

# Simonetta Sargenti

Tempo, spazio , suono in *La lontananza nostalgica utopica futura*, per violino e nastro, di Luigi Nono

## Introduzione

*La lontananza nostalgica, utopica, futura* , è una composizione che risale all'anno 1988 e che sempre nello stesso anno, venne eseguita per la prima volta a Berlino il 3 settembre alla Kleine Philharmonie e a Milano il 2 ottobre al Teatro alla Scala. L'organico è formato da violino solo e otto nastri magnetici cui si aggiungono da otto a dieci leggii. E' definita dall'autore nel sottotitolo, un madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer.

Dagli appunti del compositore , che risalgono ad annotazioni varie , sempre del 1988, sembrerebbe che il lavoro abbia preso forma proprio partendo dai suoni registrati con il violinista Gidon Kremer, che nel sottotitolo viene espressamente citato, come uno dei caminantes . Inizialmente i nastri avrebbero dovuto essere quattro , poi cinque o sei e diventano otto nella versione definitiva. Dal materiale sonoro registrato nasce poi la parte dal vivo , anch'essa derivata dal lavoro svolto in collaborazione con il violinista. Dopo le prime esecuzioni, vennero apportati alcuni cambiamenti e alcune correzioni sia da parte di Nono, sia di Kremer e la stesura definitiva alla quale si fa riferimento è datata 1988-89.<sup>i</sup> Si tratta dunque di un lavoro appartenente all'ultimo periodo di attività del compositore, periodo nel quale egli sempre più approfondisce l'interesse per la materia sonora anche attraverso le possibilità offerte dai mezzi tecnologici.

L'avvicinarsi all'ascolto dell'opera di Luigi Nono è sempre stato per me fonte di emozione, proprio per questo motivo, per il mondo sonoro che egli riesce ad evocare, ed è così che ho colto l'occasione di vivere in prima persona questa opera , partecipando allo studio e alla realizzazione del pezzo.

Inizialmente la mia idea era semplicemente quella di ascoltare da vicino come veniva ricostruita questa partitura, poi mi sono trovata coinvolta attivamente nella realizzazione e nell'esecuzione , un po' come succede anche con l'ascolto di questa musica, cioè che ci si trova avvolti senza accorgersi.

La sensazione che si prova è infatti proprio quella di essere circondati da un *continuum* di timbri e vibrazioni, dove non sono propriamente i singoli suoni a colpire l'attenzione, ma l'ambiente sonoro circostante nella sua totalità, come in un dormiveglia che non fa emergere una precisa melodia o ritmo , ma avvolge in un tutto come in un "liquido" sonoro.

Non si ha una percezione precisa dell'inizio e non vi è neppure una fine netta del pezzo, non si passa con chiarezza dal silenzio al suono, non si distinguono figurazioni chiare, ma ad un certo punto ci si trova già "nel" suono, nello spazio dell'esecuzione e dell'ascolto, come in un sogno o in un dormiveglia. ....E' stata dunque questa mia personale esperienza dello studio, dell'esecuzione e dell'ascolto di *La Lontananza nostalgica , utopica, futura* , a suggerirmi alcune riflessioni sul carattere e le intenzioni di questa musica , riguardo alle tematiche del tempo e dello spazio e non ultimo , in rapporto al suono come evento protagonista .

"*La lontananza*" concerne la coscienza del tempo e la proiezione del suono nello spazio ".<sup>ii</sup> Tempo e spazio del suono sono elementi caratterizzanti , presenti fin dal titolo della composizione: *La lontananza nostalgica, utopica, futura*.

Partendo da questo e dalle parole usate dallo stesso compositore per descrivere il pezzo, cercherò di far rivivere alcuni aspetti che mi sono apparsi significativi della partitura, rilevati durante la mia

personale esperienza di studio e di esecuzione del brano e di mettere in evidenza quelli che mi paiono essere caratteri peculiari di questa musica. <sup>iii</sup>

## §1 Del tempo e dello spazio nelle parole del compositore

Il vocabolo “lontananza”, richiama alla mente un significato spaziale: io sono lontano, non sono qui, ma è un termine usato correntemente anche in senso temporale, per un evento lontano nel tempo, solitamente un ricordo, o qualcosa che incombe nel futuro. In questo secondo significato è piuttosto riferito ad un’esperienza individuale, una sensazione, qualcosa che ci è accaduto, ad un vissuto di coscienza.

La musica è per tradizione “arte del tempo”, strumento di evocazione di sensazioni e ricordi e il termine “lontano”, dovrebbe quindi rimandare a un passato nel tempo.

Ma è un dato di fatto che soprattutto per la musica del XX secolo, anche il carattere spaziale dell’evento sonoro assuma una rilevanza notevole. Se dunque è vero che spesso conferiamo alla musica una dimensione temporale, attribuendole un carattere analogo a quello del discorso parlato, che scorre nel tempo da un prima a un dopo, non possiamo però trascurare il fatto che altrettanto spesso la sperimentiamo anche in termini di spazio, pensando alle note come a dei punti a degli aggregati sonori, agli intervalli come “distanza” tra le note, alle scale come “ascendenti” e “discendenti”, ai suoni come più “alti” e più “bassi. A volte poi è lo stesso carattere dei suoni che ascoltiamo a farci dire che un suono forte è più “vicino” e uno più delicato, è più “lontano”.

Se lo spazio rientra dunque nelle caratteristiche dell’evento sonoro, *La lontananza..* è proprio un’opera in cui è essenziale la disposizione dei suoni nello spazio fisico, in quello virtuale e in quello percettivo dell’esecuzione, e in cui sia nella parte registrata, sia in quella eseguita dal vivo, spiccano suoni di varia natura, alcuni più prossimi alla nostra idea di vero e proprio suono, altri più confusi, indistinti agglomerati, e altri classificabili senz’altro come rumori, eseguiti poi e riprodotti in vari punti dello spazio.

Con le parole : “Nostalgico, utopico e futuro” ritorniamo di nuovo nel tempo, sia nel passato (nostalgica), sia nel futuro (utopica, futura) .

Del passato in questa composizione, ritroviamo citazioni sul nastro che riecheggiano frammenti e passi di opere assai note del repertorio per violino. Lo stesso nastro è “passato”, è qualcosa di fissato una volta per tutte con i suoi materiali definiti, è un già dato, realizzato prima, anche se si ripresenta di volta in volta nelle successive esecuzioni.

Il futuro, l’utopia, è ciò che deve ancora accadere, a cui sempre si tende, ed è realizzato ogni qualvolta gli esecutori dal vivo, in questo caso il regista e il violinista, sperimentano suoni nuovi, ricomponendo la loro parte e l’intera composizione sempre in modo diverso ad ogni esecuzione.

Tali osservazioni riguardo al titolo ci dicono del pensiero dell’ultimo Nono, prima di tutto che qui il suono è assolutamente protagonista, e in secondo luogo che l’opera musicale non è mai compiuta una volta per tutte in un dato modo nella mente dell’autore, ma si ri-crea nuovamente di volta in volta attraverso la dialettica compositore - esecutori, come pure nell’esecuzione vera e propria e nell’ascolto in misura assai più consistente che in altra musica. In tutta la musica infatti, ogni esecuzione è diversa dall’altra e difficilmente si riesce a riprodurre in modo identico un brano due volte di seguito. Ma mentre la scrittura musicale nel suo progressivo perfezionarsi durante i secoli, ha come obiettivo proprio quello di tentare il costituirsi di una tradizione interpretativa che riproponga l’idea originaria dell’autore il più precisamente possibile, qui, nonostante la cercata precisione della scrittura, almeno di quella strumentale, si ha parallelamente una convinzione opposta, quella di un’ampia libertà di scelta da lasciare agli esecutori.

Nell’estetica del compositore, vi è dunque la convinzione che sia impossibile determinare compiutamente la totalità dell’opera in tutti i suoi aspetti. L’opera è ricerca continua di quel significato che non può essere dato una volta per tutte. Tale condizione diviene elemento strutturale nella musica dell’ultimo Nono, volontà del compositore .

Egli stesso fornisce indicazioni in questo senso e ogni esecuzione è una nuova interpretazione che nasce come interazione e dialettica continua tra le parti- in questo caso specifico le parti dei nastri registrati e dell'esecutore allo strumento-. La continua interazione di vari elementi consente di interpretare in modo diverso il pezzo sotto vari punti di vista. Abbiamo sempre nuove prospettive da cui udire i suoni proposti nella composizione e non una volta verrà messo in luce lo stesso carattere, la stessa successione, la stessa forma complessiva di questo lavoro. Ad ogni esecuzione un aspetto che nella precedente si trovava in primo piano, sarà completamente in ombra ed altri saranno resi attuali, come carattere integrante della struttura di questa composizione.

Le parole che il compositore ha usato per descrivere la sua opera, riassumono gli elementi costitutivi del pezzo.

Innanzitutto è assai rilevante il luogo, lo spazio fisico nel quale ci troviamo ad eseguire e ad ascoltare.

L'organico della composizione, così come si legge sulla partitura è dato da:

violino solo, otto nastri magnetici, da otto a dieci leggi. Gli otto nastri corrispondono ad altrettante tracce e altoparlanti disposti nello spazio dell'esecuzione.

Anche i leggi fanno parte dell'organico, poiché segnano il cammino del violinista, che contribuisce a definire quello spazio di cui ci stiamo interessando.

A tale spazio fisico, che sarà o potrà essere sempre diverso, si aggiunge poi la creazione dello spazio virtuale, attraverso la regia del suono.

Ciò che si ottiene dunque è un vero e proprio ambiente sonoro dove il suono non proviene solo da un punto o da  $n$  punti sempre fissi, ma risuona e fa risuonare il luogo stesso.

Nono scrive :

*Le rare qualità dei suoni  
inventati da Gidon fanno  
suonare i vari spazi  
della Kleine Philharmonie.  
Come gli articolati spazi  
Della Kleine Philharmonie  
Offrono altri spazi per i  
Suoni originali di Gidon:  
lontani, vicini  
incontri scontri silenzi  
interni esterni  
conflitti sovrapposti.*<sup>iv</sup>

Commentando queste parole notiamo: una dialettica continua dello spazio in cui ci si trova, - in questo caso quello della Kleine Philharmonie di Berlino,- con i suoni eseguiti dal vivo - in questo caso dal violinista Gidon Kremer-, che a loro volta modificano e condizionano la produzione di altri suoni successivi.

Fondamentale per le composizioni dell'ultimo Nono è il rapporto con l'esecutore per il quale e lavorando insieme, si scrive il pezzo. Questo brano, per esempio, è nato in funzione della presenza proprio del violinista Gidon Kremer, e non di un altro che avrebbe proposto forse altri suoni; l'esecuzione di Kremer ha dato luogo a una determinata sensazione e di conseguenza ne sono derivate proprio ed esattamente queste scelte sonore e non altre che avrebbero potuto essere completamente diverse. L'orizzonte espressivo del compositore è già orientato verso determinate scelte, in questo caso tutte le sfumature possibili dei suoni sul violino, ma il ruolo dell'esecutore è decisivo in quanto i suoni scelti all'interno di questo orizzonte già determinato, si concretizzano proprio in quei suoni ed effetti che alla fine vengono prescelti anche a causa di una serie di

sensazioni e sentimenti provocati dalle idee dell'esecutore e dal modo in cui questi esegue i passaggi e le idee musicali che gli vengono alla mente. Un altro esecutore all'interno di quello stesso universo espressivo proposto dal medesimo compositore potrebbe avere idee diverse e diverse modalità espressive. Il compositore ha dunque un ruolo nel definire il risultato che egli ha in mente di ottenere e chiede all'esecutore di proporre una serie di suoni che corrispondano alla sua idea. Nell'ascoltarli però, da una parte decide la corrispondenza della sua idea al risultato, ma nello stesso tempo, può essere coinvolto da sensazioni inaspettate che possono condizionare le scelte successive e anche a volte anche modificare la sua idea iniziale.

E di nuovo compare in queste parole descrittive l'elemento della lontananza-vicinanza come ispirazione creativa.

*Nessuna elaborazione o trasformazione:*

*i suoni di Gidon sono originali.*

*tre giorni di registrazione pura allo*

*Studio Sperimentale S.W.F. di Freiburg.*

*Ascolti infiniti – tentativi*

*di scelte per affinità elettive -*

*vari sentimenti compositivi*

*voce per voce.*

*E Gidon si abbandona*

*ai vari spazi con altra*

*scrittura-invenzione.*

*E li abbandona.*

*come gli antichi fiamminghi immaginifici.<sup>v</sup>*

Tutti i suoni di *La lontananza*, sono stati eseguiti dal violinista e registrati senza rielaborazioni, sono stati poi selezionati e registrati definitivamente in studio a Friburgo per comporre il nastro.

Si parte dunque da suoni per così dire "al naturale", mentre l'elaborazione è successiva, e avviene dopo che tutto il materiale è stato accuratamente scelto e selezionato attraverso "ascolti infiniti".

In primo piano dunque anche l'ascolto come fatto creativo sia per il compositore sia per l'esecutore, e non ultimo, vedremo poi, anche per l'ascoltatore.

Molti suoni vengono scelti, mentre altri sono definitivamente scartati, eliminati, spariti, non ne rimarrà traccia e in questo contesto non si ascolteranno mai più.

I suoni prescelti e registrati contribuiranno invece anche alla definizione dell'ambiente sonoro, che non rimane però fissato una volta per tutte, poiché vi sarà una riproposta diversa dei materiali sonori ad ogni successiva esecuzione.

Ma il violinista che prepara il materiale da registrare, non può rimanere indifferente ai suoni che egli stesso produce, e ne viene captato e influenzato e si abbandona all'ascolto di se stesso per riproporre così altri suoni: è questa invenzione continua che richiama l'antico mondo polifonico dei compositori fiamminghi. Ora però la polifonia non è più solo vocale, ma è realizzata dal sovrapporsi del violino dal vivo, dal nastro e dalla rielaborazione in tempo reale, il *live electronics*. E' polifonia di voci ma anche di spazi.

*Nastri magnetici come voci*

*di madrigali si accompagnano*

*al violino solista e al live electronics.*

*Come gli articolati spazi*

*Voci di tanti "Caminantes".<sup>vi</sup>*

In questo spazio sonoro si staglia la figura del “caminante”, di colui che suona, in una ricerca continua.

E poiché vi sono suoni dal vero e suoni registrati, si immaginano più “caminantes”, uno in primo piano, il solista, visibile e presente e gli altri in ombra, nascosti alla vista, ma presenti nell’orizzonte della coscienza dell’ascoltatore.

Si possono dunque individuare tre livelli sonori:

1-il luogo fisico con le sue proprie caratteristiche.

2- i suoni registrati scelti e organizzati sul nastro che costituiscono la polifonia.

3-l’ esecuzione qui ed ora dei suoni registrati e del violinista con l’elaborazione del *live electronics*.

## §2.1 -Analisi della partitura: il nastro

La parte registrata è assolutamente essenziale, tanto che viene detto espressamente nelle avvertenze che “la composizione può essere eseguita soltanto completa dei nastri magnetici”. Le 8 tracce che formano il materiale sonoro registrato, non hanno una partitura scritta in notazione musicale su pentagramma, e neppure una qualche altra forma di partitura grafica come a volte accade per la musica elettroacustica, ma solo una serie di indicazioni per l’esecutore. Il regista del suono può eventualmente, dall’ascolto preliminare del nastro, ricavare e tracciare una propria partitura personale che gli servirà per organizzare l’esecuzione e nella quale metterà in rilievo gli elementi sonori e il modo in cui intende utilizzarli. Già in questo primo passaggio si rivela il ruolo decisivo del regista del suono, vero e proprio esecutore.”<sup>vii</sup>

Nella prefazione alla partitura, i materiali su nastro sono suddivisi in quattro gruppi secondo il seguente schema:

piste 1 -2 : materiale armonico assai denso, sovrapposto

piste 2-4 : suono originale di diversi modi d’attacco, suoni singoli, quinte

piste 5-6 : voci, parole, rumore di porte, sedie, ecc. e anche suoni di violino

piste 7-8 : materiale melodico acuto, melodie in armonici, tremoli stretti, spiccato e jété.”<sup>viii</sup>

La natura stessa dei materiali offre la possibilità di ricreare vari ambienti sonori diversi tra loro che dialogano con il violino dal vivo, in quanto l’interprete della regia decide, di evidenziare alcuni suoni piuttosto che altri ad ogni esecuzione:

“Così l’interprete responsabile del nastro stabilisce in continuazione quale materiale sonoro, selezionato fra le otto piste, verrà diffuso insieme alla parte del violino. Tale materiale può in linea di principio, essere composto a partire da una o più piste e da tutte le combinazioni musicalmente interessanti fra le singole piste...ugualmente possibile è il silenzio assoluto”. Quello della regia del suono è dunque uno degli aspetti più creativi della composizione, poiché vi è davvero ampia libertà di reinventare ogni volta l’effetto sonoro e difficilmente, data la varietà dei materiali, si cadrà nella ripetizione.

Inoltre, mentre la parte del violino, pur essendo molto libera dal punto di vista interpretativo, ha però una scrittura definita da seguire, il regista del suono, veramente sceglie il carattere del suo ambiente sonoro molto più liberamente, avendo a disposizione molto materiale registrato a cui attingere e potendolo elaborare sia con la selezione, sia con la diffusione oltre che con l’interazione col violinista.

Le scelte dell’interprete alla regia, riguardano poi, oltre alla selezione dei materiali, e alla

diffusione, anche il controllo delle dinamiche che non necessariamente debbono essere tali da far emergere sempre il violino.

Anzi, a questo proposito va sottolineato che Nono concepiva questa composizione non come concerto per violino e nastro, ma proprio come dialettica continua tra lo strumento e le otto parti di nastro in dialogo tra di loro.

E' fondamentale dunque il pensare al materiale registrato come parte concepita allo stesso livello di quella del violino, non come accompagnamento, ma come delle altre voci di una polifonia, quella polifonia citata dallo stesso compositore, quando si riferisce alle varie voci dei madrigali nel suo testo introduttivo e descrittivo riportato più sopra.

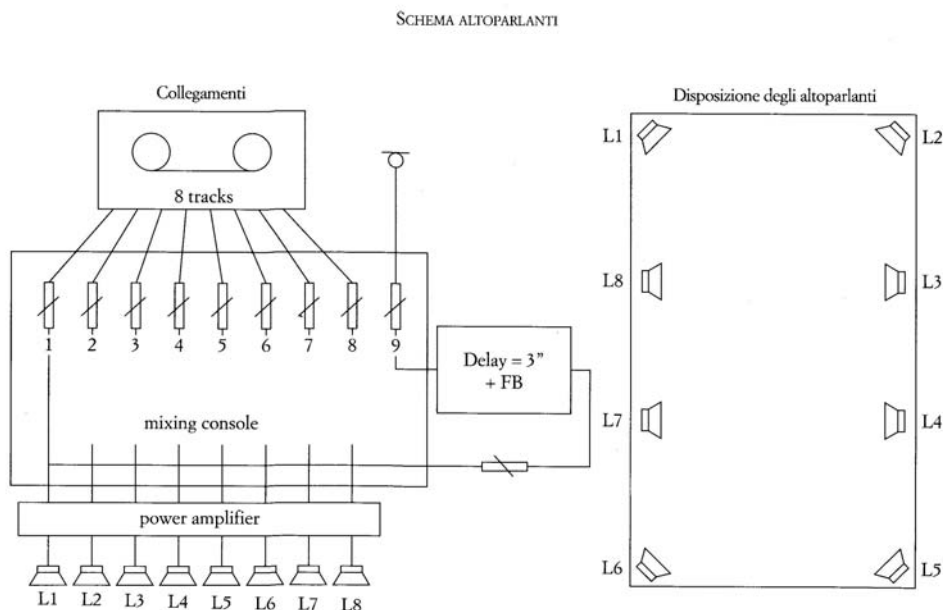
Alla regia del suono sono affidate tre funzioni interpretative:

- 1- La scelta dei materiali da utilizzare tra tutti quelli incisi sulle otto piste del nastro, e da far emergere nell'esecuzione, con conseguente creazione dell'ambiente sonoro di volta in volta diverso.
- 2- L' interazione- dialogo con il violinista (alternanze suoni-silenzi, dinamiche del nastro)
- 3- La definizione della posizione degli altoparlanti e dei modi di diffusione del suono (da quale altoparlante/i proviene il suono di volta in volta) per la definizione dello spazio virtuale.

Quest'ultimo punto è fondamentale per la percezione di quello spazio nel quale ci troviamo immersi ascoltando ed eseguendo questa musica.

Tecnicamente ad ogni altoparlante corrisponde una pista delle otto registrate. L'ordine delle piste in relazione agli altoparlanti deve variare durante l'esecuzione più di una volta per ottenere l'effetto di uno "spostamento (cammino) della fonte sonora nella sala".

Lo schema degli altoparlanti e la loro disposizione sono indicati nelle avvertenze all'esecuzione della partitura come dall'esempio riportato: <sup>ix</sup>



La figura è composta di due elementi.

Nel primo a sinistra si vede chiaramente che ogni traccia corrisponde ad un altoparlante .

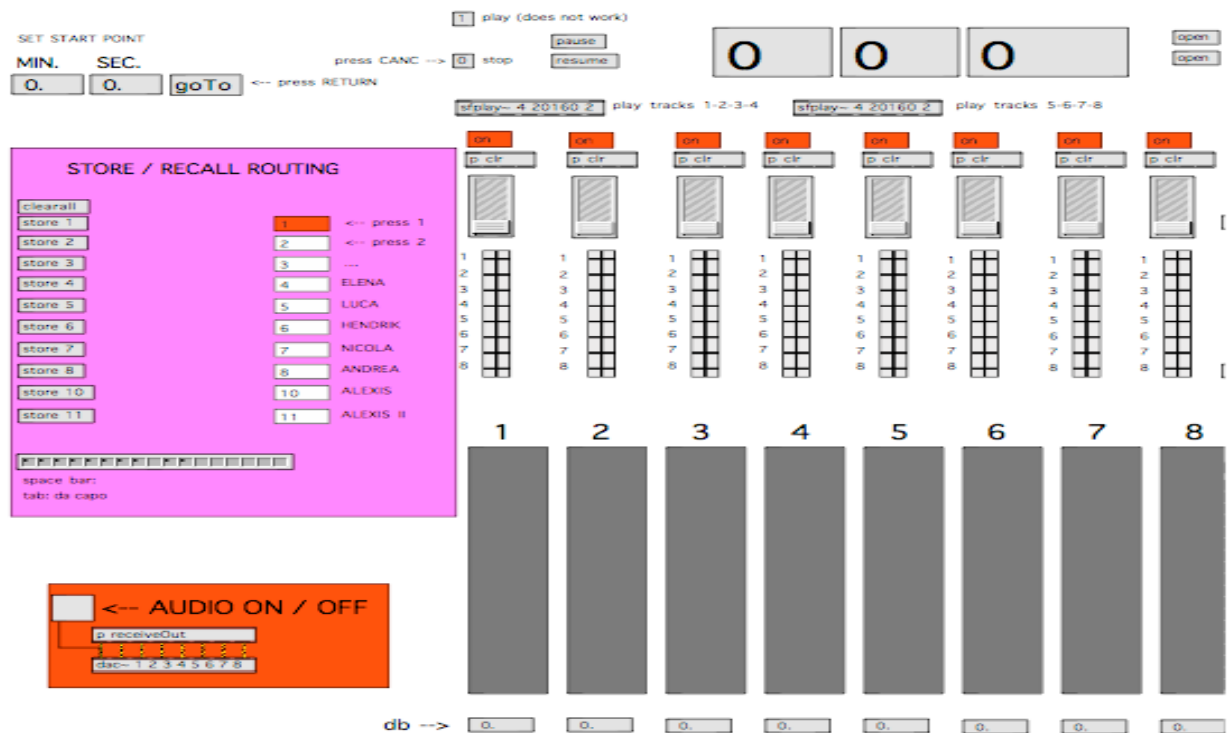
Le uscite dei suoni delle varie tracce sugli altoparlanti sono controllate dal mixer.

Sulla destra dell'ultima traccia , è rappresentato il *loop* finale del suono che rimarrà dopo l'esecuzione del sesto ed ultimo leggìo, e dopo che il violinista sarà uscito di scena .

Questo suono viene captato da un microfono e inviato in una linea di ritardo e feedback della durata di 3 secondi, che consente dunque il permanere del suono nella sala dopo che l'esecutore è uscito di scena, per un tempo variabile a scelta della regia.

Nel secondo elemento della figura, sulla destra, è mostrata la disposizione degli altoparlanti intorno alla sala ; il suono proverrà da uno o più di essi e ruoterà in funzione delle scelte fatte dal regista del suono.

E' così che si ottiene un effetto particolare, col suono che può provenire da punti sempre diversi, o assentarsi improvvisamente o avvolgere completamente gli ascoltatori , tramite la sovrapposizione di uno spazio virtuale allo spazio reale in cui ci si trova a suonare e ad ascoltare.



Questo secondo esempio, rappresenta lo stesso schema delle otto tracce, realizzato con il programma max/msp, che è stato utilizzato durante l'esecuzione.<sup>x</sup>

Nel riquadro viola sono elencate sette diverse "routing", cioè sette diverse disposizioni dei suoni in uscita sui vari altoparlanti, ognuna corrispondente all'interpretazione di ciascuno dei registi del suono che si sono avvicendati nella realizzazione del pezzo. Ogni esecutore alla regia, dopo aver scelto il proprio materiale sonoro da utilizzare in base alla partitura d'ascolto individuale, si era costruito un corrispondente *patch* di uscite che sono appunto le "routing" elencate nel riquadro viola e che stabiliscono da dove il suono deve provenire ed essere diffuso.

Ad ogni esecuzione, per ogni diversa regia del suono, si ottiene dunque, come previsto, la realizzazione di un ambiente sonoro diverso.

Questo è stato di fatto sperimentato proprio realizzando dapprima le varie regie del nastro senza esecutore dal vivo, per ascoltare le differenti versioni possibili, e in un secondo momento, eseguendo gli stessi passaggi della parte del violino con regie del suono diverse: l'effetto cambiava anche in modo consistente; non solo cambia quello della parte registrata, ma anche l'esecuzione della parte strumentale risulta differente in relazione alla corrispondente regia.

A questo proposito, regista e violinista possono accordarsi sulle scelte da fare, anche se rimane comunque un margine di libertà al momento dell'esecuzione.

Per evidenziare questa peculiarità della composizione, si è provato a proporre al pubblico prima dell'esecuzione completa del brano, proprio come esempio delle varietà possibili, una serie di frammenti dei leggi del violino, riproposti più volte con regie del suono diverse.

## §2.2 - la parte del violino

La parte scritta per il violino si compone di sei leggi effettivi (gli altri eventualmente presenti sono vuoti), e si colloca nello spazio reale del cammino e in quello virtuale della regia del suono. Il carattere di ciascuno dei sei leggi è vario e in ognuno si alternano eventi diversi.

Schematicamente potremmo descrivere la successione degli eventi del brano nel seguente modo:

Leggio 1: suoni isolati, alternativamente alla tastiera e al ponticello, con i crini e con il legno.

Leggio 2: suoni armonici e non alternati, sempre con l'uso di tastiera e ponticello, di crini e legno

Leggio 3: episodio iniziale di bicordi statici, poi armonici lenti e pianissimo, in questo episodio si raggiunge il limite dell'inudibile.

Leggio 4: suoni sforzati forte alternati a tremoli rapidissimi e pianissimo alla punta. Questo episodio contrasta per carattere al precedente.

Leggio 5: inizio di note lunghe dal 5p al f. Raggruppamenti improvvisi di note fortissimo. Armonici. Di nuovo raggruppamenti di suoni che alternano fff a ppp, estremi nel forte e nel piano.

Leggio 6: armonici nell'estremo piano, sonorità fortissimo, tremoli, alternanze di tastiera e ponticello, fino al suono sol acuto che rimane solo e anche dopo che il violinista esce di scena.

I sei leggi non sono dunque contrastanti tra loro come carattere, ma tutti contengono i vari tipi di sonorità e di modalità espressive che caratterizzano l'intero brano, tuttavia i primi due e gli ultimi due sono effettivamente misti, più ricchi dei vari caratteri sonori, mentre il terzo è totalmente immerso nell'evanescenza del piano e il quarto ha molti punti forte e soprattutto richiede una sonorità più aspra. Quindi al centro abbiamo due momenti di relativo contrasto tra il massimo del piano e il massimo del forte presenti nell'intera composizione, mentre i due leggi iniziali e i due finali variano continuamente tra tutti i caratteri del suono dell'intero pezzo.

Come indicato dallo stesso autore la disposizione dei leggi è decisa dall'esecutore; essi si possono organizzare in vario modo anche creando dei passaggi tra il pubblico. È importante solo che non siano in successione lineare, perché devono rappresentare una ricerca, la ricerca del "caminante"



che non ha una meta precisa e dunque non cammina in linea retta. Su questo Nono insiste particolarmente nella prefazione alla partitura : “ Le sei parti (1.2.3.4.5.6.) di *La lontananza*, vanno poste su 6 legghi disposti sulla scena (anche tra il pubblico), lontani tra loro, irregolarmente e asimmetricamente, *mai vicini*, in modo da rendere possibili vari cammini tra loro, *mai diretti*, cercandoli.”<sup>xi</sup>

E’ prevista la possibilità di legghi vuoti (i legghi segnati in partitura sono infatti da otto a dieci, mentre le parti scritte sono per sei legghi), in modo che si possa rendere il cammino più fantasioso e realistico e soprattutto più simile alla ricerca di una meta. La frase “ *No hay caminos, hay que caminar*” , rispecchiava per Nono quello che egli intendeva essere la musica nell’ultimo periodo della sua vita , ed è infatti una frase che ricorre nel titolo di altre due sue composizioni degli anni 80: *Hay que caminar sonando* , per due violini e *No hay caminos, hay que caminar* , per sette cori. L’opera musicale rispecchia dunque l’esistenza umana con la sua esigenza di ricerca continua e di tendenza a qualcosa che non si configura comunque mai come punto fermo , raggiunto una volta per tutte, ma come tappa di un percorso teleologico. Non è un caso che questa opera sia dedicata a un “caminante esemplare” , Salvatore Sciarrino, che riveste un ruolo importante nella ricerca poetica sul suono del XX secolo.

Il violinista si pone allora sia come esecutore delle note segnate sullo spartito , sia anche come “caminante”, come soggetto che cerca e cercando si muove nell’ambito del luogo in cui si trova a suonare . Egli deve decidere come tracciare il suo percorso, d’accordo con la regia del suono e il suo cammino è parte integrante dell’esecuzione con i suoi tempi e spostamenti.

Il cammino, come lo spazio in cui avviene non sarà mai uguale in più esecuzioni diverse. Terminato il percorso di tutti e sei i legghi, il violinista si allontana, ma l’ultimo suono che ha eseguito permane anche quando egli non è più presente in sala, captato dal microfono che lo rimanda nel *loop* descritto più sopra a proposito della parte registrata. La durata di questa permanenza è definita ogni volta diversamente.

“Il 6° leggio va posto vicino all’uscita della scena”, per consentire al solista di terminare l’esecuzione ed uscire portandosi via il suono con sé. Il suono continua poi a risuonare dopo che il violinista è uscito dalla scena, dal campo visivo, solo , senza che si veda da dove proviene. “Il solista ..alla fine esce portando fuori il suono che continua su nastro a scena vuota”.<sup>xii</sup>

Ciò accentua il carattere immateriale del suono e lo rende protagonista della composizione intera; il violino è davvero strumento del suono , così come il violinista non è solista in senso classico, ma solo interlocutore delle sonorità registrate, voce tra le voci.

Nelle avvertenze per l’esecuzione del violinista, è scritto espressamente che “*in nessun caso* è un concerto per solo e accompagnamento”.<sup>xiii</sup> Questo aspetto è molto importante e sottolinea che il rapporto tra esecutore e regia è interattivo, concertato, sullo stesso piano, e che non vi è alcun richiamo formale all’idea classica di una composizione articolata come un concerto.

Le sei parti solistiche sono scritte pensando ad alcune caratteristiche dello strumento che riprendono a volte anche i caratteri di alcuni dei suoni registrati. Il violino deve produrre suoni-rumore, fruscii, suoni quasi impercettibili, pianissimi tendenti al silenzio e molti suoni lunghi, suoni armonici, suoni tenuti . Come pure i modi d’attacco vanno a utilizzare i punti della corda da cui si ottengono timbri particolari , dai dolci effetti alla tastiera ai suoni crudi, quasi-rumore del ponticello. Non vi è alcuna dimensione melodica, né alcuna idea della frase, ma l’accento è posto sempre piuttosto sul suono in quanto evento timbrico , isolato o in aggregati caratteristici.

Ma su questo aspetto della scrittura, penso che valga la pena di soffermarsi per esaminare da vicino alcuni particolari.

Ad ogni leggio appartiene una pagina della partitura , formata da due o tre facciate.

Il carattere di ognuno dei sei legghi è leggermente diverso, ma non mai del tutto contrastante ed è inscritto tra due estremi: da un lato l’idea del canto , dall’altro quella della sonorità aspra e ruvida, molto e prevalentemente nell’area dei pianissimi.

Osserviamo come si presenta la parte all’esecutore : il primo esempio proposto è l’inizio del secondo leggio .<sup>xiv</sup>

Ad un primo sguardo appaiono subito evidenti tutta una serie di indicazioni che si aggiungono ai segni musicali in senso stretto, alle note vere e proprie.

Nella prima riga troviamo scritto in grande e ben visibile : “tutto cantato,( arco , crini ,voce) , dolcissimo”. Subito sotto troviamo un’indicazione riguardante il tempo e appena prima delle note, si ribadisce “sempre cantando, anche con voce” e, sottolineato, “dolcissimo, come ricordi o sogni”.

Solo a questo punto si passa alla scrittura musicale vera e propria, e cioè alle note , con i modi di attacco, le dinamiche, il fraseggio. Qui i raggruppamenti sonori non formano una melodia e in questo punto abbiamo dei suoni armonici nell’ambito del pianissimo da eseguirsi alternativamente con l’arco sulla tastiera e sul ponticello, in modo da modificare il timbro dello stesso suono.

L’indicazione iniziale del tempo di metronomo oscilla tra 30 e 40 battiti al minuto. Questa indicazione è definita “tempo base” ed è corredata da frecce che indicano un accelerando. Da questo tempo di partenza si tende dunque a variare muovendo e accelerando in relazione a quanto indicato poi subito a destra del tempo base. Nel riquadro sulla destra infatti, troviamo indicati altri tempi: 72,120,142,144 . Ciò significa che il tempo dell’esecuzione è soggettivo tra tutti quelli indicati e varia oscillando. Dal tempo base di 30 -40 battiti al minuto si può accelerare fino a 72 e poi ulteriormente, ma con ampia libertà. L’assenza di un ritmo definito e quadrato è data anche dalla mancanza di battute. Si incontrano è vero stanghette di divisione , ma riguardano la fine delle “frasi musicali”, segnalate anche da pause e da corone oltre che appunto da stanghette. Quelle che possiamo considerare frasi non hanno però contenuto melodico-discorsivo, ma sono o suoni isolati o raggruppamenti di suoni che devono produrre un effetto, un ambiente.

Ritornando all’esempio, nella seconda riga del pentagramma, , terminata la prima “frase musicale ” conclusa dalla corona e dalla stanghetta, , vi è nuovamente una indicazione verbale molto importante che fa riferimento ad un carattere particolare: a mobilità del suono. L’indicazione è: “suono sempre mobile per meno di 1/16”. Questa indicazione è presente in più punti, con insistenza, ed è senza dubbio uno dei caratteri più interessanti della poetica del compositore, per il quale il suono è qualcosa di vivo e di pulsante.

Aspetto caratterizzante delle ultime opere di Nono, quello della mobilità è stato messo in luce in varie occasioni, come essenziale. In un recente scritto, basandosi sull'analisi di alcuni importanti pezzi degli anni '80, si giunge ad una definizione di mobilità "interna", cioè relativa all'esecuzione strumentale, e mobilità "esterna", cioè realizzata con la tecnologia, in particolare col *live electronics*.<sup>xv</sup> Rifacendoci a questa distinzione tra due tipi di mobilità del suono, ne *La lontananza* si potrebbe parlare di mobilità interna, là dove, come in questo punto, ci si riferisce alla mobilità dei suoni del violino dal vivo, che devono essere continuamente diversi nelle microfumature, con una intonazione sempre impercettibilmente variabile. Questa mobilità interna si ottiene attraverso il vibrato e con un continuo mutare del modo di emissione con l'arco. La mobilità esterna è invece quella realizzata con il *live electronics* che crea effetti spaziali e effettivi spostamenti del suono.

In questo primo esempio che rappresenta bene il carattere complessivo della scrittura del pezzo, si trovano dunque due diversi elementi riguardanti la scrittura:

1- le note vere e proprie e le indicazioni tecniche per l'esecutore (tasto, crini, tutti i segni dinamici),

2- le parole, aggiunte alle note, che descrivono verbalmente l'intenzione dell'autore e il risultato che questi vuole ottenere con tutta una serie di vocaboli al di fuori della notazione musicale.

Si potrebbe dunque avanzare il dubbio che la notazione musicale non sia sufficiente da sola e non sia adeguata a indicare tutti gli elementi necessari per l'esecuzione?

Le indicazioni di come eseguire le note sono tantissime, e si deve tenere conto di un gran numero di caratteristiche che la singola nota deve avere, sempre diverse da nota a nota, da raggruppamento a raggruppamento.

Da un lato la notazione di cui disponiamo deve per forza essere integrata da parole aggiuntive.

Ma è poi veramente possibile rispettare tutte queste indicazioni?

Paradossalmente in alcuni punti le note sono in numero minore rispetto a tutte le indicazioni aggiuntive extramusicali, riguardanti sentimenti, sensazioni, evocazioni di atmosfere.

Vi sono sì pochi suoni in senso stretto, ma ognuno di essi è davvero molto articolato al suo interno e nessun suono deve risultare uguale all'altro.

Al quesito se la notazione musicale sia adeguata a esprimere tale articolazione si deve rispondere negativamente, tanto che l'autore ritiene necessario aggiungere alle note molte parole.

La notazione a noi familiare contiene articolazioni per il fraseggio, per le dinamiche e in certa misura anche per caratterizzare i singoli suoni, ma non è adeguata a coglierne quelle componenti interne, le minime oscillazioni, la mobilità, oltretutto quasi sempre in una zona impercettibile, ai margini dell'udibile.

In questa musica dove non vi è più melodia e contrappunto, tema e forma, ma solo eventi sonori isolati in successione, sonorità pure, si può dire che tutto ciò che era struttura e forma è proiettato all'interno al suono, è diventata la micro oscillazione dell'intonazione, la variazione minima della dinamica e dei modi di attacco.

L'elemento della mobilità del suono a cui si è fatto riferimento, assume in questo contesto un ruolo fondamentale, poiché sostituisce le strutture melodico ritmiche e formali. La melodia non è più evidente e costruita sui gradi della scala temperata, ma è una melodia "interna" al singolo suono, fatta di oscillazioni di intonazione e timbrico espressive minime.

Per questo l'ascolto si configura come un fluire da un suono all'altro impercettibilmente e necessita di un approccio particolarmente attento, poiché non si tratta più di seguire un disegno, ma si propone un'"immersione" nell'elemento sonoro che oscilla impercettibilmente al suo interno.

Se alla domanda riguardo alla completezza della scrittura bisogna rispondere negativamente (e infatti vengono aggiunte tante parole alle note), al quesito riguardante l'eseguibilità di tutti i caratteri indicati, mi sentirei di rispondere affermativamente, almeno per quanto attiene a *La*

*lontananza*, anche se questo non significa negare la problematicità di tale tipo di scrittura in generale per l'esecutore.

Il problema dell'eseguitività di molta musica del XX secolo è realmente esistente, infatti la scrittura come notazione sul pentagramma, spesso, come si è notato, non basta al compositore il quale tende ad inserire come in questo caso, indicazioni verbali aggiuntive o legenda o segni estranei alle note.

Inoltre un altro problema è dato dal fatto che spesso alle singole note, si sostituiscono raggruppamenti, agglomerati, aggregati, per ottenere degli effetti nei quali, la singola altezza o la singola durata precisa, in realtà non rivestono importanza, e dove l'obiettivo finale è la creazione di una sonorità-effetto particolare. Per esempio, i suoni armonici dell'esempio, potrebbero essere di altezza anche diversa da quelli realmente scritti, purchè in un ambito di estensione tale da ottenere lo stesso effetto e la composizione non cambierebbe sostanzialmente.

Vi sono senza dubbio opere del periodo recente nelle quali è difficile riuscire a realizzare compiutamente il risultato voluto dalla scrittura musicale.

Ma nel caso della *Lontananza*, i tempi molto lenti e soprattutto liberi, richiesti per l'esecuzione, rendono possibile un avvicinarsi quasi perfettamente al risultato. La difficoltà maggiore è data piuttosto dallo sforzo dell'ottenere un suono spesso quasi impercettibile, un ambito di piani quasi al limite dell'inudibile. Forse una delle maggiori difficoltà di questa scrittura è data proprio dall'essere prevalentemente una continua variazione nell'ambito dei piani.

Particolarmente agghiacciante è poi trovarsi ad eseguire questi piani estremi quando la regia del suono decide di inserire dei silenzi....

Vediamo a conferma di ciò un secondo esempio: l'inizio del terzo leggìo. Sta espressamente scritto: "quasi inaudibile" e vi sono addirittura 9 p. a indicare una dimensione di piano assolutamente estrema, tanto che si può affermare che vi sia un intento di annullare la materia e lasciare la dimensione più immateriale del suono. Dopo tutte queste indicazioni, sono da eseguire dei bicordi fermi, delle note lunghe che trapassano le une nelle altre molto lentamente.

The image shows a handwritten musical score on five-line staves. At the top, there are handwritten notes: "9 p" and "TUTTO CANTANDO DOLCISSIMO CON VOCE". Below this, a box contains the instruction "QUASI INAUDIBILE" and the text "OVE POSSIBILE: UNISSONO 8° V° CON SERENA V". The notation consists of several staves with notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as "p", "pp", and "ppp". There are also some handwritten annotations and corrections in the lower staves.

Ci troviamo di fronte all'estrema conseguenza di quella ricerca del suono iniziata da Nono con *Prometeo*, e nel contesto della scrittura per strumenti ad arco, con il quartetto *Fragmente-Stille*, dove l'attenzione deve penetrare all'interno del suono stesso, nella microstruttura, complice anche la tecnologia che può aiutare con vari effetti questo risultato e che ha portato a conoscere il suono in

questa sua dimensione “interna”. Indubbiamente l’applicazione della tecnologia alla musica e la conoscenza del suono nella sua realtà fisica, ha aperto al compositore un mondo nuovo di possibilità espressive che egli tenta di realizzare anche con strumenti non tecnologici, trovandosi così a dover inventare tecniche strumentali e segni nuovi.

Il suono come entità nella quale immergersi, il suono che determina anche lo spazio fisico dell’ascolto è l’obiettivo di questa musica che si spoglia come si è visto di tutto il resto: forma, ritmo, melodia, tema, sviluppo...l’obiettivo è stare nel suono, nel quale alcune sonorità emergono, altre svaniscono e l’insieme pulsa internamente.

In quest’ottica la scrittura potrebbe anche essere considerata un’indicazione e solo un pretesto per evocare sensazioni. Non è infatti più importante, come ho già notato, che la nota sia esattamente quella dell’altezza indicata, per esempio un do o un la, ma è sufficiente che sia un suono in un certo ambito di estensione e corredato delle altre caratteristiche di intensità, di attacco tale da far risultare un determinato effetto.

Un’ulteriore osservazione interessante sulla parte del violino riguarda il fraseggio. Osserviamo l’esempio sottostante tratto dal quarto leggio:

TEMPO  $\boxed{30} \rightarrow \boxed{144}$  RALLENT - ACCEL -  $\odot$

ALLA PUNTA VELOCISSIMO  
ARPEGIATO

The image shows a handwritten musical score for violin, consisting of two systems of staves. The score is heavily annotated with performance instructions and technical markings. At the top, it specifies a tempo change from 30 to 144, with the instruction 'RALLENT - ACCEL -' and a circled symbol. The first system begins with 'ALLA PUNTA VELOCISSIMO' and 'ARPEGIATO'. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings such as 'ppp'. Annotations include 'TASTO' (fingerings), 'PONTE' (bridge), 'ARPEGIATO', 'RALLENTANDO', 'TASTO 5', 'TASTO 4', 'TASTO 3', 'TASTO 2', 'TASTO 1', 'TASTO 0', 'TASTO 7', 'TASTO 6', 'TASTO 5', 'TASTO 4', 'TASTO 3', 'TASTO 2', 'TASTO 1', 'TASTO 0'. The second system starts with 'RALLENTANDO' and 'ALLA PUNTA VELOCISSIMO'. It continues with similar notation and annotations, including 'TASTO ARPEGIATO', 'TASTO 5', 'TASTO 4', 'TASTO 3', 'TASTO 2', 'TASTO 1', 'TASTO 0'. The score is written in a fluid, expressive hand, reflecting the experimental nature of the music.

Si alternano varie figurazioni, racchiuse in se stesse, poste in successione :ad un primo sguardo si vedono una serie di raggruppamenti: all’inizio due accordi rapidissimi, sforzati con sonorità ruvida seguiti da un bicordo pianissimo, una breve pausa e un altro bicordo che si perde ancora nel pianissimo. La stanghetta divide il raggruppamento sonoro successivo ascendente a cui segue di nuovo un gruppo di bicordi simile a quello dell’inizio, sforzato e di nuovo, dopo una brevissima pausa, si ritorna al pianissimo con un tremolo di armonici alla punta. Tutto l’episodio alterna dunque vari agglomerati di effetto diverso: ruvido al ponticello, delicato con suoni acuti alla punta sulla tastiera, sforzati, tremoli. Ad uno sguardo, anche graficamente, sembra una musica fatta di eventi singoli, di grumi sonori il cui collegamento è dato nell’insieme, dalla fusione degli istanti attraverso il nastro.

Stando alla scrittura della sola parte del violino si ha un'impressione di frammentarietà. Ma appunto questa parte non essendo autonoma, interagisce con il nastro per ottenere una dialettica che può essere sempre diversa: di frammentarietà contro continuità, di frammentarietà contro frammentarietà o contro silenzio, in base alle scelte della regia.

L'esecutore si trova di fronte ad una scrittura strumentale molto precisa e dettagliata, persino ridondante di aggiunte verbali al di fuori della musica. Tale dettagliata scrittura può in questo caso essere rispettata quasi del tutto anche se è paradossalmente eccessiva per il risultato voluto che è in sostanza di creare un mondo sonoro ai margini dell'udibilità.

In realtà l'utopico sta appunto in questo: il suono non deve essere inudibile del tutto, altrimenti non ci sarebbe più, ma deve davvero sfiorare questa condizione. Nono intende esplorare questa possibilità estrema e per farlo ha bisogno di insistere su tutta una serie di indicazioni che dovrebbero aiutare l'esecutore a comprendere il suo pensiero e il risultato che lui immagina. Quando affermo che la scrittura è in alcuni casi molto dettagliata in relazione al risultato richiesto, non intendo che si tratti di un risultato del tutto impossibile da ottenere, in quanto ineguibile. Voglio però sottolineare l'utopia del piano che si vuole raggiungere, che rasenta l'impossibilità, ma che non è veramente impossibile. Lo si potrebbe definire un piano virtuosistico, che rasentando l'ideale del piano, tende anche all'impossibilità di essere realizzato. c Per quanto riguarda il dettaglio della scrittura, forse sarebbe più corretto parlare, piuttosto che di dettaglio, di insistenza su alcuni particolari. Torniamo un momento al secondo esempio, l'inizio del terzo leggio. Per richiedere all'esecutore il piano assoluto sono segnate: " 9 p, tutto ppppppppp", e ancora "quasi inaudibile" e nel pentagramma sottostante "tutto leggerissimo". La stessa cosa è ripetuta con insistenza più volte in modi diversi, come se si temesse di non poterla realizzare. L'idea è quella di far quasi solamente vibrare la corda in modo impercettibile, sostenendo però il suono a lungo su due corde insieme. Questo non è impossibile, ma, così come richiesto, è sicuramente difficile. Allora l'insistere del compositore sulle indicazioni sembra rivelare la consapevolezza del problema. La scrittura musicale di cui disponiamo, usata nel modo corrente – in questo punto per esempio con semplicemente due o tre o anche quattro p-, non rispecchia l'idea dell'autore che vuole oltrepassare la soglia del semplice pianissimo. Egli dunque insiste, aggiungendo altre p e altre ulteriori indicazioni. L'esecutore si trova davanti al limite imposto dallo strumento, ma può sforzarsi di ottenere, di tendere il più possibile al risultato richiesto.

La problematicità di questa scrittura, vale particolarmente riguardo al discorso del piano, ma si pone anche per altri aspetti. Per esempio per tutto quel che riguarda i raggruppamenti veloci di suoni che tendono ad un effetto più che alla percepibilità dei suoni singoli o di proprio quei suoni o la rapidità con cui si richiede a volte di passare da un punto all'altro dell'arco per realizzare timbri con caratteri differenti.

Alcuni problemi riguardano in generale la scrittura della musica del 900, mentre il discorso relativo al piano è particolarmente significativo nell'opera di Nono. Inoltre il piano è prevalente in tutta la composizione ed è comunque un ambito che Nono ama particolarmente esplorare e che all'epoca di *La lontananza*, sperimentava già da tempo. Si pensi soltanto a *Fragmente-Stille*, per quartetto d'archi, dove i piani estremi si alternano continuamente a pause in un contesto di suono pianissimo, evanescente-silenzio.

La precisione dei segni contrasta poi con la notevole libertà interpretativa soprattutto del ritmo interno e anche in rapporto con il nastro.

In quest'ultimo sussistono infatti altri fattori di assoluta libertà interpretativa da parte del violinista:

1- il violino inizia a suonare ciascun leggio in un momento da lui stesso determinato e quindi in punti sempre diversi del nastro per ogni esecuzione.

2 –il violinista percorre lo spazio tra un leggio e l'altro stabilendo lui stesso il tempo del percorso.

3- ogni elemento dell'esecuzione prevede , come si è visto, un tempo di metronomo molto ampio tra due o più valori di riferimento tra loro distanti.

Di conseguenza anche eseguendo con estrema precisione le note indicate sullo spartito , rimangono ancora tali le variabili da rendere sempre nuova ogni interpretazione, in quanto per la sua stessa natura non coincideranno mai i momenti di due esecuzioni diverse, proprio perché non sono stabiliti i tempi esatti di corrispondenze tra la parte del violino e del nastro.

La stessa durata totale dell'opera è molto elastica e rimane fissata in un ambito compreso tra un minimo 45 e un massimo di 60 minuti .

Mentre la scrittura del violino è come si è visto assai dettagliata, al contrario la parte del nastro non è neppure scritta, e riproduce ogni volta un risultato diverso a seconda delle scelte esecutive operate. C'è dunque un'apparente contraddizione tra la tendenza al dettaglio della parte strumentale e la libertà della realizzazione della parte registrata. Si affaccia quindi una riflessione aperta : forse per esprimere il suono così come vuole il compositore non è forse più adatta la tecnologia, che consente delle sfumature che lo strumento non può o può solo difficilmente realizzare?

Anche se a questo quesito mi sentirei di rispondere affermativamente, tuttavia, in questa particolare composizione il risultato sonoro proposto dal compositore con lo strumento è ancora perseguibile con un certo grado di precisione, benché la scrittura musicale debba essere corredata di parecchie aggiunte verbali. Un elemento senza dubbio necessario alla esecuzione e alla comprensione di questa musica è però la capacità di concentrarsi sui singoli istanti e sul fluire degli uni negli altri per ottenere l' "effetto" sonoro, intendendo per effetto il rilievo di un particolare aspetto dell'evento sonoro nella sua complessità interna.

### **§3 Del suono e dell'ascolto**

Durante l'allestimento e le prove per l'esecuzione finale del brano, sono state realizzate alcune esperienze di ascolto dai vari punti della sala e dei vari modi di diffusione del suono registrato , prima del nastro da solo e successivamente con gli interventi dal vivo, per mettere in luce alcuni dei possibili effetti che si possono ottenere eseguendo questa composizione.

Si è data dunque importanza particolare anche alla modalità dell'ascolto, uno dei caratteri della poetica dell'ultimo Nono, correlato direttamente al tipo di scrittura "aperta" descritto prima .

In questo brano è fondamentale l'atteggiamento dell'ascoltare attento alla sfumatura, anche da parte degli esecutori.

Come per l'esecuzione vi è grande libertà interpretativa, così anche per l'ascolto non vi è una modalità predeterminata da una forma stabilita, bensì un mutare continuo delle relazioni e quindi della forma stessa del brano che ad ogni nuova esecuzione porta in primo piano , come accade del resto nelle opere dell'ultimo decennio, l'ascolto in quanto tale .

Si tratta poi di un ascolto che deve essere attento e mettere in ombra ogni altra cosa, come se il suono fosse fatto solo per essere udito di per sé stesso, istante per istante.

Tutto ciò che non è suono puro in questa musica è messo in disparte, tra parentesi . E la stessa scelta di suoni nella fascia dei piani e pianissimi, pretende un'attenzione assoluta , per non lasciarsi sfuggire assolutamente nulla.

Poiché non è protagonista la forma, la melodia, l'elaborazione motivica, ma solo il suono-timbro, così gli eventi sonori che ogni volta assumono importanza per il singolo ascoltatore sono sempre diversi.

Poiché, come si è detto, non vi è più tema, struttura formale, movimento delle parti, ma suono, elemento materiale sia prodotto acusticamente sia sviscerato attraverso l'intervento delle tecnologie, in particolare di quella dal vivo, allora proprio quest'ultima influisce profondamente: " l'adozione del live electronics proietta il suono – la materia suono- , al primo piano nella creatività musicale di

Nono, assegnandogli il ruolo di protagonista assoluto e relegando ogni altro interesse, anche quello politico , in secondo piano”.<sup>xvi</sup> Ma, paradossalmente il suono che viene messo in primo piano, lo é nei suoi aspetti estremi, al limite dell’udibile , alle soglie del non – suono e del silenzio.

Vi è stato in Nono , dopo il periodo del messaggio politico, un vero e proprio ripiegamento sull’entità suono che per assurdo , pur essendo protagonista, è spinto all’estremo della quasi assenza e solo raramente esplose in momenti di totale pienezza.

Con queste caratteristiche l’ascolto in Nono si pone quindi come utopico . E non soltanto per la natura estrema degli eventi sonori, ma anche perché collocato in una dimensione di ambiente sonoro da ricostruire ogni volta : “ ..paesaggio sorprendente, vasto, illimitato nel quale il violinista-viaggiatore cammina ..”<sup>xvii</sup>

Qui l’ ambiente che ci circonda, poiché è riferito al suono è un suono, anzi è il suono che ci avvolge. Ma il suono non puntuale, non questo o quel suono, bensì un molteplicità nella quale il singolo suono non ha neppure più una vera rilevanza. A volte emergono suoni specifici e riconoscibili e al progressivo emergere di questa dimensione-suono, a poco a poco si pone in ombra il luogo fisico nel quale il pezzo viene eseguito e viene in primo piano la dimensione virtuale dello spazio , realizzata con il live electronics. Gli otto altoparlanti disposti in modo da definire un ambiente sonoro costruiscono come si è visto , la forma immateriale del luogo dell’ascolto. Il suono provenendo dagli altoparlanti nel modo deciso dagli esecutori , definisce lo spazio all’interno del quale l’ascoltatore si sente avvolto dai suoni. Il solista , o meglio , l’esecutore dal vivo, con il suo percorso , cammina nella foresta sonora . E a volte, inaspettati, giungono anche i silenzi, le pause.

La fine della composizione, del viaggio virtuale è il permanere di quell’ unico suono sul quale, come si è visto, svanisce a poco a poco tutto l’incantesimo: prima scompare alla vista il violinista , poi esce di scena lo stesso suono che si perde progressivamente, fino al silenzio.

Allora ci risvegliamo nello spazio reale.

#### §4 Osservazioni conclusive

Da queste riflessioni riguardanti *La lontananza*, non vorrei tuttavia trarre una conclusione definitiva, univoca e conchiusa una volta per tutte.

Ho voluto raccontare le sensazioni provate e le riflessioni suscitate dall’esperienza di avvicinarsi non solo sul piano teorico, ma concretamente a questa musica.

Nello spirito della composizione stessa , non vi è secondo me alcun punto fermo da mettere alla fine di questa esperienza.

Si può dire però che in questo brano come in tutta l’opera di Luigi Nono , particolarmente nei lavori degli ultimi dieci anni, troviamo una parte di quello che mi appare elemento caratterizzante della nostra epoca , cioè la tendenza a non definire mai una volta per tutte nessuna idea, a lasciare spazio a varie interpretazioni della realtà a seconda del punto di vista da cui la si guarda.

Si è parlato spesso per il pensiero del XX secolo di relativismo. Il nostro tempo sembra orientarsi sulla possibilità di dare molteplici risposte alle domande e mai definitive.

Così anche nell’arte emergono varie personalità creative emerge con stili e identità al di fuori di correnti , tendenze, idee globali.

Luigi Nono , particolarmente nel periodo a cui appartiene *La Lontananza*, rivela un’idea di opera d’arte che , non definendosi una volta per tutte in indicazioni assolute, lascia spazio non tanto ad un relativismo interpretativo , ma piuttosto alla scelta individuale dell’esecutore che si integra con l’idea che egli ha della composizione e con il momento in cui l’opera prende forma e vive nella sua realizzazione qui ed ora. Ho affermato nel corso dell’analisi di questo brano , che la scrittura è assai dettagliata e che questo può sembrare in contrasto rispetto alla richiesta di una dimensione di pianissimo estremo, tanto da creare difficoltà nel percepire i dettagli del suono e rispetto al margine di libertà interpretativa assegnato all’esecutore in rapporto al tempo, al succedersi degli eventi e alle relazioni con il nastro. Questa contraddizione soprattutto riguardo al primo punto, non mette però in



forse la possibilità del qui ed ora dell'opera che vive nell'attualità della sua realizzazione. Infatti, se è vero che a volte si giunge ai margini dell'udibile, questo vale prevalentemente per la parte strumentale, molto meno per quella registrata, dunque nel suo complesso l'opera è percepibile e si sviluppa comunque come interazione strumento-nastro, anche se lo strumento a volte si perde nell'insieme dei suoni. Forse per questo l'idea che Nono persegue è più facilmente raggiungibile con mezzi tecnologici o con strumenti acustici mediati però dalla tecnologia.

La composizione dunque assume un aspetto non mai definitivo, poiché non tutto è fissato sulla partitura e come si è osservato c'è un ampio margine di scelta esecutiva nell'ambito dei materiali e dei modi di esecuzione.

Tuttavia questo atteggiamento non è pessimistico, ma propositivo; infatti la scelta operata di volta in volta dagli esecutori ha il senso di ri-creare ogni volta qualcosa, proiettandola nel futuro (utopico e futuro) dell'azione artistica.

Inoltre questo ri-crearsi dell'opera nella sua attualità, ha anche il significato di convalidare il rapporto intersoggettivo di compositore, esecutori e pubblico.

L'idea stessa di un'opera come *La lontananza*, nasce come si è visto, dall'interazione tra soggetti diversi nella stessa creazione.

L'opera musicale è un continuo dialogo tra l'ideatore e gli esecutori che ripropongono sempre un pezzo rinnovato. In questa relatività della partitura, che appare ancor più strutturale rispetto ad altre di questa stessa come di altre epoche, ritrovo un senso piuttosto positivo e di speranza.

Dopo la lotta politica, espressione collettiva della sua musica degli anni 60-70, Nono trova una dimensione progressista sua personale nella creazione di lavori che non essendo fissati in tutti i loro aspetti, concedono spazio all'idea degli altri soggetti che entrano in gioco e costruiscono così un orizzonte intersoggettivo.

Non quindi relativismo negativo che porta all'annullamento della possibilità espressiva, ma piuttosto la consapevolezza di non osare mai affermare qualcosa di definitivo ma di dover tendere ad una continua ricerca, che è apertura al possibile, è un continuo "mettere tra parentesi" il vissuto per ridargli nuova autenticità e nuovo senso.

E ancora, fiducia nello scambio, nell'esperienza fra individui, tutti aperti alla ricerca, tutti "caminantes" il cui cammino non fissa nulla, non ha meta precisa, è cammino utopico rivolto al possibile che dona un senso al presente di ogni nostro pensiero e di ogni nostro fare.

Forse è questa la suggestione che sprigiona da questa musica e le conferisce un senso unico e irripetibile.

Si insinua però anche un altro pensiero meno ottimistico e positivo: rinunciando al messaggio delle parole, abbandonando l'arte come strumento di un'idea, togliendo la forma, la melodia, l'armonia, attuando questo assoluto prosciugamento dei parametri e ripiegamento sul suono, si nega la possibilità di comunicare altro che non sia la vibrazione sonora sempre più sottile e impercettibile, che giunge al silenzio. Viene meno il messaggio e rimane solo la materia smaterializzata del suono-silenzio, pianissimo e lontano in quella "*La lontananza nostalgica utopica*" che "*mi è amica e disperante in continua inquietudine.*"<sup>xviii</sup>

---

<sup>i</sup> Tutte le notizie riguardanti le varie stesure e versioni de *La lontananza*, si possono trovare sul sito dell'Archivio Luigi Nono: [www.luiginono.it](http://www.luiginono.it).

<sup>ii</sup> K. Kropfinger, *Verschraenkte Zeiten*, Milano 1992, presentazione della registrazione del Quartetto Arditti.

<sup>iii</sup> L'esecuzione di *La lontananza nostalgica utopica futura* a cui mi riferisco nel presente saggio, ha avuto luogo il 7 novembre 2006 presso la Fondazione Cini di Venezia, come concerto finale di un seminario di studio e di interpretazione sulle opere di Luigi Nono, a cura di André Richard ed Enzo Porta, organizzato dall'Archivio Luigi Nono e dalla Fondazione Cini.

<sup>iv</sup> L. Nono, *La lontananza nostalgica-futura. Madrigale a più "caminantes" con Gidon Kremer* Milano 1988, programma di sala del Teatro alla Scala, 2 ottobre 1988.

<sup>v</sup> L. Nono, *La lontananza nostalgica-futura. Madrigale a più "caminantes" con Gidon Kremer* Milano 1988, programma di sala del Teatro alla Scala, 2 ottobre 1988.

<sup>vi</sup> L. Nono, *La lontananza nostalgica-futura. Madrigale a più "caminantes" con Gidon Kremer* Milano 1988, programma di sala del Teatro alla Scala, 2 ottobre 1988.

<sup>vii</sup> Nella esperienza di studio per la realizzazione di questo lavoro ogni partecipante alla regia del suono ha realizzato una propria traccia del nastro, definita partitura d'ascolto, nella quale ha indicato i vari eventi sonori da evidenziare nell'esecuzione. Ne sono derivate realizzazioni del brano assai diverse tra loro.

<sup>viii</sup> A. Richard, *A proposito del nastro magnetico*, Milano 1992, presentazione della registrazione del Quartetto Arditti, e *Avvertenze relative alla regia del suono*, prefazione alla partitura, Milano, Ricordi 1988

<sup>ix</sup> L. Nono, *La lontananza nostalgica utopica futura, per violino e nastro, partitura*, Milano 1988, ed. Ricordi

<sup>x</sup> - Il *patch* raffigurato nell'esempio è stato realizzato da Nicola Buso, collaboratore del corso per la regia del suono che ha avuto luogo a Venezia dal 2 al 7 novembre 2006 (vedi nota 2).

<sup>xi</sup> L. Nono, *Avvertenze per l'esecuzione*, prefazione alla partitura, Milano, Ricordi 1988

<sup>xiii</sup> L. Nono, *Avvertenze per l'esecuzione*, prefazione alla partitura, Milano, Ricordi 1988

---

<sup>xiii</sup> L. Nono , *Avvertenze per l'esecuzione* , prefazione alla partitura , Milano, Ricordi 1988

<sup>xiv</sup> Tutti gli esempi musicali sono tratti da L.Nono, *La lontananza nostalgica, utopica, futura*, partitura , Milano 1988, ed. Ricordi

<sup>xv</sup> M.Cecchinato, *Il suono mobile*, in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Firenze 1999, p.135

<sup>xvi</sup> M. Mila, *Nono- La svolta*, Berlino 1988. In questo saggio Mila mette in luce le diverse caratteristiche del linguaggio di Nono nei vari periodi della sua creatività e sottolinea l'interesse dell'ultimo Nono per il suono-materia, nelle sue varie prospettive , tempo spazio struttura interna mobilità.

<sup>xvii</sup> J. Stenzl, *Madrigale per più caminantes*, Milano 1992, presentazione della registrazione del Quartetto Arditti,

<sup>xviii</sup> L. Nono, *La lontananza nostalgica-futura. Madrigale a più "caminantes" con Gidon Kremer* Milano 1988, programma di sala del Teatro alla Scala, 2 ottobre 1988.