que l'œuvre *Prometeo* continue sa vie, l'arche, après la dernière représentation à Milan et après une courte période d'utilisation pour l'exécution d'autres musiques, est démontée et déposée dans des conteneurs dans la zone de l'ancien *Ansaldo*. Après des années d'oubli, en 2002 Pozzati, le maire de Mezzago à l'époque, demande et reçoit l'arche à titre de prêt à usage par le Teatro alla Scala. Dès lors a lieu

une série de tentatives, malheureusement toutes échouées (depuis 2009 l'arche se trouve dans un entrepôt à Cavenago Brianza), de reconstruire l'arche à l'intérieur d'un édifice la contenant (d'abord à Mezzago, ensuite à Milan, Venise et Monza) pour la rendre un lieu d'expérimentation musicale (comme cela était prévu dans les intentions initiales de Nono et de Piano). Parmi les différentes propositions, la veuve de Nono suggère d'exposer un fragment de l'arche dans un musée dédié à l'histoire de la musique vénitienne.

### **3.2 La salle de Isozaki à Akiyoshidai**

Au milieu des années '90 ont lieu des conditions favorables à la réalisation de l'*International Art Village* de Akiyoshidai, qui comprendra également un auditorium et accueillera le festival de musique de Yamaguchi, dont le directeur artistique est le compositeur Hosokawa.

Hosokawa est la personne qui va faire en sorte que le projet de l'auditorium d'Akiyoshidai se lie indissolublement à *Prometeo*. Il rencontre Nono à la fin des années '70 et, quand il est à Tokyo pour la première de *No hay caminos, hay que caminar* en 1987, et il lui fait rencontrer son ami architecte Arata Isozaki. Nono et cet architecte s'étaient déjà rencontrés à Paris en 1982, en tant que membres du jury du concours pour le *parc de La Villette*. Entre les deux s'instaure une relation de respect mutuel.

Isozaki est chargé de concevoir l'ensemble de Akiyoshidai. Lorsqu'il se trouve au cœur du projet Nono est déjà mort, mais les thèmes centraux de *Prometeo* ont une influence sur la composition architecturale du centre culturel. Isozaki parle des différents éléments en tant que "îles que j'ai groupées pour former une sorte d'archipel". L'architecte établit également un lien avec le territoire sur lequel est placé l'ensemble et avec l'histoire du Japon (tout comme *Prometeo* qui avait instauré un lien avec Venise). Pour dessiner l'auditorium il s'inspire aux grottes karstiques caractéristiques du territoire, en créant un plafond dans lequel s'insèrent

des éléments similaires à des stalactites et en prévoyant des balcons en profondeur.

Après avoir défini le projet dans ses grandes lignes (l'ensemble comprend un auditorium, des salles de conférence et débats, un théâtre en plein air, une bibliothèque, une cafétéria, une maison d'hôtes, une salle de projections audiovisuelles), Isozaki demande une rencontre avec André Richard pour approfondir sa connaissance de *Prometeo* et pour en comprendre les besoins d'espace et d'acoustique liés à la mise en scène. Isozaki part de l'idée que l'auditorium de Akiyoshidai devrait pouvoir accueillir au moins *Prometeo*, qui est alors considéré comme une mesure de la composition pour la conception d'un espace pour la musique contemporaine.

En 1996, Richard se rend à Yamaguchi pour raconter l'expérience de *Prometeo*. C'est là la première fois que l'architecte rencontre le compositeur, et à partir de ce moment commence une relation de collaboration, suivie par un échange de dessins (conservés dans les archives personnelles de Richard) et une série de réunions, qui rappelle en partie celle entre Nono et Piano. Le projet de l'auditorium est déjà largement défini en 1996, mais Richard propose quelques modifications à la forme de la salle pour résoudre les problèmes d'acoustique liés au mouvement du son dans l'espace. Richard est également impliqué dans la mise en scène de *Prometeo*, œuvre avec laquelle sera inaugurée la salle. Pour la conception acoustique de la salle, ils ont également recours à l'avis de Nagata Acoustics, une société japonaise d'ingénieurs acoustiques et de techniciens du son. Ils travaillent sur les matériaux et sur la forme de la salle pour obtenir le temps de réverbération idéal pour *Prometeo*.

Le 25 août 1998, *Prometeo* est exécuté pour la première fois au Japon dans la salle de Akiyoshidai. Il s'agit de la salle la plus petite dans laquelle cette œuvre n'ait jamais été représentée.

### **3.3 Prometeo sans l'arche : une confrontation de mises en scène**

A partir de 1985, *Prometeo* commence sa vie sans l'arche et se mesure à chaque fois à des espaces différents, entraînant des changements substantiels dans la partition. Après la mort de Nono, c'est Richard qui s'occupe des représentations pour lesquelles la partition définitive est celle de Milan de 1985.

D'une comparaison entre les différentes solutions d'aménagement de *Prometeo*, et avec la mise en scène originale à l'intérieur de l'arche, peuvent émerger quelques principes de base pour le *set up* de l'œuvre et quelques besoins auxquels l'espace doit répondre. De l'identification des besoins de l'espace et de l'acoustique de *Prometeo*, considérée l'œuvre emblématique des nécessités de la nouvelle musique contemporaine, on peut ensuite essayer de déduire quelques principes généraux pour la conception de nouveaux espaces pour la musique.

La préparation de l'œuvre prévoit le placement sur le périmètre dans l'espace de différentes sources sonores (instruments de musique, voix et haut-parleurs) et la position centrale de l'emplacement pour la régie du son. Il faut ensuite placer deux chefs d'orchestre pour que les musiciens puissent les voir (quand cela n'est pas possible, des caméras et des écrans sont utilisés). Il faut également prévoir une série de microphones afin de recueillir le son pour pouvoir le modifier en temps réel par des dispositifs électroniques et un système de câblage.

D'une analyse de la mise en scène de Venise, Milan, Paris (Cité de la musique, 2000), on déduit l'importance d'avoir un plus large éventail de hauteurs possibles auxquelles encren les sources sonores. Il est également essentiel de placer les différentes sources sonores à une distance suffisante les unes par rapport aux autres pour que le spectateur puisse percevoir clairement l'origine du son.

Certaines installations sont plus chères que d'autres, certaines réussissent et d'autres moins. Nuria Schoenberg Nono (veuve de Nono) et André

Richard sont particulièrement satisfaits de la mise en scène à l'intérieur de la Kollegienkirche à Salzbourg (1993, 2011), tandis que Richard se montre critique envers celles de Berlin, dans la petite salle de la Philharmonie de Berlin (1988), et de Bruxelles (1997), avec la collaboration du metteur en scène Robert Wilson.

Pour chaque représentation, Richard trouve le moyen le plus approprié pour mettre en scène *Prometeo* à l'intérieur d'un espace, agissant parfois sur sa conformation, concevant des structures et en trouvant des solutions pour le modifier, comme dans le cas de Salzbourg, où il dispose un panneau transparent horizontal au-dessus des sources sonores et du public afin de casser la hauteur de l'église (tout en la laissant pleinement visible) pour réduire les temps de réverbération.

Après l'expérience de Venise de 1984 il n'est plus possible de trouver les moyens financiers pour concevoir un véritable projet architectural pour *Prometeo*. Il faut se contenter des structures économiques dans des tubes innocents qui sont tout simplement utiles aux fins de l'exposition. C'est finalement le son qui dessine l'espace.

### **3.4 Vers de nouveaux espaces pour la musique :**

#### **le projet de la Philharmonie de Paris**

Le rôle fondamental de *Prometeo* en tant que somme des expériences liées à la relation entre la musique et l'espace au XX<sup>e</sup> siècle est reconnu par les musiciens comme par les architectes.

Quand le concours pour la conception de la nouvelle Philharmonie de Paris est ouvert en 2006, *Prometeo* devient pour Jean Nouvel et son équipe l'une des sources d'inspiration pour l'organisation spatiale de la nouvelle salle de concert.

L'avis concerne la construction d'une salle de 2400 places dans le parc de La Villette, équipée d'une série d'espaces auxiliaires. La salle doit être en mesure d'accueillir des grandes orchestres symphoniques, mais

également le jazz et la musique du monde, impliquant l'utilisation de l'amplification. Malgré sa taille, la salle doit avoir un caractère d'intimité et le public ne doit pas être strictement placé sur le devant de la scène. Des plateformes mobiles, visant à la spatialisation du son, doivent également être prévues.

Après deux étapes du concours, c'est le projet de l'équipe de Nouvel qui gagne. C'est en premier lieu l'architecte Brigitte Métra qui s'occupe de dessiner la salle, vue sa solide expérience acquise en travaillant avec Nouvel sur les projets du *Konzerthuset* de Copenhague (2006) et du *Kultur und Kongresszentrum* de Lucerne (1998), dans lesquels les deux principaux types de salles construites au XX<sup>e</sup> siècle, la boîte à chaussures (*shoe-box*) et la salle en vignoble (*vineyard*), ont pu être expérimentées. La salle de la Philharmonie cherche à combiner les aspects positifs de ces deux modèles. La grande modifiabilité de la salle permet de passer d'une configuration à l'autre selon les besoins de l'exécution.

L'objectif est de construire un instrument au service de la musique, flexible et avec une excellente qualité acoustique. Depuis le début, l'architecte travaille en étroite collaboration avec des compositeurs et des musiciens, parmi lesquels Richard, pour comprendre les besoins de la musique contemporaine. L'importance du mouvement du son dans l'espace est soulignée (en particulier dans l'expérience de *Prometeo*), à partir de laquelle prendra forme la salle de la Philharmonie. Le son 'creuse' l'espace et les balcons sont décollés des murs périmétriques pour flotter dans l'espace (comme Nono aurait voulu que les îles de *Prometeo* fassent dans l'arche de Piano; ces balcons flottants suspendus évoquent le thème de la navigation dans l'expérience sensorielle du son). Chaque choix de conception, fait en fonction de l'acoustique de la salle, est organisé par la société Nagata Acoustics, qui s'appuie également sur une maquette à l'échelle 1:10 construite exprès à cet effet.

Le groupe de projeteurs dirigés par Jean Nouvel, grâce à l'expérience

de *Prometeo* et aux recherches sur la spatialisation réalisées par Nono, a été en mesure de concevoir une salle qui représente un réel pas en avant dans la conception des espaces pour la musique.

En 2015, il y aura une représentation de *Prometeo* dans cette salle, encore en construction. L'installation nécessitera probablement de quelques variations dimensionnelles aux plates-formes prévues par le projet.

## **Sintesi**

### **Luigi Nono: spazio e composizione**

*Architettura e musica. Spazio e tempo. Suono. Esperienza.*

*Queste sono le parole chiave da cui ha preso avvio la mia ricerca. Tutto è iniziato dall'intuizione dell'esistenza di un legame tra due discipline cui ho dedicato molto tempo e molto studio, seguendo e portando a termine due percorsi accademici paralleli: la Facoltà di architettura e il Conservatorio.*

*Ho indagato inizialmente quali potessero essere i diversi punti di contatto tra musica e architettura: si poteva trovare un legame nel comune uso di rapporti armonici; si potevano individuare analogie a livello compositivo; si potevano studiare progetti di sale da concerto, esempi più diretti e concreti di un confronto tra le due discipline (soprattutto legato al campo dell'acustica); c'erano singole personalità o esperienze capaci di incarnare questo rapporto interdisciplinare (come Iannis Xenakis o il padiglione Philips all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958); si poteva parlare delle installazioni sonore, del concetto di soundscape elaborato da Raymond Murray Schafer, della natura esperienziale/sonora dell'architettura.*

*Dopo un lungo lavoro d'individuazione e analisi degli infiniti spunti di riflessione che il tema offriva, ho scelto di concentrare la mia attenzione su uno degli esempi più emblematici di collaborazione tra un architetto e un musicista realizzatasi nel Novecento: "Prometeo, tragedia dell'ascolto" (1984), composta da Luigi Nono con la collaborazione di Massimo Cacciari e Renzo Piano. Attraverso lo studio di "Prometeo" e delle sperimentazioni musicali di Luigi Nono ho potuto affrontare la trattazione di molte delle possibili declinazioni del rapporto interdisciplinare tra musica e architettura. La ricerca si è svolta principalmente sulla base della lettura degli scritti di Luigi Nono e sullo studio di manoscritti, disegni e carteggi conservati presso l'Archivio Luigi Nono a Venezia e l'archivio della Fondazione Renzo Piano*

a Genova. Ho poi incontrato persone che risultano legate a vario titolo all'esperienza di Prometeo: gli architetti Donald Hart, Shunji Ishida, Brigitte Métra e Alessandro Traldi, l'ingegnere Maurizio Milan, il compositore André Richard, Josephine Markovits, Nuria Schoenberg Nono, Vittorio Pozzati. La tesi è organizzata in tre parti: una prima parte in cui si affronta il tema del ruolo dello spazio nella musica del Novecento e nelle opere di Luigi Nono precedenti a Prometeo, facendo emergere anche l'importanza dell'ambiente culturale e sonoro veneziano nella formazione di un determinato immaginario compositivo; una seconda parte in cui si approfondisce il processo compositivo che ha portato alle rappresentazioni di Prometeo a Venezia, Milano e a Parigi (luogo della prima rappresentazione senza arca); una terza parte in cui si prende in considerazione quanto avvenuto dopo Prometeo e si riflette sui contributi che questa esperienza può portare alla progettazione di spazi per la musica, analizzando diversi allestimenti dell'opera senza arca e prendendo in considerazione i progetti dell'auditorium dell'International Art Village di Akiyoshidai e della sala della nuova Philharmonie di Parigi. Così come lo spazio diventa un elemento della composizione musicale nel Novecento, una nuova attenzione all'aspetto sonoro può portare a nuovi risultati in architettura, non solo nell'ambito di progetti di sale per la musica. Lo studio dell'esperienza di Prometeo ha lo scopo di stimolare la curiosità verso la ricerca e la sperimentazione di quegli infiniti possibili della composizione architettonica e musicale di cui parla Nono.

## **Abstract**

### **Luigi Nono: space and composition**

*Architecture and music. Space and time. Sound. Experience.*

*These are the key words on which my research is based.*

*It all started from the intuition of the existence of a link between two disciplines to which I have devoted much time and study, along two parallel academic paths: the school of architecture and the conservatory. After a long process of identification and analysis of the infinite possible approaches to the topic, I chose to focus on one of the most emblematic examples of collaboration between an architect and a musician of the twentieth century: "Prometeo, tragedia dell'ascolto" (1984), composed by Luigi Nono in collaboration with Massimo Cacciari and Renzo Piano. Through the study of Prometeo, I was able to deal with many possible interpretations of the interdisciplinary relationship between music and architecture.*

*The research was mainly carried out by analysing the writings of Nono and by studying the documents stored at Archivio Luigi Nono and Fondazione Renzo Piano.*

*The dissertation consists of three parts: the first part deals with the role of space in Nono's works preceding the Prometeo, highlighting the importance of cultural and sound environment in Venice; the second part explores the composition process that led to the set-up Prometeo in Venice, Milan and Paris; the third part deepens what happened after Prometeo, and reflects on the contributions that this experience can give to the design of spaces for music, analysing different setups of the play without the ark, and studying the projects of Akiyoshidai's International Art Village and the concert hall of the new Philharmonie in Paris.*

*The study of the experience of Prometeo aims to encourage the curiosity to research, and the experimentation of those 'infiniti possibili' of the architectural and musical composition mentioned by Nono.*

