

TEMI E TESTI

232

# L'EBREO ERRANTE

NUOVE PROSPETTIVE SU UN MITO EUROPEO

a cura di

FABRIZIO FRANCESCHINI e SERENA GRAZZINI



ROMA 2023

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA



TEMI E TESTI

————— 232 —————

# L'EBREO ERRANTE

NUOVE PROSPETTIVE SU UN MITO EUROPEO

a cura di

FABRIZIO FRANCESCHINI e SERENA GRAZZINI



ROMA 2023

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: ottobre 2023

ISBN 978-88-9359-785-2  
eISBN 978-88-9359-786-9  
DOI 10.57601/TT\_232\_2023

Volume pubblicato con fondi del  
Progetto di Ricerca di Ateneo, Università di Pisa (PRA 2020-2021)  
*L'Ebreo errante: temi, idee e persone in movimento nello spazio e nel tempo,  
dal Medioevo all'Età contemporanea*  
e con un contributo del  
Centro Interdipartimentale di Studi Ebraici "Michele Luzzati", Università di Pisa

Licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale



EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA  
00165 Roma - via delle Fornaci, 38  
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50  
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it  
www.storiaeletteratura.it

An Stelle von Heimat  
halte ich die Verwandlungen der Welt –  
Invece della patria  
Stringo le metamorfosi del mondo.  
Nelly Sachs, *In der Flucht/Nella fuga*

I pass, like night, from land to land;  
I have strange power of speech  
Come la notte, vo di terra in terra;  
Ho uno strano potere di parola.  
Samuel T. Coleridge, *The Rime of the  
Ancient Mariner/La ballata del vecchio  
marinaio*



## INDICE DEL VOLUME

*Introduzione* di FABRIZIO FRANCESCHINI e SERENA GRAZZINI ..... XI

### UNO SGUARDO SULL'OGGI

MARCELLO MASSENZIO  
*'Essere altrove'. L'Ebreo errante nostro contemporaneo* ..... 3

### TESTI FONDATIVI

FABRIZIO FRANCESCHINI  
*Gli erranti nomi dell'Ebreo errante. Ambiguità, fratture, innovazioni...* 19

FABRIZIO CIGNI  
*«Icist ne t'atenderont pas, mais saces tu m'atenderas».*  
*L'Ebreo errante nei testi mediolatini e volgari duecenteschi* ..... 45

SERENA GRAZZINI  
*Eterno e senza requie. Ahasverus e la redenzione sospesa dell'Ebreo errante...* 73

### ERRANZE EBRAICHE

RONI WEINSTEIN  
*Erranti e migranti come agenti di cambiamento*  
*nella cultura ebraica e nel contesto mediterraneo (prima Età moderna)...* 97

ALESSANDRA VERONESE  
*Viaggio, pellegrinaggio e mobilità ebraica.*  
*Tre paradigmi tra loro connessi nell'Italia tardo-medievale* ..... 105

MAFALDA TONIAZZI <i>Viaggi, contaminazioni culturali, scontri. Storie di Ebrei erranti nella Pisa dell'Età moderna.....</i>	119
FRANCESCA VALENTINA DIANA <i>Rieducare gli ebrei. La letteratura in giudeo-spagnolo contro l'erranza spirituale nella Livorno del XVIII secolo.....</i>	133
ALICE GRAZZINI <i>Dal mito dell'Ebreo errante agli ebrei 'erranti'. Comunità ebraiche e devianza morale nel teatro romano barocco.....</i>	147
ALESSANDRO GUETTA <i>Erranza e dimora linguistica. La cultura ebraica italiana nella prima Età moderna .....</i>	169
ANTISEMITISMO / SIONISMO	
CARMEN DELL'AVERSANO <i>Attraversare la società. Ebrei 'erranti' e panico categoriale.....</i>	185
LEONARDO CANOVA <i>Metamorfosi come erranza. Rappresentazioni deumanizzate dell'ebreo nella propaganda nazifascista.....</i>	203
MARINA RICCUCCI <i>Karl Zelikovits: da Miskolc a Bergen-Belsen ad Auschwitz .....</i>	221
STEFANIA RAGAÙ <i>Dare una patria agli ebrei erranti. Sionismo, migrazione e cittadinanza nell'era dello Stato nazionale.....</i>	229
ARTURO MARZANO <i>L'ebreo non è più errante. La diaspora nella politica dei governi Netanyahu (2009-2021).....</i>	247

## PARADIGMI

FRANCESCA TUCCI <i>Rivisitazioni del mito dell'Ebreo errante in Die Juden e Nathan der Weise di G. E. Lessing.....</i>	265
---	-----

EMILIANO RANOCCHI <i>Ritorno all'Egitto.</i> <i>L'Ebreo errante nel Manoscritto trovato a Saragozza di Jan Potocki.....</i>	281
FRANCESCA MANZARI <i>«L'umanità tutta intera (...) in fondo alla storia dell'Ebreo errante»:</i> <i>da Edgar Quinet a Edmond Jabès .....</i>	301
ALESSANDRO GRILLI <i>Identità ebraica e altri sconfinamenti.</i> <i>Categorie sociali e 'doppia appartenenza' nella Recherche proustiana...</i>	311
CHIARA CARMEN SCORDARI <i>Messia errante e homo absconditus.</i> <i>L'eredità di Abramo in Joseph Soloveitchik.....</i>	333
RIVISITAZIONI: TRA NOVECENTO E DUEMILA	
BENEDETTA BRONZINI <i>Davanti al confine.</i> <i>Tracce dell'Ebreo errante nell'opera di Franz Kafka .....</i>	347
GIUSEPPE DELL'AGATA <i>Il mito di Ahasfero nella letteratura bulgara del Novecento .....</i>	365
CLAUDIA ROSENZWEIG <i>Grisha Popov e Yakov Bok. 'Ebrei erranti'</i> <i>nell'opera di Sholem-Aleykhem e Bernard Malamud .....</i>	383
MATTEO TAMBORRINO <i>'Lunga è la strada' per Israel Becker. Pellegrinaggio biografico</i> <i>e artistico di una wandering star del teatro yiddish.....</i>	397
GIOVANNA TOMASSUCCI <i>Dalla fine all'inizio. L'Ebreo errante di Aleksander Wat .....</i>	411
ALESSIA CASSANI <i>La lingua come partenza e ritorno dal viaggio.</i> <i>Scritture contemporanee in giudeo-spagnolo.....</i>	425
ALESSANDRO CECCHI <i>Risonanze ebraiche.</i> <i>Suoni e pensieri 'erranti' nell'autobiografia artistica di Luigi Nono.....</i>	439

<i>Indice dei luoghi</i> .....	465
<i>Indice dei nomi</i> .....	471
<i>Abstracts</i> .....	483

ALESSANDRO CECCHI

## RISONANZE EBRAICHE

SUONI E PENSIERI 'ERRANTI' NELL'AUTOBIOGRAFIA ARTISTICA  
DI LUIGI NONO

### 1. *Premessa.*

Elemento centrale della riflessione di Luigi Nono e tema esplicito di molte sue opere, a partire da quelle più direttamente collegate ai temi della Resistenza e dell'antifascismo, la Shoah è argomento ricorrente della letteratura sul compositore veneziano. Non si può dire lo stesso di un secondo elemento, la categoria dell'erranza, connessa a sua volta alla cultura ebraica, che pure aleggia in più forme nel discorso di Nono relativo alla sua ricerca musicale degli anni Ottanta, e che talora viene anche tematizzato. Le ragioni della sproporzione sono probabilmente da collegare al diverso tipo di presenza di questi due elementi: mentre la rilevanza della Shoah trova riscontri documentari concreti relativi alla concezione delle opere, alla scelta dei testi da impiegare selezionandone e montandone le parti in vista della loro intonazione, al laboratorio creativo e ai problemi compositivi affrontati da Nono, la categoria dell'erranza, considerata anche nel nesso con l'ebraismo, sfuggirebbe, verosimilmente, a una ricognizione documentaria che mirasse a vagliare la coerenza tra il discorso del compositore e il suo effettivo operato. Tuttavia, le categorie discorsive pesano sulla ricezione anche al di là dei riscontri documentari, e ciò rende proficua una ricognizione. Se considerati come tropi retorici dell'autorappresentazione pubblica di Nono, la categoria dell'erranza e i riferimenti alla cultura ebraica hanno infatti un interesse non marginale come elementi la cui ricorsività è funzionale alla comunica-

Desidero ringraziare Angela Ida De Benedictis per avere letto e commentato più versioni del presente saggio. I suoi riscontri, i suoi commenti puntuali e i suoi suggerimenti sono stati preziosi sia per apportare correzioni e migliorie al testo, sia per mettere meglio a fuoco gli obiettivi della disamina. Fraintendimenti ed errori restano, naturalmente, miei. Ringrazio inoltre i curatori del volume, Fabrizio Franceschini e Serena Grazzini, per avere incoraggiato la stesura di questo contributo, sopportando con pazienza dubbi e indugi e per avere letto e commentato il testo, contribuendo notevolmente al suo miglioramento.

zione di intenzioni, intuizioni e risultati in larga parte indipendenti da essi, ma che sarebbero stati difficilmente comunicabili alla maggioranza degli osservatori e – soprattutto – degli ascoltatori in mancanza di appigli. In questo senso, poco importa che siano categorie e riferimenti che Nono proietta retrospettivamente sul suo lavoro, trattandoli alla stregua di aspetti fondamentali della sua ricerca, o che una rilevanza l'abbiano avuta; importa di più la loro presenza discorsiva e retorica, la loro eventuale coerenza, il loro uso in termini di collocazione, di posizionamento strategico. Si tratta, in ogni caso, di un discorso pubblico, e questo implica quantomeno un consenso, quando non la diretta partecipazione di Nono all'accostamento tra la sua musica e quegli elementi discorsivi.

Sulla base di queste premesse, nel presente saggio circoscriverò la trattazione del tema della Shoah, notoriamente cruciale per Nono, a una disamina finalizzata a ripercorrere i principali momenti della sua elaborazione musicale a partire dai primi anni Cinquanta. Riserverò più spazio alla categoria dell'erranza, che nel discorso di Nono si affaccia più tardi, in connessione con le rinnovate manifestazioni di interesse per la cultura ebraica. Benché si possa datare alla seconda metà degli anni Settanta la nuova attenzione per questi temi, in concomitanza con quella che il compositore presenta come una nuova fase, o addirittura come una svolta, è solo nel corso degli anni Ottanta che essi entrano nell'autorappresentazione pubblica del compositore. La disamina sarà mirata alla ricognizione, negli scritti, nelle conferenze e nelle interviste di Nono, di troppi discorsivi legati al campo semantico dell'erranza e di riferimenti espliciti alla tradizione e alla cultura ebraica. Nel novero della ricognizione rientreranno anche i paratesti delle opere – titoli, sottotitoli, dediche – che stabiliscono rimandi espliciti con la categoria dell'erranza.

## 2. *Shoah e Resistenza.*

Nella pratica artistica di Nono, da sempre congiunta all'impegno civile e politico, l'indignazione per la Shoah si connette alla lotta contro ogni sopraffazione autoritaria. Pur senza perdere di vista la specificità della violenza nazista e la particolare efferatezza della persecuzione che sfocia nel progetto di sistematico sterminio degli ebrei, per lui è impellente inserire la Shoah in un progetto legato a un concetto più ampio di Resistenza antifascista. L'impatto profondo di quella che era stata la prima composizione musicale ad affrontare scopertamente – e, per l'epoca, scandalosamente – il tema della Shoah, cioè *A Survivor from Warsaw*, oratorio per voce recitante, coro maschile e orchestra di Arnold Schönberg, ascoltato da Nono forse prima delle

esecuzioni dell'estate 1950 a Darmstadt e a Venezia<sup>1</sup>, lo porta a progettare e scrivere un lavoro per due voci recitanti e orchestra basato sui diari di prigionia in forma di reportage del giornalista Julius Fučík, comunista e attivista ceco (non ebreo) che tra il 1942 e il 1943 era stato arrestato, torturato, condannato a morte e ucciso dai nazisti per motivi esclusivamente politici. Nono pone mano alla composizione nel 1951, dopo l'uscita dell'edizione italiana del testo, con il titolo *Scritto sotto la forza*<sup>2</sup>, ma il progetto resterà incompiuto, anche se troveremo estratti del libro in altri suoi lavori cruciali.

Sulla stessa linea si pone *Il canto sospeso* (1955-1956), una delle opere più rilevanti della prima fase creativa, concepita come una cantata per soprano, contralto e tenore solisti, coro e orchestra<sup>3</sup>. Per il testo, Nono ricorre a estratti da un volume einaudiano pubblicato nel 1954, *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea*<sup>4</sup>, che coniugano l'attenzione alla dimensione soggettiva e affettiva dell'esperienza di individui concreti con un concetto transnazionale e corale di Resistenza. Si tratta infatti di messaggi ai familiari – e ai posteri – scritti in prima persona da uomini e donne poco prima di affrontare il momento estremo in seguito a una condanna inesorabile da parte di regimi prevaricatori. Solo uno dei testi scelti da Nono, intonato nella sesta sezione per coro e orchestra, allude allo sterminio degli ebrei: «Le porte s'aprono. Eccoli i nostri assassini. Vestiti di nero. Ci cacciano dalla sinagoga. Com'è duro dire addio per sempre alla vita così bella!»<sup>5</sup>. Si tratta di un'accurata selezione, con modifiche apparentemente minime ma rilevanti sul piano dell'intonazione, dal testo della traduzione, contenuta nel volume citato, di una delle scritte in yiddish trovate sui muri della sinagoga di Kovel'. Qui i nazisti nel settembre 1942 rinchiusero, senza cibo e acqua, gli ebrei che erano riusciti a scampare al precedente massacro (10.000 uccisi); alcuni di loro furono fucilati, i restanti trovarono la morte nell'incendio appiccato intenzionalmente dai nazisti<sup>6</sup>. Il testo estratto da Nono proviene dalla scritta firmata da Esther Srul, la cui

<sup>1</sup> Cfr. P. Dal Molin, *Italia. "Un sopravvissuto di Varsavia" tra rimozioni e rinascita*, in J. H. Calico, *La memoria cantata. "A Survivor from Warsaw" di Arnold Schönberg nell'Europa del dopoguerra*, a cura di P. Dal Molin, trad. it. di S. Albesano, Milano, il Saggiatore, 2023, pp. 231-423: 270.

<sup>2</sup> Cfr. J. Fučík, *Scritto sotto la forza*, a cura di F. Calamandrei, Milano, Universale Economica, 1951.

<sup>3</sup> Cfr. C. Nielinger, *"The Song Unsung": Luigi Nono's "Il canto sospeso"*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXXI (2006), 1, pp. 83-150.

<sup>4</sup> Cfr. *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea*, a cura di P. Malvezzi – G. Pirelli, prefazione di T. Mann, Torino, Einaudi, 1954.

<sup>5</sup> L. Nono, *Il canto sospeso*, partitura, Mainz, Ars Viva Verlag, 1957.

<sup>6</sup> Cfr. la nota alla sezione «Scritte sui muri della Sinagoga di Kowel», in *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea*, p. 711.

versione completa contiene dettagli inquietanti, che fanno capire il contesto e le modalità del massacro: «Sulle loro mani sporche portano guanti bianchi. A due a due ci cacciano dalla sinagoga. Le mani alzate sulle nostre teste», per concludersi con un appello disperato: «non dimenticate mai la nostra innocente piccola via ebraica. Sorelle e fratelli vendicatevi sui nostri assassini»<sup>7</sup>. Nel testo usato da Nono c'è il riferimento esplicito alla persecuzione contro gli ebrei («ci cacciano dalla sinagoga») ma al contempo questa si inserisce nel quadro della Resistenza come fenomeno più ampio e sfaccettato. Proprio in questo punto l'intonazione del testo cambia, per distinguere musicalmente la parte legata alla specificità ebraica (che si conclude con «sinagoga») da quella di carattere universale, relativa al dire addio alla vita.

Anche *La fabbrica illuminata* (1964), per voce femminile e nastro magnetico, contiene, nel montaggio testuale di Giuliano Scabia, un solo riferimento, per di più indiretto, alla Shoah: la similitudine «fabbrica come lager»<sup>8</sup>. La forza drammatica evocata da un solo termine, nell'accezione entrata in uso in italiano per 'campo di concentramento', ossia *Konzentrationslager*, viene proiettata simbolicamente da Nono nel fulcro della vita operaia. A ciò contribuisce il posizionamento subito prima della parola «Uccisi», che rimanda all'accezione più abietta di *Vernichtungslager* o 'campo di sterminio', e alle soglie della sezione successiva, basata su versi tratti da *Due poesie a T.* di Cesare Pavese, nel segno della speranza («passeranno i mattini / passeranno le angosce» e «non sarà così sempre / ritroverai qualcosa»)⁹. Di nuovo, qui la Shoah è vista come parte di una storia di persecuzioni che continua anche dopo questo evento traumatico della storia europea, senza trascurarne la specificità storica, per la cui scomoda e inquietante memoria Nono si impegna scopertamente negli stessi anni. Penso alla collaborazione con Erwin Piscator alla prima rappresentazione berlinese di *Die Ermittlung* (*L'istruttoria*, 1965) di Peter Weiss, pièce teatrale basata sulle dichiarazioni dei processi di Francoforte (1963-1965) alle SS che nel campo di Auschwitz avevano contribuito attivamente allo sterminio. Va detto che lo stesso Weiss inserisce riferimenti solo indiretti agli ebrei, mettendo in primo piano il tema della violenza rispetto a quello del genocidio, per cui la sintonia con il modo di sentire del compositore è marcata. Per questa regia Nono compose musiche per nastro magnetico a quattro piste, il cui compito era per lui chiaro: «quello che né la parola né la scena potevano esprimere e rappresentare, lo doveva la musica (...) i milio-

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> L. Nono, *La fabbrica illuminata*, per soprano e nastro magnetico a quattro piste (1964), edizione critica a cura di L. Cossetini, Milano, Ricordi, 2010.

<sup>9</sup> Cfr. C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi, 1951.

ni di morti nei campi di concentramento»<sup>10</sup>. A partire dalle musiche di scena Nono elaborò anche un brano autonomo, sempre per nastro magnetico, dal titolo esplicito *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966)<sup>11</sup>.

Già sulla soglia degli anni Sessanta, un riferimento al nome di Anna Frank in relazione a un episodio «contro il (...) razzismo» compare in uno schema in cui Nono elenca i temi per un possibile progetto teatrale<sup>12</sup>. L'appunto, databile 1959, si affianca a quello su un episodio («Tortura») associato al nome del giornalista francese Henri Alleg<sup>13</sup>. Parte della congerie di spunti progettuali confluisce in *Intolleranza 1960* (1960-1961), «azione scenica in due parti su un'idea di Angelo Maria Ripellino», per soli, coro e orchestra<sup>14</sup>. La vicenda della collaborazione con Ripellino, che Nono conosceva come autore di un libro sul teatro russo d'avanguardia<sup>15</sup>, è segnata da un'asincronia di intenzioni e da difficoltà realizzative dovute sia ai tempi di consegna dei testi, mentre Nono lavorava già alacremente alla partitura, sia alla verbosità degli stessi, che non rispondevano alle sue esigenze di intonazione. Come suo solito, il compositore selezionava con un filtro molto stretto i materiali testuali forniti dai collaboratori, selezionando e inserendo anche testi di altri autori. Come compromesso, si arrivò alla decisione di attribuire a Ripellino, oltre ai testi effettivamente intonati, anche l'idea di partenza<sup>16</sup>.

Il protagonista di *Intolleranza 1960* è un «emigrante» che compie un percorso di presa di coscienza umana e sociale attraversando esperienze che partono da un ricatto a sfondo erotico, passano da una manifestazione di piazza, un interrogatorio e un arresto con tortura, e arrivano in un campo di concentramento. Il riferimento ad Anna Frank, che in base all'appunto

<sup>10</sup> L. Nono, *Die Ermittlung: un'esperienza musicale teatrale con Weiss e Piscator*, «La città futura», III (1966), 16, pp. 14-16, ora in L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, a cura di A. I. De Benedictis - V. Rizzardi, Milano, il Saggiatore, 2019, pp. 299-306: 304.

<sup>11</sup> Cfr. M. Nanni, *Auschwitz. Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2004; C. Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 123-145.

<sup>12</sup> Appunto manoscritto di Nono, rinvenibile nel blocco Q002, presso l'Archivio Luigi Nono, Venezia. Ringrazio Angela Ida De Benedictis per la segnalazione.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> L. Nono, *Intolleranza 1960*, partitura, Mainz, Ars Viva Verlag, 1962.

<sup>15</sup> Cfr. A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959.

<sup>16</sup> Per una ricostruzione della genesi del testo e della partitura e della collaborazione tra Nono e Ripellino, cfr. A. I. De Benedictis, *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di "Intolleranza 1960"*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», n.s., XXVIII-XXIX (2008-2009), pp. 321-376. Per un'edizione di alcuni testi relativi alla collaborazione tra Nono e Ripellino si veda anche L. Nono, *Intolleranza 1960*, a cura di A. I. De Benedictis, Venezia, Marsilio, 2011.

doveva essere sonoro e visuale, non narrativo («si ascolta / si vede non la storia»)<sup>17</sup>, non trova posto in *Intolleranza 1960*, che prevede comunque – nella seconda parte – proiezioni filmiche con episodi di violenza motivati, tra altre cose, da «fanatismo razziale»<sup>18</sup>. L'episodio della tortura è stato effettivamente sviluppato da Nono con riferimenti al libro-testimonianza di Alleg sulle torture subite da lui e da molti altri per mano di una divisione dei paracadutisti francesi in Algeria, uscito per Einaudi con il titolo *La tortura* nel 1958, con uno scritto di Jean-Paul Sartre<sup>19</sup>.

Qui ci si riferisce a fatti più recenti della Shoah, e la parte del carnefice vi è svolta da un corpo militare di una nazione di lunga storia democratica, che in Algeria però operava con logiche colonialiste, reprimendo la resistenza indipendentista e comunista con il sistematico ricorso alla tortura. È dunque chiaro il senso dell'operazione di Nono: la memoria della Shoah, evento specifico e unico, tra i più sconvolgenti della storia umana, non deve distogliere l'attenzione da episodi di violenza altrettanto gravi, solo perché non riguardano la responsabilità della Germania nazista o la persecuzione degli ebrei per motivi razziali. Allo stesso tempo, il parallelismo con la Shoah si impone nella sesta scena della prima parte di *Intolleranza 1960*, quella che si svolge, appunto, in un campo di concentramento. Qui compare un estratto dai diari di Fučík. Invece, il coro di prigionieri intona alcune strofe dalla poesia *Liberté* di Paul Éluard<sup>20</sup>. Qui Nono sembra elaborare il momento conclusivo di *A Survivor from Warsaw* di Schönberg, quando il coro degli ebrei, avviati dai nazisti alle camere a gas, intona improvvisamente lo *Shema* 'Israel, istituendo in tal modo un'eloquente equazione tra i *paras* francesi e i nazisti, con gli indipendentisti algerini al posto degli ebrei.

La figura dell'emigrante in *Intolleranza 1960* è già legata a una dimensione di erranza che include e al tempo stesso va oltre la persecuzione subita dagli ebrei nel corso della storia. Ciò è confermato dal successivo lavoro teatrale di Nono, *Al gran sole carico d'amore* (1972-1974), azione scenica in due tempi per soli, piccolo e grande coro, orchestra e nastro magnetico<sup>21</sup>, dove la

<sup>17</sup> Appunto manoscritto di Nono, blocco Q002, Archivio Luigi Nono, Venezia.

<sup>18</sup> Cfr. De Benedictis, *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea*, p. 357.

<sup>19</sup> Cfr. H. Alleg, *La question*, Lausanne, La cité, 1958, trad. it. di P. Spriano, *La tortura*, Torino, Einaudi, 1958.

<sup>20</sup> Cfr. De Benedictis, *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea*, p. 359, con il rimando a P. Éluard, *Choix de Poemes*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 277-280.

<sup>21</sup> Cfr. *Al gran sole carico d'amore. Per un nuovo teatro musicale*, a cura di F. Degrada, Milano, Ricordi, 1975 (seconda ed. 1978). Cfr. anche Luigi Nono, *Aufbruch in Grenzbereiche*, herausgegeben von T. Schäfer, Saarbrücken, Pfau Verlag, 1999.

persecuzione diventa quella che ha stroncato i tentativi di rivoluzione sociale, dalle vicende della Comune di Parigi del 1871 e della Rivoluzione russa del 1905 alle lotte operaie e, nella prospettiva internazionalista abbracciata dal compositore, alle più recenti rivoluzioni, guerriglie e guerre di liberazione (Cuba, Cile, Vietnam). Queste vicende sono evocate tramite la selezione di testi teatrali di Brecht, scritti e discorsi di Marx, Lenin, Gramsci, Guevara, Castro, Gor'kij e Dimitrov, ma anche poesie di Pavese e Rimbaud. A questi si sommano, come elementi fondamentali per evocare i vari eventi storici, gli scritti e i discorsi di donne rivoluzionarie, anarchiche e guerrigliere, come Louise Michel, Tania (Tamara) Bunke, Celia Sánchez e Haydée Santamaria. Tutti questi testi sono stati assemblati da Nono in collaborazione con Jurij Ljubimov, il regista sovietico coinvolto nella produzione. Nono incentra il suo programma sul ruolo fondamentale delle donne nella lotta politica, nella pratica rivoluzionaria, nelle guerre di liberazione, ma anche nella riflessione sulla lotta, sulla società, sulla violenza; donne che combattono, prendono la parola, si difendono, vengono imprigionate, torturate, uccise, rivelandosi forze propulsive fondamentali per la trasformazione sociale e culturale.

Questo secondo lavoro scenico, che tira le somme della ricerca svolta dal compositore nel periodo precedente, al culmine del suo impegno politico più esplicito, è seguito da un momento di crisi, nel quale prende forma una nuova progettualità, che gradualmente si orienta verso una terza tappa teatrale, *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1984-1985), con la collaborazione di Massimo Cacciari. Rispetto all'opera di Nono non si deve pensare a una cesura netta ma piuttosto a una nuova modalità di articolare «elementi (...) già presenti *in nuce* (e altrimenti declinati) in diverse opere degli anni Cinquanta»<sup>22</sup>. Infatti, come è stato ben sintetizzato, nella sua parabola artistica «è possibile rintracciare il filo di uno sviluppo continuo, di un'incessante elaborazione di elementi messi al servizio di un'idea sonora immaginifica, spesso ai confini dell'utopia»<sup>23</sup>. Questo vale anche per il suo interesse verso la cultura ebraica, poiché non si tratta di una novità. Tuttavia, è altrettanto vero che negli anni Ottanta il discorso autobiografico di Nono muta: l'interesse per l'ebraismo assume nuove sfaccettature, presentate come esito di un approfondimento fatto di studi, letture, incontri, discussioni, ripensamenti; anche la categoria dell'erranza, già evocata prima della crisi, occupa più spazio, echeggiando a più livelli. Tutto questo è poi filtrato da un nuovo atteggiamento. Dopo la «crisi

<sup>22</sup> A. I. De Benedictis – V. Rizzardi, *Introduzione*, in Nono, *La nostalgia del futuro*, pp. 13-35: 24.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

creativa», non determinata ma certo «amplificata» da circostanze familiari legate alla morte dei genitori<sup>24</sup>, il compositore è infatti più incline al dubbio, al tormento esistenziale, manifesta un'inquietudine che, se intesa come mobilità interiore, può essere ricondotta alla categoria dell'erranza e conferisce un tono affettivo peculiare ai suoi riferimenti alla cultura ebraica.

La diversa presenza dell'ebraismo, in questa fase, suggerisce un approccio discorsivo, valido sia sul piano sincronico, per segnalare tropi e riferimenti ricorrenti e considerarli nella loro relazione sistematica, sia sul piano diacronico, per offrire un quadro almeno tendenziale del rapporto tra il loro emergere e la successione delle opere di Nono. Solo incrociando i due piani è infatti possibile considerare i diversi elementi discorsivi come sintomi di un riposizionamento più o meno intenzionale del compositore nel campo culturale della musica di ricerca, sulle cui ragioni mi interrogherò nelle conclusioni.

### 3. *Ebraismo ed erranza.*

Dalla disamina degli scritti, delle lezioni e delle interviste di Nono, il primo riferimento all'ebraismo orientato a un nuovo tipo di interesse e indipendente dalla Shoah risale a un'intervista del 1979-1980, in concomitanza con il primo discorso pubblico sulla crisi creativa dopo *Al gran sole carico d'amore*. Nono descrive questo lavoro come un «momento di grande riflessione» per la sistematizzazione di una serie di innovazioni ma anche «per i problemi aperti con quell'opera»<sup>25</sup>. La crisi viene descritta come «un silenzio inesprimibile», nel senso così precisato: «non avevo (...) i mezzi adatti a esprimermi (...) Ho sentito una necessità di studio non solo sul mio linguaggio musicale ma anche di analisi delle mie categorie mentali»<sup>26</sup>. È in questo frangente che Nono parla del *Prometeo* come di un progetto *in fieri* che doveva coinvolgere, oltre a Cacciari, dal quale aveva già ricevuto una prima stesura del testo, il regista Luca Ronconi<sup>27</sup>. Nello stesso contesto emerge un complesso riferimento all'ebraismo, a partire da Schönberg:

Una cosa che in Europa non è ancora stata presa in considerazione minimamente è la formante del suo pensiero ebraico. Quando leggo le varie critiche, o studi sul *Mosè e Aronne* e ci vedo un'impostazione tipicamente europea, nel migliore dei casi illumi-

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>25</sup> *Intervista di Renato Garavaglia* (1979-1980), in L. Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di A. I. De Benedictis - V. Rizzardi, 2 voll., Lucca, Ricordi-LIM, 2001, vol. II, pp. 235-248, ora in Nono, *La nostalgia del futuro*, pp. 49-68: 63.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

nistica, o razionalistica, o idealistica (i contrasti tra la volontà e l'azione), mi accorgo dell'assoluta incapacità di aver presente che le formanti culturali di Schönberg sono ben altre. Quando parlo di pensiero ebraico, intendo tutto il pensiero orientale (...) con tutte le sue componenti razionali, fantasiose (per esempio lo hassidismo, con la grande differenza tra il movimento del 1200 tedesco di Ashkenazy e quello orientale del 1700; le varie diatribe che ci sono state tra gli ortodossi e gli eretici, tra i difensori della Torah e i difensori della Qabbalah, fra gli spagnoli e gli italiani)<sup>28</sup>.

Riferimenti del genere tornano altrove con diverse sfaccettature. In un'intervista del 1980 il compositore ribadisce la «necessità di vedere (...) come il pensiero ebraico di Schönberg fosse costitutivo (...) del suo pensiero musicale» e propone «di analizzare a fondo i suoi rapporti con tutto lo *Ostjudentum*»<sup>29</sup>. Il riferimento all'ebraismo orientale ci riporta indietro alla precedente intervista, dove Nono citava *en passant* Claudio Magris, insieme a Massimo Cacciari, tra gli studiosi italiani che si occupavano di questi aspetti<sup>30</sup>. Questo ci rimanda indirettamente al volume di Magris incentrato sugli *Ostjuden* e sulla loro erranza<sup>31</sup>, nonché al progetto della casa editrice Adelphi di esplorare la produzione dello *Ostjudentum* pubblicando traduzioni di testi ebraici di ambito yiddish, chassidico e midrashico. Tutto questo creò interesse verso le varie tradizioni dell'ebraismo scoperte da molti intellettuali italiani, soprattutto di sinistra, nel corso degli anni Settanta e Ottanta. La ricezione di questi aspetti è tuttavia riferibile direttamente a Cacciari, l'interlocutore privilegiato di Nono, il quale a partire da un'intervista del 1983 lo elegge pubblicamente mediatore del suo approfondimento della cultura ebraica: «Da tempo, con Massimo Cacciari, facciamo lunghissimi scambi d'informazioni, di studi, di proposte sulle culture orientali. Per esempio, sul pensiero ebraico, partendo da vari punti di vista»<sup>32</sup>. Nel 1984 Nono torna sulla «scoperta dello *Judentum*, la grande tradizione ebraica», dicendo di essere arrivato «con Cacciari alla conoscenza di Scholem, Kafka, Benjamin, risalendo ai più antichi testi sacri»<sup>33</sup>. Nello stesso anno Nono

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 55-56.

<sup>29</sup> *Quella musica che pensò soltanto il 'possibile'. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari*, «Pace e Guerra», I (1980), 7, pp. 24-26, ora in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, pp. 249-257: 257.

<sup>30</sup> Cfr. *Intervista di Renato Garavaglia (1979-1980)*, in Nono, *La nostalgia del futuro*, p. 56.

<sup>31</sup> Cfr. C. Magris, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino, Einaudi, 1971.

<sup>32</sup> «*Ascoltare le pietre bianche*». *I suoni della politica e degli oggetti muti. Intervista di Franco Miracco*, «Il manifesto», 23 ottobre 1983, ora in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, pp. 287-307: 300.

<sup>33</sup> *Nono: con i suoni di Prometeo reinvento l'uomo. Intervista di Alberto Sinigaglia*, «La Stampa», 22 settembre 1984, ora in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, pp. 335-337: 336.

si esprime sul punto in modo più diffuso, rivelando due sfaccettature del suo discorso sull'ebraismo. Una muove dalla lettura del romanzo di Musil *L'uomo senza qualità*, nel quale Nono individua «un grandioso manuale di composizione, per i compositori», incentrato sul silenzio e quindi su «un modo di pensare ben preciso», che si ritrova «anche nella sinagoga», dove «il silenzio più sacro rimane vuoto»<sup>34</sup>. L'altra torna sugli autori che sono i punti di riferimento del suo approfondimento della cultura ebraica, con l'aggiunta dei «racconti hassidici raccolti da Martin Buber ed Elie Wiesel», e delle note sulla storia del ghetto di Venezia come «influyente centro culturale all'incrocio di differenti culture»<sup>35</sup>. In un'intervista coeva, Nono indica anche nell'innovativa tecnica vocale di Schönberg una origine ebraica: lo «*Sprechgesang* di Schönberg viene (...) dal canto sinagogale»<sup>36</sup>.

Questi riferimenti all'ebraismo preparano il terreno alle configurazioni discorsive che emergono nel già citato dialogo con Cacciari, in fasi cruciali dell'elaborazione di *Prometeo*, cioè in prossimità della prima rappresentazione assoluta a Venezia (1984). Del discorso su *Prometeo* – un lavoro la cui complessità non può essere affrontata in modo esaustivo – richiamerò solo i tratti pertinenti alla presente disamina, per rilevare come la categoria dell'erranza sia presente a più livelli e seguirne alcune implicazioni.

Da un primo punto di vista, l'erranza è presente come tema legato all'interpretazione del mito di Prometeo: «Mi è stato chiesto perché ho scritto un'opera su Prometeo. La mia risposta è che il personaggio di Prometeo rappresenta un continuo cercare, un continuo trovare, superare, fissare e trasgredire (...) è l'incarnazione della continua inquietudine, dell'ansia per l'ignoto, per l'inedito, per l'*altro*, della serena inquietudine per l'*altro*»<sup>37</sup>. Anche il testo riporta alcuni rimandi a forme di erranza. Gli autori dei testi assemblati per *Prometeo* da Cacciari sono riconducibili in gran parte al periodo arcaico e al primo periodo classico della Grecia antica: Esiodo, Pindaro, Sofocle, Euripide, Erodoto. Qui i riferimenti alla categoria dell'erranza sono legati a poche frasi relative alla cacciata («Il Nume / sempre violento (...) / ti caccia / verso terre inarate», nella prima parte della seconda isola),

<sup>34</sup> L. Nono, *Komponieren heute*, «Zeitschrift für Musikpädagogik», IX (1984), 27, pp. 3-13, ora come *Comporre oggi. Intervista di Wilfried Grubn*, trad. it. di C. Bacciagaluppi, in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, pp. 316-331: 324.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Nono: *con i suoni di Prometeo reinvento l'uomo. Intervista di Alberto Sinigaglia* (1984), in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, p. 335.

<sup>37</sup> L. Nono, *Questa macchina da sonar*, «Rinascita», XLI (24 settembre 1984), 38, p. 19, ora in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, pp. 403-405: 403.

alla dimensione del «nóstos», del viaggio («Le stelle / ti serran la mano al timone», «nel deserto del Mare», nella prima parte della quarta isola)<sup>38</sup>. Per più versi tuttavia l'erranza – intesa, almeno, come condizione comune a tutti gli esseri umani – è collegata all'ampio stralcio di *Hyperions Schicksalslied*, la poesia di Hölderlin tratta dal suo romanzo epistolare, *Hyperion*. Lo stralcio in *Prometeo* viene intonato da due soprani in una parte («Hölderlin») che nella seconda versione di questo lavoro (1985) assume autonomia, per così dire separandosi dal dialogo tra Io e Prometeo che lo precede nella seconda isola. Questa è a sua volta una profonda rielaborazione di *Io, frammento dal Prometeo* (1981), che era stato il primo risultato della collaborazione con Cacciari.

Nono riferisce a Prometeo ciò che in Hölderlin riguarda Iperione, uno dei sei Titani di cui parla Esiodo nella *Teogonia*, peraltro compresa tra i testi arcaici da cui Cacciari ha attinto per il testo di *Prometeo*. In una prospettiva che collega la visione della Grecia antica alla condizione moderna, Iperione canta la radicale differenza tra la condizione di beatitudine degli dèi, sottratti al tempo e alla morte, e la condizione di sofferenza degli esseri umani, tratteggiando una forma di erranza che non si dipana, per così dire, in orizzontale e in eterno, bensì in verticale, lungo gli anni che segnano il limite della vita umana. È proprio la seconda parte della poesia – nettamente bipartita, come già Johannes Brahms nel suo *Schicksalslied* op. 54 (1868-1871) aveva sottolineato musicalmente in sintonia con il testo di Hölderlin – che Cacciari riprende e che Nono poi frammenta, intonandola in lingua tedesca e ponendo in rilievo l'avversativa, ripetuta alla fine («DOCH/ uns ist gegeben/ auf keiner Stätte/ zu ruhn...// es schwinden/ es fallen/ die leidenden/ MENSCHEN/ blindlings// wie Wasser/ von Klippe/ zu Klippe/ ins Ungewisse/ hinab.../ DOCH»)<sup>39</sup>. La vita umana è qui rappresentata come una caduta vertiginosa in un abisso che consegna gli esseri umani a un destino sconosciuto e quindi incerto, perpetuandone la condizione di sradicamento anche dopo la morte.

Per compensare questa visione, tra i testi di *Prometeo* compaiono ricorsivamente alcuni richiami a due autori di origine ebraica: Schönberg e Benjamin. Di Benjamin viene citata la figura dell'angelo della storia, ripresa dal saggio *Über den Begriff der Geschichte* (*Sul concetto di storia*), evocata da Cacciari in un suo scritto intitolato *Maestro del Gioco* (nel Prologo, nel primo inter-

<sup>38</sup> L. Nono, *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, partitura 133786, libretto 133736, Milano, Ricordi, 1985.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

ludio, nelle due sezioni intitolate «Tre voci»). Nono tiene molto a un passaggio, la «frase di Benjamin “la debole forza messianica, e non la sola violenza, può trasformare tutto”»<sup>40</sup>, così richiamato in un'intervista del 1987. Nel testo di *Prometeo* il concetto principale compare solo in lingua tedesca («messianische Kraft»), mentre le parti in italiano si limitano a evocare la «debole forza». Alle citazioni di Schönberg, tratte dall'opera *Moses und Aron* e dal brano corale *Das Gesetz*, sono affidati, per frammenti, i temi dell'ascolto e della legge, due aspetti profondamente ancorati alla cultura ebraica.

Un'altra forma di erranza è collegata all'idea di Cacciari di articolare la drammaturgia di *Prometeo* non per scene ma per isole, alludendo al vagare nelle acque di un arcipelago. In certi momenti del processo di elaborazione, l'itinerario tra le isole avrebbe dovuto comportare il movimento degli interpreti, guidati, come gli spettatori, da colori o luci che dovevano richiamare le mappe di epoca rinascimentale<sup>41</sup>. Questo tipo di allestimento prevedeva la collaborazione di Emilio Vedova, come già era stato per *Intolleranza 1960*<sup>42</sup>. L'artista veneziano era una figura molto importante per Nono; la sua profonda amicizia metteva le radici nell'epoca in cui Vedova partecipava alla Resistenza antifascista e, nelle fasi più drammatiche, era stato ferito ed era scampato per miracolo alla cattura da parte dei nazisti. Del progettato contributo alla scenografia di *Prometeo*, che doveva, tra altre cose, avvalersi di proiettori mobili comandati dal computer, di giochi di luci creati attraverso delle lastre di vetro, e di parti mobili di scenografia mosse da movimenti d'aria, per Vedova restò solo l'impegno nella gestione delle luci, che non andò oltre la prima veneziana<sup>43</sup>.

Questo esito va attribuito alla volontà del compositore, intervenuta a un punto già avanzato del processo, di recedere da ogni aspetto visuale, al costo di mettere in qualche modo il lavoro in contraddizione con la sua destinazione teatrale e scenica. Le stesse isole, e la navigazione tra di esse, sono state mantenute unicamente come criterio organizzativo del testo e della dram-

<sup>40</sup> *Entretien avec Luigi Nono*, in *Luigi Nono. Festival d'Automne à Paris 1987*, «Contre-champs», numero speciale, document de communication du Festival d'Automne à Paris, Parigi, 1987, pp. 13-22, ora come *Intervista di Philippe Albèra*, trad. it. di A. I. De Benedictis, in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, pp. 425-426.

<sup>41</sup> Cfr. *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in Nono, a cura di E. Restagno, Torino, EdT, 1987, pp. 3-73, ora in Nono, *La nostalgia del futuro*, pp. 549-675: 669-670.

<sup>42</sup> Cfr. *Nono Vedova. Diario di bordo. Da "Intolleranza '60" a "Prometeo"*, a cura di S. Cecchetto - G. Mastinu, Torino, Umberto Allemandi & C., 2005.

<sup>43</sup> Cfr. *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno* (1987), in Nono, *La nostalgia del futuro*, p. 671.

maturgia musicale implicita, senza un effettivo corrispettivo scenico. Quando Nono accoglie come sottotitolo il concetto della «tragedia dell'ascolto», mutuato da Cacciari, lo fa anche per segnalare al pubblico che il *Prometeo* doveva essere inteso come un teatro dell'ascolto, e che proprio in virtù di questa focalizzazione sull'ascolto qualsiasi elemento visuale sarebbe stato virtualmente ridotto, anche se non annullato come avrebbe probabilmente auspicato; a un giorno dalla prima, infatti, il compositore non esita a dichiarare pubblicamente che nel *Prometeo* «c'è anche troppo da vedere»<sup>44</sup>.

Il discorso anti-teatrale e anti-visuale va collegato in parte a un'osservazione di Cacciari nella conversazione con Nono raccolta da Michele Bertaggia e inserita nel volume *Luigi Nono. Verso Prometeo* (1984), da Cacciari curato. Continuando un'osservazione di Nono su come la sua musica fosse gravata «dai molti fraintendimenti di una lettura (...) visuale, letteraria, ideologica, naturalistica, riportandosi finalmente a un'analisi musicale acustica e anche spaziale»<sup>45</sup>, dopo un commento di Bertaggia sul ruolo della visione nella «liturgia romano-cattolica medievale» e nell'«esperienza mistica occidentale», Cacciari osserva: «dirompenti anche rispetto a questi spezzoni di tradizione religiosa occidentale, risultano non solo tragitti di misticismo orientale ma anche, e direi principalmente, l'intera tradizione ebraica»<sup>46</sup>. Tale 'differenza' ebraica viene subito ribadita da Cacciari con un riferimento musicale: «Schönberg lo sapeva bene!... Alla logica eidetica, aptica di Tommaso, agli dèi dell'Occidente, che si mostrano, o al Dio della rivelazione incarnata, scandalosamente si contrappone l'«Ascoltami, Israele!» (...)»<sup>47</sup>.

Cacciari sta facendo riferimento al testo dello *Shema 'Israel* come intonato dal coro alla fine di *A Survivor from Warsaw*. Nel testo dell'oratorio, scritto da Schönberg stesso, il compositore ha immaginato una scena di violenza contro gli ebrei del ghetto di Varsavia – un ghetto, si ricordi, istituito dai nazisti – in un tempo non ben definito, come se fosse raccontata in prima persona da un superstite, cioè da un testimone diretto di eventi di cui è stato non solo spettatore ma soprattutto vittima; dal racconto, infatti, emerge che il superstite ha

<sup>44</sup> L. Nono, Intervista, «La Nuova Venezia», 25 settembre 1984, citato in V. Rizzardi, *Verso un nuovo stile rappresentativo. Il teatro mancato e la drammaturgia implicita*, in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a cura di G. Borio – G. Morelli – V. Rizzardi, Firenze, Leo S. Olschki, 1999, pp. 35-51: 36.

<sup>45</sup> *Verso Prometeo. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaggia*, in *Luigi Nono. Verso Prometeo*, a cura di M. Cacciari, Milano, Ricordi, 1984, pp. 23-38, ora in Nono, *La nostalgia del futuro*, pp. 166-194: 171.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 172-173.

subito le violenze raccontate in uno stato di semi-incoscienza. Il testo vuole rappresentare non un singolo episodio di violenza ma lo sterminio degli ebrei in generale assemblando una serie di elementi: ebrei stanati dai nazisti nelle fogne in cui si sono nascosti, picchiati, in gran parte uccisi sul posto; i restanti costretti a contarsi in modo sempre più frenetico prima di essere destinati alle camere a gas. Proprio durante la conta, gli ebrei si mettono a cantare lo *Shema 'Israel*, ritrovando improvvisamente, come nel loro subconscio, parole che da lungo tempo avevano dimenticato. Il gesto musicale, particolarmente potente, simboleggia in modo eloquente come di fronte alla morte gli ebrei riscoprono la comune appartenenza all'ebraismo, e come questa appartenenza, in qualche modo, finisca per avere il sopravvento sulla morte<sup>48</sup>.

Memore di questo drammatico appello, Cacciari chiosa, in relazione all'ebraismo: «La recente insistenza di molti di noi per la riconsiderazione di questa tradizione segnala – consapevolmente o meno – l'assunzione di tale scandalo, l'affrontamento di tale radicale differenza... Lo spazio di quell'*ascolto* è l'*ovunque* di una costante erranza...»<sup>49</sup>.

Nella forma che assumono in questa conversazione, fissata in un testo che risale alla fase decisiva dell'elaborazione della prima versione di *Prometeo*, le parole di Cacciari risultano decisive per Nono. È infatti qui che si saldano per la prima volta tutti gli elementi caratterizzanti del successivo discorso del compositore: la differenza ebraica, la centralità dell'ascolto e la categoria dell'erranza.

#### 4. *Ebraismo come 'differenza'*

Nel discorso di Nono l'idea della 'differenza' ebraica non si era mai profilata prima del momento in cui Cacciari la afferma con forza nei testi da lui curati e raccolti in *Verso Prometeo*. Subito dopo diventa un tropo ricorrente che si organizza intorno a due nuclei principali: la differenza culturale di Schönberg e quella del canto ebraico.

In una lezione del 1985 intitolata *Altre possibilità d'ascolto*, Nono afferma con chiarezza che «Schönberg va studiato alla luce della "diversità ebraica"»<sup>50</sup>, e fa riferimento a un libro da lui scoperto durante un viaggio in Spa-

<sup>48</sup> Cfr. Calico, *La memoria cantata. "A Survivor from Warsaw" di Arnold Schönberg*, pp. 23-28.

<sup>49</sup> *Verso Prometeo. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaggia* (1984), in Nono, *La nostalgia del futuro*, p. 173.

<sup>50</sup> L. Nono, *Altre possibilità di ascolto*, XXVII Corso di alta cultura Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 30-31 agosto 1985, in *L'Europa musicale. Un nuovo rinascimento: la civiltà*

gna, il *Sefer Yesira*, un testo esoterico ebraico di datazione incerta, collocabile tra III e VI secolo dell'era cristiana e riconducibile a una diramazione della Qabbala, che interpreta le lettere dell'alfabeto ebraico come dei principi della creazione, con un'attenzione marcata alla pronuncia, all'emissione sonora<sup>51</sup>. A questo proposito, Nono scrive: «Leggere quel libro, considerarlo una componente del pensiero di Schönberg, mi ha aiutato a conoscere Schönberg»<sup>52</sup>.

In un'intervista più tarda, dopo avere richiamato gli argomenti delle sue conversazioni con Cacciari ed essersi soffermato sulla sua idea di composizione come *ars combinatoria* piuttosto che come organizzazione logica, Nono stabilisce un'analogia tra Schönberg e i livelli di interpretazione della Tora presenti nel Talmud, che a suo giudizio vanno contro l'affermazione di una verità di fede univoca. Descrivendo il Talmud, Nono scrive: «sempre, a partire da un 'tema', ci sono sei o sette interpretazioni possibili. In questo caso si può domandare dove sia il vero?»<sup>53</sup>. Da qui passa a esprimere la «grande differenza tra la fede cattolica e il pensiero ebraico: presso i cattolici si dice *credo, io credo*; nel pensiero ebraico si dice *ascolta*»<sup>54</sup>. Nono si schiera dalla parte dell'ascolto, vedendo nel credo, in quanto professione di fede, un limite. D'altronde, tale punto di vista potrebbe essere rovesciato, osservando che, mentre nel Deuteronomio lo *Shema* 'è un imperativo espresso dalla voce divina che parla per bocca di Mosè, il credo implica un'assunzione di responsabilità da parte del soggetto che lo afferma. Nono, tuttavia, sta semplicemente richiamando il discorso sulla 'differenza' ebraica recepito da Cacciari per comunicare il suo pensiero o la sua posizione.

Analogamente, il richiamo a tale differenza può essere ritrovato nell'indicazione delle peculiarità del canto sinagogale e del canto ebraico in genere. Si tratta di un aspetto molto presente nel discorso di Nono almeno a partire da *Verso Prometeo. Frammenti di diari*, dello stesso 1984. Qui il compositore parla per la prima volta del canto ebraico ma non c'è ancora traccia di una esaltazione della diversità culturale che lo caratterizza. Piuttosto, Nono presenta il suo approccio come fondato sullo studio analitico e razionale del canto ebraico. Il contributo musicologico al quale rimanda principalmente

*dell'ascolto*, a cura di A. L. Bellina – G. Morelli, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 107-124, ora in Nono, *La nostalgia del futuro*, pp. 510-532: 529.

<sup>51</sup> Cfr. A. Kaplan, *Sefer Yetzirah. Libro della Creazione*, trad. it. M. Spina, Roma, Spazio Interiore, 2016.

<sup>52</sup> Nono, *Altre possibilità di ascolto* (1985), in Nono, *La nostalgia del futuro*, p. 529.

<sup>53</sup> Nono, *Intervista di Philippe Albèra* (1987), in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, p. 425.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

è la raccolta di dieci volumi dello *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*<sup>55</sup>, dove Abraham Zevi Idelsohn «riporta analizza studia i canti ebraici e le varie pratiche, e sottolinea acutamente l'uso attentissimo delle labbra della lingua dei denti, in relazione alla fonetica alfabetica ebraica, per i microintervalli e i microtoni»<sup>56</sup>. L'interesse è acuito dal nesso con le applicazioni musicologiche di nuove tecnologie come il *Sonograph*, usato per ottenere «grafici analitici di diversi canti ebraici», precisi «fino ai microtoni»<sup>57</sup>, quindi misurare e visualizzare la varietà di intonazioni del canto ebraico rilevate da Idelsohn.

Anche in questo caso, è solo dopo l'affermazione cacciariana della 'differenza' ebraica che Nono inizia a definire il canto ebraico in termini di opposizione culturale. Per fare un esempio, in un'intervista del 1985, afferma: «Io sono per un suono mobile non statico. Il canto ebraico-sinagogale era per l'appunto un suono mobile, della mobilità dello spazio, un suono della trasformazione. Completamente diverso (...) dal suono statico del canto gregoriano»<sup>58</sup>. Ritroviamo lo stesso schema anche in un'intervista del 1987, che torna sulla stessa contrapposizione: da un lato «un suono fisso, preciso: quello, per intenderci, della tradizione occidentale dal gregoriano in poi», dall'altro un «suono mobile, capace di slittare per microintervalli presentandosi sempre diverso. Il suono, sempre per capirci, del canto ebraico»<sup>59</sup>. Qui la carta della differenza ebraica viene giocata sul piano storico-musicale, anche se Nono sa bene come la fissità del suono, da lui indicata come un limite, abbia consentito lo sviluppo della polifonia occidentale; ma in questa fase creativa è per lui impellente schierarsi dalla parte dell'ascolto (e in un certo senso contro il credo) e del suono mobile (contro il suono fisso) per esprimere una sua esigenza di ricerca.

In un'altra intervista del 1987 Nono lega la mobilità di intonazione del canto ebraico all'espressione di una mobilità affettiva. Questo aspetto rientra da sempre nella ricerca più propria del compositore: in molte sue opere l'oscillazione tra poli affettivi opposti (sofferenza e speranza, dolore e amore)

<sup>55</sup> Cfr. A. Z. Idelsohn, *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*, 10 voll., Jerusalem-Berlin-Wien, B. Harz, 1914-1932.

<sup>56</sup> L. Nono, *Verso Prometeo. Frammenti di diari*, in *Luigi Nono. Verso Prometeo*, pp. 7-16, ora in Nono, *La nostalgia del futuro*, pp. 259-273: 260.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 259. Nono stesso rimanda al contributo di J. Walbe, *Der Gesang Israels und seine Quellen. Ein Beitrag zur hebräischen Musikologie*, Hamburg, H. Christians, 1975.

<sup>58</sup> *L'alchimista dei suoni. Intervista di Fiona Diwan*, «L'Uomo Vogue», 6 giugno 1985, pp. 165 e 204-205, ora in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, pp. 369-372: 371.

<sup>59</sup> *Colloquio con Luigi Nono di Michelangelo Zurletti* (1987), in *Studi e fantasie. Scritti, versi, musica e testimonianze in onore di Leonardo Pinzauti*, a cura di D. Spini, Firenze, Passigli Editori, 1996, pp. 417-422, ora in Nono, *La nostalgia del futuro*, pp. 498-504: 499.

è centrale. Nono afferma però di avere appreso questo nesso dalle conversazioni con il poeta Edmond Jabès, durante il loro incontro a Parigi nello stesso 1987. Jabès per le sue vicende biografiche può essere considerato un 'Ebreo errante': non solo era ebreo, ma in quanto ebreo era stato espulso dal suo Paese, l'Egitto, per ritorsione nei confronti di Israele che, nel 1956, insieme a Francia e Regno Unito aveva occupato militarmente il Canale di Suez. Nono era interessato alla sua poesia non meno che alla sua profonda cultura ebraica. A proposito del canto ebraico scrive:

Ho discusso molto (...) con Jabès, particolarmente a proposito del canto sinagogale, dei canti arabi ed ebraici (...). Questi canti utilizzano i microintervalli (...) e li si ritrova anche nelle lamentazioni scritte dopo i pogrom. Tutto ciò è legato alla fonetica, alla maniera di cantare. C'è lì un dinamismo delle altezze e non una altezza statica come nel canto gregoriano: le altezze sono sempre modulate, cambiano continuamente. Jabès mi ha detto che, nel canto ebraico, si vogliono esprimere nello stesso tempo sentimenti diversi, di fronte alla vita e di fronte a divinità scomparse: c'è il momento della scomparsa, il momento dell'amore, il momento dell'attesa, il momento della memoria e della nostalgia, il momento della grande evocazione, ecc. È probabile che l'orecchio abituato alla nostra musica occidentale non possa sentire questo: è una questione di apertura. Per me è molto importante attualmente ampliare le nostre capacità di ascolto<sup>60</sup>.

Nella stessa intervista emergono anche le ragioni dell'interesse per la scrittura di Jabès. Nel 1987 infatti il compositore attinge al *Petit Livre de la subversion hors de soupçon*<sup>61</sup> per *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès* (1987) perché scorge nella scrittura di Jabès una ulteriore forma di mobilità: «le sue parole hanno sempre significati multipli, non sono mai univoche, il significato non è fissato una volta per tutte»<sup>62</sup>. In tal modo, Nono coglie nel significato della singola parola la molteplicità di interpretazioni del testo sacro da lui apprezzata del Talmud.

Tutte queste forme di mobilità – del suono come intonazione vocale, dei sentimenti come intonazione affettiva, del significato delle parole nonché delle interpretazioni dei testi sacri – sono altrettante declinazioni della categoria dell'erranza che aleggiano nel discorso di Nono degli anni Ottanta connettendosi a molteplici aspetti dell'ebraismo. Gran parte di quanto Nono 'scopre' nel canto ebraico è presente nella sua ricerca da tempo; tuttavia,

<sup>60</sup> *Intervista di Philippe Albèra* (1987), in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, pp. 424-425.

<sup>61</sup> Cfr. E. Jabès, *Petit Livre de la subversion hors de soupçon*, Paris, Gallimard, 1982. Nono usa anche E. Jabès, *Das kleine unverdächtige Buch der Subversion*, trad. ted. di F. P. Ingold, München, Hanser, 1985.

<sup>62</sup> *Intervista di Philippe Albèra* (1987), in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, p. 424.

in questa fase egli sembra voler sottolineare l'ascendenza ebraica delle sue intuizioni. Pertanto, non si deve pensare a un'influenza del canto ebraico sulla sua opera, bensì a una proiezione simbolica dell'archetipo del canto ebraico – epitome di una differenza culturale – sulla sua ricerca. Lungi dall'essere oggetto di rievocazione nostalgica, per Nono il canto ebraico conferma idealmente percorsi di ricerca perseguiti con mezzi aggiornati e declinati al futuro.

##### 5. *Erranza come «suono mobile».*

L'affermazione di interesse per l'analisi microtonale del canto ebraico tramite il *Sonograph* e le tecnologie digitali più evolute non deve illuderci sul reale interesse di Nono, che dal 1980, subito dopo il completamento del brano *Con Luigi Dallapiccola* (1979), abbandona l'ormai obsoleto Studio di Fonologia della Rai di Milano per continuare le sue ricerche nell'Experimentalstudio della Heinrich Strobel Stiftung del Südwestfunk di Freiburg im Breisgau, allestito da Hans Peter Haller<sup>63</sup>. L'interesse di Nono per le tecnologie presenti a Freiburg è rivolto alla creazione musicale, non allo studio della musica del passato, che pure il compositore sottolinea. Il *Sonoscope*, che Nono definisce lo «sviluppo digitale del *Sonograph*»<sup>64</sup>, aveva soprattutto un altro scopo: «aprire altre possibilità conoscitive alla fantasia esecutiva e creatrice contemporanea» e contribuire «a liberare dalle rigide rotaie modali-tonali (e temperate), svelando spesso quanto di non studiato, di non percepito vi è nella voce e nello strumento, fino (...) ai microintervalli e ai microtoni»<sup>65</sup>. Si trattava di un microscopio, per così dire, in grado di scendere nel dettaglio dei processi sonori oltre il limite dell'udibile e stimolare l'immaginazione del compositore verso la ricerca di un «suono mobile (...) non fisso e statico sull'intonazione»<sup>66</sup>.

La mobilità microintervallare è solo un aspetto della mobilità del suono che Nono persegue dal 1980 e che raggiunge per molti versi il culmine in *Prometeo*. Questa ricerca compie significativi passi avanti con due brani nati dalla sperimentazione nello studio di Freiburg, entrambi con un testo assemblato da Cacciari: *Das atmende Klarsein* (1981), il cui testo si basa sull'accostamento di frammenti da *Duineser Elegien* di Rilke e di testi fram-

<sup>63</sup> Cfr. H. P. Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft & Co., 1995.

<sup>64</sup> Nono, *Verso Prometeo. Frammenti di diari* (1984), in Nono, *La nostalgia del futuro*, p. 259.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 261.

mentari ritrovati in antiche lamelle orfiche, e *Guai ai gelidi mostri* (1983), dove ritroviamo frammenti da Rilke unitamente a testi di Lucrezio, Ovidio, Edgar Allan Poe, Friedrich Nietzsche, Gottfried Benn, Franz Rosenzweig e Carlo Michelstaedter. Quanto alla sperimentazione con i *live electronics*, si tratta di due tappe importanti, che Nono però considera ancora insufficienti per affrontare quella che chiama «la mia “scommessa” per *Prometeo*», affermando esplicitamente, in relazione alle composizioni già citate: «Con chiarezza sperimento che non mi è più sufficiente pensare a sentire come finora ho pensato e sentito (...). Il tipo di relazioni che si sono allora stabilite tra i suoni, lo spazio che determinava quelle composizioni (...): sento che tutto ciò è ancora infinitamente limitato, *non basta a Prometeo!*»<sup>67</sup>.

Per raggiungere i suoi obiettivi, Nono lavora alla prima rappresentazione di *Prometeo* allestendo un sistema estremamente complesso sul piano acustico-architettonico, lungo la linea di quanto già avvenuto per la rappresentazione dei precedenti lavori per il teatro, *Intolleranza 1960* e *Al gran sole carico d'amore*. Tuttavia, mentre questi ultimi si erano avvalsi di spazi tradizionalmente legati al teatro musicale, rispettivamente il Teatro La Fenice di Venezia e il Teatro alla Scala di Milano, per *Prometeo* Nono sceglie lo spazio della prima esecuzione – la chiesa di San Lorenzo a Venezia – per le sue caratteristiche acustiche. Su questa base chiede all'architetto Renzo Piano di immaginare una struttura in grado di moltiplicare le possibilità acustiche di quel preciso spazio. Piano lavora pensando alla liuteria, cioè alla cassa di risonanza di uno strumento a corde, e realizza una struttura che assomiglia a una barca o più precisamente a una chiglia, cioè a una barca in cantiere. Questa struttura viene inserita all'interno della chiesa, in modo che possa accogliere al suo interno non soltanto gli strumenti, gli interpreti, le consolle per la regia del suono e delle luci, le tecnologie per i *live electronics* e per la spazializzazione del suono, ma anche il pubblico<sup>68</sup>. A questo aspetto si riferisce Nono quando scrive: «Altra percezione possibile, dall'interno, nelle “viscere” del fantastico strumento musicale ligneo, e *non scenografia*, creato da Renzo Piano»<sup>69</sup>, dato che doveva essere funzionale alla realizzazione acustica, non alla dimensione scenica, a ulteriore conferma della posizione che egli assume nei confronti della dimensione del visibile.

<sup>67</sup> *Verso Prometeo. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari* raccolta da Michele Bertaggia (1984), in Nono, *La nostalgia del futuro*, p. 194.

<sup>68</sup> Cfr. R. Piano, *Prometeo. Uno spazio per la musica*, in *Nono Vedova. Diario di bordo. Da “Intolleranza '60” a “Prometeo”*, pp. 131-139. Cfr. anche la lettera di Nono a Renzo Piano del 6 dicembre 1983, riportata, in parte, *ibidem*, pp. 102-103.

<sup>69</sup> Nono, *Verso Prometeo. Frammenti di diari* (1984), in Nono, *La nostalgia del futuro*, p. 273.

La complessità dell'allestimento di *Prometeo* includeva due sistemi tecnologici diversi e complementari: uno per la ripresa, elaborazione e diffusione del suono acustico in tempo reale, cioè per i *live electronics*, affidato allo studio di Freiburg e gestito con Haller, l'altro per la produzione *live* di suono di sintesi, per il quale Nono si rivolse al Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova, collaborando con il tecnico del suono Alvis Vidolin, che a sua volta coinvolse la giovane assistente Sylviane Sapir. Al di là dei dettagli tecnici, quel che interessa al presente studio è che Nono comunica al pubblico le sue idee sui *live electronics* e sul tipo di ascolto richiesto attraverso il concetto di erranza:

Suoni architettura spazi percorsi erranti itineranti programmati e naturali, continua mobilità, mutazione e trasformazione, e puramente *live*.

L'esecutore ascolta se stesso, e se stesso trasformato errante nello spazio, e interviene sempre su se stesso in tempo reale (come pure sugli altri esecutori), intersegue interpreta pure l'articolazione dello spazio. (...)

Richiede nuova altra capacità percettiva, altra fantasia partecipante creativa, oltre che tecnica<sup>70</sup>.

Ciò che emerge qui è una forte attenzione per la capacità di ascolto richiesta non solo al pubblico ma in primo luogo agli interpreti. Roberto Fabbriciani ai flauti, Giancarlo Schiaffini alla tuba e ai tromboni, Ciro Scarponi ai clarinetti, tra altri, hanno prestato alla ricerca di Nono degli anni Ottanta, e non solo per *Prometeo*, le loro preziose competenze, mettendo a disposizione il loro tempo per esplorare le possibilità tecniche ed espressive dei rispettivi strumenti. I loro tentativi, le loro improvvisazioni e invenzioni venivano registrate, analizzate, elaborate elettronicamente, e questo forniva materiale per l'uso di quei gesti sonori da parte del compositore. È qui che il compositore scopre che questi musicisti, in alcuni registri dei rispettivi strumenti, «riescono a produrre suoni vere onde sinusoidali *senza armonici* (tutto analizzato a Friburgo con il *Sonoscope*)» oppure sviluppano dinamiche estremamente contenute, «praticamente il niente di suono», al punto che «non è avvertibile l'inizio, l'«attacco» del suono, e nemmeno da dove viene, cioè non si avverte dove sta l'esecutore»<sup>71</sup>, con forti implicazioni sul rapporto con lo spazio. Questi interpreti dimostrano

Controllo, emissione immissione del fiato, conoscenza dello strumento straordinari. (...) Usano da veri maestri innovatori aria, fiato, aria intonata, suono, microintervalli, labbra, lingua, denti: ne derivano veri *suoni mobili* per diversa materialità, da lentis-

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 271.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 270.

sime a rapidissime emissioni e immissioni = aspirazioni, e l'uso del microfono come altro strumento da saper *suonare*, e non semplicemente per registrare<sup>72</sup>.

A queste sperimentazioni Nono fa riferimento quando afferma: «È l'inudibile o l'inudito che lentamente, o no, non riempie lo spazio, *ma lo scopre*, lo svela. E provoca improvviso inavvertito *esser nel suono e non iniziarlo* a percepire, sentirsi parte dello spazio, *suonare*»<sup>73</sup>.

Al contempo, Nono distingue con chiarezza la denuncia della «tragedia dell'ascolto», la categoria di Cacciari accolta nel *Prometeo*, dal carattere innovante della sua ricerca, che dopo *Prometeo* continua in nuove direzioni: «I *live electronics* hanno scatenato la mia sensibilità a livello se vogliamo parossistico. Oggi ho un altro orecchio. Non è stata una “tragedia dell'ascolto”, come è denunciato nel titolo di *Prometeo*, è che vivo – viviamo – in un altro momento, in un altro modo di ascolto (...) in un altro modo di concepire la musica»<sup>74</sup>.

Nel discorso su *Prometeo* i riferimenti diretti all'ebraismo non mancano. In un testo del 1984 Nono sottolinea la vicinanza del suo lavoro al «Rituale sinagogale, con diversità tra rito e rito»<sup>75</sup>. In un'intervista coeva, il rimando alla sinagoga si precisa in termini spaziali e acustici: «Nella meravigliosa sinagoga di Praga il colloquio, l'incontro, la lettura del testo sacro, il canto, tutto si sovrapponeva»<sup>76</sup>. Il compositore qui pare riferirsi a una sua esperienza d'ascolto. Va tuttavia ricordato che egli si interroga fin dagli anni Cinquanta sul problema della simultaneità come compresenza temporale e spaziale di processi sonori disparati e indipendenti, da intendere come un contrappunto musicale, che ora tuttavia vengono concepiti in relazione all'ebraismo, allo spazio della sinagoga, nonché all'erranza del suono.

La centralità del concetto di erranza, declinato come mobilità del suono, emerge anche nel titolo del brano composto dopo la fine della collaborazione con Cacciari, che assume la funzione di compendio programmatico della fase appena conclusa: *Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari* (1986), basato su un assemblaggio di testi tratti da poesie di Herman Melville e da *Kleine Delicatessen* di Ingeborg Bachmann. Il brano contiene anche «echi» di brani polifonici del XIV-XVI secolo di Guillaume de

<sup>72</sup> *Ibidem*, pp. 270-271.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 271.

<sup>74</sup> *Colloquio con Luigi Nono di Michelangelo Zurletti* (1987), in Nono, *La nostalgia del futuro*, pp. 498-499.

<sup>75</sup> Nono, *Verso Prometeo. Frammenti di diari* (1984), in Nono, *La nostalgia del futuro*, p. 269.

<sup>76</sup> Nono: *con i suoni di Prometeo reinvento l'uomo. Intervista di Alberto Sinigaglia* (1984), in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. II, p. 335.

Machaut, Johannes Ockeghem e Josquin Desprez. Non sembra a questo punto un caso che gli ultimi due siano rappresentanti di quella scuola franco-flamminga nella quale Schönberg aveva individuato una componente ebraica<sup>77</sup>.

#### 6. *Erranza da metafora a prescrizione.*

Benché la prassi artistica di Nono sia da sempre incentrata sull'ascolto (si può dire che tutta la ricerca elettronica, fin dai tempi dello Studio di Fonologia, si basa su successive approssimazioni al risultato che presuppongono ascolti ripetuti), abbiamo visto come il suo discorso tenda a individuare nell'ascolto un fattore specifico della ricerca musicale degli anni Ottanta, la cui 'differenza' viene ricondotta alla diversità della cultura ebraica. Lo stesso vale per la collaborazione con gli esecutori come partecipazione alla creazione musicale, fino all'apertura a forme di improvvisazione che implicano la fissazione di vari aspetti di un brano nella memoria degli interpreti. Basti pensare al caso – forse estremo ma indicativo – di *A floresta è jovem e cheja de vida* (1965-1966)<sup>78</sup>. L'enfasi di Nono su ciò che distingue la sua ultima ricerca da quella precedente è però un dato, forse legato alla necessità, in una fase caratterizzata da una maggiore insicurezza, di ancorarsi ad appigli che rendessero le sue intenzioni ben individuabili e quindi anche comunicabili. Anche il discorso sull'erranza in questa fase assume connotazioni meno metaforiche, cioè più concretamente spaziali, facendosi programmatico, fino a investire i titoli delle opere<sup>79</sup>.

Nei testi descrittivi di alcune sue composizioni Nono comunica la novità rinviando a una non precisata iscrizione incontrata durante il suo viaggio in Spagna del 1985:

<sup>77</sup> Cfr. E. Randol Schoenberg, *Arnold Schoenberg and Albert Einstein: Their Relationship and Views on Zionism*, «Journal of the Arnold Schoenberg Institute», X (1987), 2, pp. 134-191. La consapevolezza di Nono emerge da *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno* (1987), in Nono, *La nostalgia del futuro*, p. 583.

<sup>78</sup> Cfr. V. Rizzardi, *La partitura di "A floresta è jovem e cheja de vida"*, in L. Nono, *A floresta è jovem e cheja de vida*, partitura nr. 131241, Milano, Ricordi, 1998, pp. v-xii; A. I. De Benedictis, *Il suono oltre il segno: la carta, i limiti e gli inganni (cinque esempi)*, «AAA-TAC», II (2005), pp. 53-56: 54-55.

<sup>79</sup> Non è inutile ricordare la comunicatività di titoli, sottotitoli e altri aspetti del paratesto di un'opera, dato che entrano nel discorso di un autore più diffusamente delle opere stesse. «Se il testo è un oggetto di lettura, il titolo (...) è un oggetto di circolazione – o, se si preferisce, un soggetto di conversazione», G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 75.

A Toledo, en el Andaluz, sul muro di un monastero francescano si legge

«Caminantes	«Viandanti
no hay caminos	non ci sono strade
hay que caminar»	si deve camminare»

Allora, circa nel XIII sec., nel XV fino al XVI sec., e ancora fino a oggi: il viandante, attraverso strade sconosciute, con sforzi innovanti – proposte, esperimenti che si ampliano, attraverso conoscenze, improvvise illuminazioni (...) fino ad altre sorprese spesso inaudite (...)<sup>80</sup>.

In questo stesso testo, Nono chiosa che l'Andalusia è «crocevia di cultura araba ebraica cristiana»<sup>81</sup>. Altrove riporta che quanto ha letto era «inciso in un muro di Toledo»<sup>82</sup>.

In assenza di riscontri sulla natura dell'iscrizione è stato ipotizzato che si trattasse di una scritta recente, di una variante di celebri versi di Antonio Machado, un poeta che Nono conosceva bene: «Caminante, no hay camino / se hace camino al andar»<sup>83</sup>. In ogni caso, del testo incontrato a Toledo Nono fa un programma di ricerca che si concretizza in diverse opere della fase tarda della sua produzione. In due casi le opere sono numerate, a esplicitare la loro coerenza programmatica. La 'serie' inizia con 1°) *Caminantes... Ayacucho* (1986-1987), per due cori, contralto, flauto, organo, orchestra a tre cori (nel senso di 'gruppi strumentali') e *live electronics*, e prosegue con 2°) *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij* (1987) per sette cori (strumentali), poi in apparenza si interrompe. In realtà anche *La lontananza nostalgica utopica futura* (1988-1989), per violino e nastro magnetico, rientra nel programma sia per il sottotitolo, *Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer*, sia per la dedica al compositore Salvatore Sciarrino, definito un «"caminante" esemplare». In questo caso Nono riuscì a sperimentare con Kremer solo per un periodo limitato; è probabilmente questa una delle ragioni per cui optò per la registrazione su nastro delle improvvisazioni dei suoni chiesti a Kremer per la successiva rielaborazione in studio. Tuttavia, in questo come in altri brani, lo spazio di libertà concesso all'interprete è gran-

<sup>80</sup> L. Nono, 1°) *Caminantes... Ayacucho*, in *Einige Informationen über «Caminantes... Ayacucho»*, in *Münchener Philharmoniker*, programma di sala, concerti del 25-28 aprile 1987, pp. 3-5, trad. it. di M. Vincis – V. Rizzardi, in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, p. 499.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 500.

<sup>82</sup> L. Nono, *Découvrir la subversion*, in *Luigi Nono. Festival d'Automne à Paris 1987*, p. 204, testo italiano originale pubblicato per la prima volta in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, p. 504.

<sup>83</sup> La poesia si intitola *Caminante*. Su altri versi di Machado, Nono aveva da tempo intonato "Ha venido". *Canciones para Silvia* (1960) e *Canciones a Guiomar* (1962-1963). Cfr. Nono, *La nostalgia del futuro*, p. 688n.

de, e ciò implica la necessità di un'interazione dal vivo tra il violinista e chi siede alla regia del suono, per gestire l'esecuzione della parte registrata<sup>84</sup>. Durante la performance, il violinista compie un percorso spaziale tra sei leggit che recano il testo musicale delle sei sezioni del brano, mentre altri leggit restano vuoti. Il lavoro sulla mobilità del suono non riguarda, qui, solo gli attacchi, l'intonazione, la dinamica e l'agogica; contribuisce in modo significativo al risultato il movimento dell'interprete nello spazio<sup>85</sup>. L'ultima parte della scritta di Toledo compare, infine, nel brano "*Hay que caminar*" *soñando* (1989), per due violini, dedicato allo stesso Kremer e a Tatiana Gridenko. Qui Nono elabora gli stessi materiali e prevede un analogo impiego di leggit per un doppio percorso spaziale senza l'ausilio di parti registrate.

Il lavoro in dialogo con un interprete solista caratterizza in questi anni anche la genesi di due brani di Nono con *live electronics*: *Post-Prae-Ludium per Donau* (1987), per la tuba di Schiaffini, dedicatario del brano, e *Post-Prae-Ludium n. 3 BAAB-ARR* (1988), per ottavino, interpretato, nella prima e unica performance berlinese, da Fabbriani. In quest'ultima occasione l'esecuzione era consistita in una semi-improvvisazione guidata da Nono, che indicava in tempo reale all'esecutore l'impiego di gesti sonori ma anche le direzioni e i movimenti da compiere nello spazio. Il fatto che nel 1993 il Comitato per l'Edizione delle Opere di Luigi Nono abbia ritirato il brano dal catalogo delle opere dipende dal fatto che il compositore non era approdato a una definizione dell'opera in vista di una pubblicazione. Questo conferisce un'altra connotazione di erranza alla ricerca dell'ultimo Nono, che assume risonanze ebraiche esplicite con *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès*, alla quale, per ragioni analoghe, è toccata la stessa sorte<sup>86</sup>. In un certo senso, Nono qui si fa errante con gli esecutori, rendendo questi ultimi (letteralmente) erranti nello spazio sonoro della singola performance. La dimensione dell'ascolto come esperienza in tempo reale assume a tal punto importanza, per Nono, che l'opera stessa stenta a trovare una configurazione stabile, facendosi a sua volta 'errante'.

<sup>84</sup> Cfr. L. Bassetto, *Tra guida e nastro. Dialogo tra violinista e elettronica nella "Lontananza" di Nono*, «AAA-TAC», IV (2007), pp. 105-116.

<sup>85</sup> Cfr. L. Nono, *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più «caminantes» con Gidon Kremer*, in *I concerti di Repubblica e Ricordi: La Nuova Musica. "Eco & Narciso"*, *Immagini e riflessi*, Milano, Teatro alla Scala, 2 ottobre 1988, p. 6, ora in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, p. 510.

<sup>86</sup> Cfr. *A proposito di "Découvrir la subversion: hommage à Edmond Jabès" e "Post-Prae-Ludium n. 3 BAAB-ARR" di Luigi Nono*, scritti di J. Stenzl e H. P. Haller, con una dichiarazione del Comitato per l'Edizione delle Opere di Luigi Nono, Milano, Ricordi, 1993.

## 7. Conclusioni.

Abbiamo visto come Nono, nel corso degli anni Ottanta, con il riferimento all'ebraismo cerchi di esprimere alcune istanze della sua ricerca musicale rendendole chiaramente individuabili rispetto alla precedente parabola creativa, e quindi anche ben comunicabili. L'esigenza di sottolineare le novità del suo approccio musicale lo porta a ragionare in termini di diversità, e per questo l'ebraismo, per come presentato da Cacciari con il suo appello alla differenza ebraica, si prestava bene allo scopo. Con finalità analoghe, Nono insiste sulla componente ebraica di Schönberg, la cui 'scoperta' viene posta all'origine di un ripensamento della sua importanza musicale e culturale; riflette sulla mobilità del canto ebraico, che viene contrapposta alla fissità dei suoni della tradizione del canto gregoriano, storicamente all'origine della polifonia occidentale; insiste sulla centralità dell'ascolto in quanto tipica dell'ebraismo, contrapponendola alla cultura della visione, letta come caratteristica delle religioni e delle culture occidentali, e la riconduce alla sua personale ricerca sul suono, che nel caso di *Prometeo* implica il recedere dalla dimensione visuale e spettacolare. Sempre in relazione a *Prometeo*, emerge il nesso tra questa cultura dell'ascolto e la ricerca di un suono mobile, dove la categoria dell'erranza giunge a essere tematizzata. Questa categoria resta centrale anche dopo *Prometeo*, passando dallo status di metafora a quello di prescrizione concreta. La ritroviamo nei titoli e nelle dediche delle ultime opere nate sotto il segno dei «caminantes». Questa erranza può avere ripercussioni sull'esito stesso delle opere di Nono, che talora si risolvono in sperimentazione con gli interpreti o in singole performance consistenti in percorsi erratici di improvvisazione che non approdano a una configurazione stabile che ne permetta la pubblicazione.

La correlazione esistente tra l'emergere di questi elementi nel discorso di Nono e la successione dei suoi lavori non permette di fondarvi un'interpretazione delle opere; tuttavia la presenza di tropi discorsivi dell'erranza e riferimenti all'ebraismo è pervasiva, e su ciò è importante interrogarsi, per ipotizzare le ragioni di tale insistenza. Queste vanno riportate, anzitutto, al mutare del contesto politico, verso la fine degli anni Settanta, con l'esaurirsi delle spinte rivoluzionarie e delle azioni collettive<sup>87</sup>. Nella nuova fase, il riferimento alla cultura ebraica poteva esprimere in modo efficace una diversa ricerca, più introspettiva e basata sull'idea di un cambiamento più lento e profondo, affidato alla «debole forza messianica» che Cacciari mutua da Benjamin. Va infine considerata l'influenza di quell'inquietudine che dopo

<sup>87</sup> Cfr. De Benedictis – Rizzardi, *Introduzione*, p. 24.

la crisi 'colora' l'esperienza di Nono. Senza dubbio, si tratta di un rilevante riposizionamento pubblico che prescinde dall'effettivo operato degli ultimi anni, ma contribuisce notevolmente alla ricezione della sua opera.

La radicalità della ricerca musicale intrapresa da Nono implica da sempre la difficile comunicabilità al pubblico del suo percorso in mancanza di appigli retorici. Tra altre cose, il discorso politico aveva rivestito una funzione cruciale in tal senso, anche a costo di fraintendimenti che Nono aveva in una certa misura tollerato. Con la diminuzione dell'importanza del discorso politico nella sfera pubblica, la spendibilità di tale appiglio a livello comunicativo era venuta meno. Per questo nel corso degli anni Ottanta emerge la necessità di esaltare la peculiarità di una fase che si trova per molti versi in continuità con la fase precedente. Con il venir meno della convinzione di condividere determinati ideali politici con una collettività – condivisione che poteva conferire maggiore sicurezza alla sua ricerca e ai suoi esiti – Nono si orienta a un diverso tipo di discorso, in cerca, se non di legittimità culturale, almeno di conferme, in un periodo di insicurezza. Il discorso sull'ebraismo, come la categoria dell'erranza, spiegavano bene il suo percorso di continua ricerca, nell'ultima fase forse più esitante ma non meno ricca di intuizioni. Se non altro, tale discorso è stato in grado di comunicare un punto decisivo: che lo scopo della ricerca è, in fin dei conti, la ricerca stessa, il cui orizzonte non può che risolversi in una costante erranza, su strade non tracciate.