Intervista ad Alvise Vidolin

a cura di *Carlo De Pirro*

Quando ci si trovò, sul finire degli anni Settanta, di fronte ad un cambiamento nel vocabolario sonoro che sfalsava le categorie critiche con cui era catalogato, di Nono si iniziarono a cernire innanzi tutto le impalcature ideologiche che ne avvolgevano l'itinerario anche umano, piuttosto che cercare linee di continuità nel trattamento della voce e nel percorso elettronico (si ricordi che dal 1964 in poi solo pochissimi lavori non prevedono l'elettronica). Ed invece voce e suono elettroacustico venivano considerate sintesi (che la nuova possibilità di "sfumare" il canto nei *live electronics* gli aveva dato la possibilità di riunire) in grado di contenere la nuova "realtà possibile". Così definiva, in un intervista ad Enzo Restagno del 1987, la sua lettura del significato vocale: "Nell'infinita molteplicità di inflessioni del canto coesistono i vari momenti del lamento, della speranza, dello sconforto, dell'assenza, dell'oblio, del bisogno e dell'attesa, risuonano insieme, e si compongono. È anche la diversità del grande canto ebraico, rituale e no, mobile per microintervalli, e di quello cristiano-gregoriano, statico nell'altezza dei suoni. Come dire: la profonda diversità della cultura dell'"ascolto" e quella del "credo".

L'ascolto divenne un concetto-grimaldello degli ultimi anni, traslato in diversi ambiti, come riporta questo frammento di conferenza tenuta a Ginevra nel 1983: "Invece di ascoltare il silenzio, invece di ascoltare gli altri si spera da un lato di ascoltare sé stessi. Questo non è altro che una ripetizione che diventa accademica, conservativa, reazionaria. Questo è un muro eretto contro il pensiero, contro tutto ciò che oggi non si può spiegare. Questo è l'affare di una mentalità sistematica che si riferisce agli a priori (che siano interni o esterni, sociali o estetici). Amiamo il confort, la ripetizione, i miti; amiamo sentire e risentire la stessa cosa con tutte quelle piccole differenze che permettono di mettere alla prova la nostra intelligenza."

All'*ascolto* riporta la sua formazione non accademica, ed il successivo scontrarsi con le velleità di straniamento del neo-classicismo e dell'autosufficienza seriale. L'elogio all'ascolto — quindi a servirsi di spunti non auto-generati dall'interno della musica — diviene una delle costanti del suo operare e soprattutto (anche in antitesi polemica) del suo pensiero.

L'antitesi al rumore lo porta, nel momento in cui invita l'ascoltatore all'interno del suo universo sonoro, a costruirgli attorno uno spettro di piccole intensità. Il "percepire nel finora inudibile", legato al "finora indicibile" è parte di quell'allargamento della funzione conoscitiva che Nono assegnava alla musica ("come il profeta è inesauribile nell'interrogare, nell'attendere" si riporta a commento, nel *Diario Polacco n. 2*).

Le radici di questo assioma (la musica non esiste se non nella conoscenza ottenuta attraverso il sensibile) porta anche ad un metodo di lavoro che lo vide scegliersi diversi compagni di strada, per periodi più o meno lunghi. Con Alvise Vidolin, ingegnere "del suono" e per oltre un decennio collaboratore del viaggio di Nono nei *live electronics*, iniziamo a ricordare i primi contatti con la musica elettroacustica, fra gli ultimi ad essere stati stimolati dalla verginità acustica del nuovo mezzo.

«Nono si era accostato all'elettronica in ritardo rispetto ai compositori della sua generazione, anzi vi è arrivato quando non era più una moda. E questo penso sia proprio dovuto ad una sua necessità di assimilare le cose, di usarle dopo averle prima interiorizzate.»

Facciamo subito una parentesi diretta, con le parole con cui, nel 1986, Nono commentava il suo arrivo nello Studio di Fonologia a Milano (probabilmente nel 1959) alla corte di Marino Zuccheri, tecnico del suono (ma è dir poco) che dello Studio era animatore assieme a Luciano Berio e Bruno Maderna: "Per qualche ora si lavorò alla realizzazione di un grafico acustico, preparato "per bene" da me a Venezia: alcuni rapporti fra frequenze sinusoidali, con misure di centimetri-durate precisi, con attacchi ed intensità variata. Il risultato fu una "cosa" pressoché insignificante e una "sganassada" formidabile di Marino e di Bruno. Primo insegnamento immediato: lo studio elettronico esigeva non "preprogettati" al tavolino, bensì studio-sperimentazione-ascolto sempre in tempo reale in ogni suo attimo, con appassionata pazienza oltre il "tempo", con approfondimento continuo di pensari e saperi musicali possibili e impossibili-utopici, per altri pensari teorico-pratici musicali, incluso l'uso dello spazio.

«Quando una composizione 'iniziava' e quando 'terminava'? E come? Non lo sapevamo. Il lavoro iniziava *ex nihilo* rivelando/svelando principi compositivi connaturati al materiale che via via si "combinava" esplicitando il materiale stesso.

Primo stadio artigianale piuttosto noioso, alle volte sorprendente per una concezione quasi "pulviscolare", quasi tessere di mosaico variamente componibili. (Se funzionava a tessere, quale era il principio che lo organizzava?) Ma perchè si procedeva inizialmente sommando i materiali elaborati, a sé stessi e fra loro, rielaborandoli — tante prove riprove, scarti, esperimenti rifatti?

E ascolto-analisi-ascolto, continuo ascolto: i pensari musicali si chiarivano lentamente e improvvisamente.

Si registrava ad una pista diverse elaborazioni di materiale: filtri-modulazioni di ampiezza-di intensità-di attacchi-di frequenze qua-

dre-sinusoidali-a rampa. Si cominciava a sommarli nelle 4 piste: ciascuna pista con altre elaborazioni di registrazione-di tempi. Si ascoltava si analizzava si sceglieva per procedere. Si sommava ancora nell'altro 4 piste, sempre continuando a variare a modificare in ciascuna pista. Risultava la "somma" di 16 piste. Poi ancora su altro 4 piste = 64 piste tutte variate. Tutto era documentato: grafici-note-dati-numeri in quaderni, cui riferirci in caso di altri tentativi necessari. Iniziava allora un procedimento al contrario: la sottrazione anche variata. Come dire: da 64 voci si sottraeva si riduceva si sceglieva 1 voce-5 voci-27 voci-43 voci-7 voci ecc. Spesso ad un massimo di confusione tra 10 voci (da 1 a 10).
Dal riassunto di questa descrizione — continua Vidolin — si può notare come Nono assunse da quel momento il metodo di lavoro di Maderna, non vincolato a progettazioni a tavolino ma legato all'ascolto dei materiali e alla loro successiva organizzazione: un comporre facendo, oppure un "mosaico sonoro", come diceva Zuccheri.»

Il primo lavoro che Nono fissò su nastro magnetico è quindi *Omaggio a Vedova* , del 1960.
«*Omaggio a Vedova* si basava esclusivamente su suoni sintetici, e questo è un caso unico nella produzione di Nono. Un assaggio non completamente digerito, e ciò spiega i 4 anni che separano quest'opera da *La fabbrica illuminata*.»

Quindi la vera svolta avvenne con questo lavoro e con il clima sonoro che stabilì. Vista la differenza d'approccio con la "scuola" tedesca, vi possiamo trovare riferimenti all'esperienza della musica concreta e di Pierre Schaeffer, coniugate in un delimitato (ed espressivo) contesto musical-teatrale ?
«Può anche essere, con la differenza — rispetto al concretismo francese — nel diverso uso dei materiali registrati. Non il micro-suono, ma sezioni di suono più estese. Nono inizia a plasmare la grossa materia, una forgiatura di masse sonore pre-esistenti (procedimento antitetico all'ideologia dello Studio di Colonia, in cui si partiva dal singolo suono per arrivare al tutto). Questo lavorare per sottrazione su materiali musicali già espressivi rimase una caratteristica che ne fece un caso isolato. In studio riusciva a creare un'esperienza d'ascolto molto utile come scuola di composizione. La tecnologia che utilizzava non era ipersofisticata (si ricordi *Kontakte* di Stockhausen, i suoi processi lunghi, dettagliati). Nono lavora con molto meno. Il grosso impegno stava nel comporre i materiali (la sovrapposizione di tracce gliene forniva di molto ricchi), ma poi i procedimenti erano molto artigianali, come in seguito lo furono nei *live electronics*.»
Iniziamo qui a constatare gli effetti di un pensare "interdisciplinare". Si può certo affermare che la simultaneità temporale di azioni diverse, mutuata dalla pratiche teatrali dell'epoca, divenne il punto di vista con cui si montano le successive azioni elettroniche (molti anni dopo, a proposito di *Das atmende Klarsein*, Nono parla ancora di una "diversità e molteplicità fantastica del suono, nello stesso istante").
L'esperienza elettroacustica, poi, non si chiuse in sé stessa, ma materializzò una virata anche nel suo stile espressivo. Nono considerava *Fabbrica illuminata* un primo esempio di un "teatro sonoro virtuale", mentre sul quattro piste "la voce della Henius vagabonda nello spazio".
«Possiamo considerare Nono un rielaboratore di pensieri, in grado di mettere assieme e sommare "vari pensari" in un'opera.
Pur essendo sempre proiettato nel futuro il suo modo di lavorare tendeva all'accumulazione, al progressivo ripensamento.
E già da allora troviamo sempre due mondi a confronto, lirismo e violenza del rumore. L'uno e l'altro, a seconda dei periodi, agisce in posizione dominante. Tutto sommato è l'idea di "Musica su due dimensioni" di Maderna, che riesce a far convivere strati espressivi diversi. Un altro esempio di come Nono si avvicini alle strade aperte da Maderna.
Nella *Fabbrica illuminata*, in cui il suono si distribiva su quattro canali, Nono già pensava in termini spaziali. La composizione successiva (*Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*), pur essendo scritta su quattro tracce, era invece montata mono. E questo non perché ci fosse stato un ripensamento: semplicemente ciò gli consentiva di articolare lo spazio manualmente, dal banco di regia. Nono non considerava il nastro un materiale morto ma un materiale di partenza su cui intervenire (dinamica-articolazione spaziale) durante l'esecuzione. Una gestualità che permettesse all'elettronica di avere più possibilità interpretative, atteggiamento che poi lo porterà ad avvicinarsi ai *live electronics*.»

Possiamo notare caratteristiche unificanti nelle composizioni di quel periodo.
«Ogni pezzo aveva la sua storia, ma la maniera di organizzarli è abbastanza simile. Vi si trovano dei tic (ad esempio una fascia acutissima ed una grave) che vengono spesso delegati all'elettronica.»

La parabola dello Studio di Fonologia di Milano è quindi legata al nastro magnetico.
«Questo corrisponde in parte alla mentalità di Marino Zuccheri, fonico nato per lavorare in studio di registrazione, e in parte alla tecnologia di quegli anni. L'ultimo lavoro prodotto con Nono è il nastro per *Sofferte onde serene*, mentre per *Con Luigi Dallapiccola* si offrì un supporto tecnico per la presenza dei microfoni a contatto e dei modulatori ad anello.»

Veniamo quindi al vostro primo incontro.
«Fu in occasione della Biennale del 1977. Come organizzatore di "Musica Sintesi" lo avevo invitato in qualità di collaboratore dello Studio di Fonologia. In seguito ci vedemmo a casa sua, e da quegli incontri prese il via l'esperienza della rivista "Laboratorio Musica".

Se i primi anni furono legati essenzialmente ad un lavoro organizzativo, nel contempo si stabilì una relazione di stima e fiducia basata su di un'identità di interessi, anche in vista di aprire un laboratorio di musica elettronica a Venezia.
Quel periodo coincideva per Nono con un cambio non solo stilistico (con l'avvicinarsi allo Studio di Friburgo) ma soprattutto di vita, in relazione anche ad alcuni problemi di salute. Il primo lavoro assieme lo verificammo nel 1981, al Palazzetto dello Sport di Venezia, durante le prove di *Io, frammento dal Prometeo*. È come se allora avesse bisogno di altre orecchie. La mia presenza era legata alla verifica del suono, o viceversa a muovere i suoni in cabina di regia perché lui li potesse ascoltare (si sperimentavano le possibilità dell'Halaphon, lo strumento preposto alla spazializzazione del suono in dotazione allo Studio di Friburgo). Mi ricordo che il lavoro si basava molto sulla discussione, come se pensasse ad alta voce. Principalmente riguardava lo spazio, come dislocare gli altoparlanti e i suoni in essi, o come farli muovere. Bisognava inventare per ogni spazio la soluzione migliore, quindi sostanzialmente adattare l'idea allo spazio. O, al contrario, trarre idee dallo spazio.»
Apriamo un'altra parentesi per amplificare queste problematiche. Parlando di *Como una ola de fuerza y luz* Nono affermava:" Avevo collocato cinque altoparlanti dietro l'orchestra in modo da ottenere una specie di sfondamento spaziale del tipo di quello che si può avere nelle grandi basiliche barocche. Ottenni in questo modo un'alternanza di scoppi, di violenze, e di silenzi che si propagavano orizzontalmente nello spazio con effetti di avvicinamento e allontanamento." Il concetto di spazio ha però preso forma nell'esperienza in studio a Milano.

Cosa mutuava Nono dall'avventura con Zuccheri?
«Quell'esperienza continuava ad essere un punto di riferimento. Nono otteneva con i *live electronics* molti dei processi che aveva sperimentato in studio (del tipo: da una voce ottenere un coro per continue sovrapposizioni).
La sua idea era di *con-fondere*, far sorgere il dubbio all'ascoltatore che quello che si stava ascoltando provenisse dalla bocca della cantante oppure direttamente dagli altoparlanti. Meccanismi per catturare l'attenzione dell'ascoltore, come quelli che in partitura venivano designati *suoni ombra*. Per quello non era interessato a processi automatici, o quanto meno evidenti.»
Si può quindi affermare che quella che prende corpo con i *live electronics* è un elettronica "dolce", in cui la componente di trasformazione passa dalla deformazione (affidata al nastro magnetico) alla esaltazione di particolari componenti del suono, in cui la sua frantumazione perde una prioritaria componente ideologica**.**

Parliamo adesso del *Diario Polacco 2°* (siamo giunti al 1982), in cui Nono accenna al problema di "rompere" la perfetta linearità vocale.
«Così nella sezione iniziale si sperimentavano nuove tecniche compositive e interattive: la dinamica di una voce amplificava oppure riduceva al silenzio altre voci, in un gioco continuo di scambio fra controllore e controllato; e ancora si creavano delle frammentazioni automatiche con cui il violoncellista decideva quali incisi della voce andassero a finire nei ritardi. In quell'occasione mi mise in mano la parte centrale del pezzo, quella con il crescendo del flauto e del violoncello, moltiplicati attraverso linee di ritardo che rientrano su sé stesse. Questo senza aver visto una nota prima, e anche se nei mesi antecedenti ne avevamo discusso assieme mai avevo guardato la musica in senso stretto.»

Accenniamo un attimo alle apparecchiature dello studio di Friburgo e della maniera in cui se ne serviva. Prendiamo come esempio *Guai ai gelidi mostri.*
«C'erano alcune combinazioni tecnico-esecutive che riguardavano gli archi. Con una combinazione di suono ottenute tramite un'archetto mobile, continuamente fatto ruotare, ed una linea di ritardo con filtri passa-banda fissati in corrispondenza dei formanti della voce umana, si aveva l'idea di un coro che nascesse dagli archi. L' Harmonizer era invece legato alla possibilità di avere micro-intervalli. Un suono mobile, sommando il suono naturale della voce più i quarti di tono. In *Guai ai gelidi mostri* utilizza vari intervalli di trasposizione. Li applicava ai fiati nell'acutissimo, facendoli diventare ancora più sibilanti. O anche alla voce, quando questa andava verso il forte, con il potenziometro si alzava il suono trasposto (per cui si poteva ottenere un effetto di coro). Giocando col rapporto fra suono naturale, amplificato e sue varianti timbriche (come le enfatizzazioni dinamiche) si poteva ottenere un processo sonoro interessante. Ciò che venne poi ripreso nell'Isola 2 del *Prometeo*.»

Infatti dopo il 1982 tutto il lavoro convergeva verso il *Prometeo*, in cui Lei seguiva soprattutto l'esperienza della 4 i (l'apparecchiatura progettata da Peppino Di Giugno per l'IRCAM, giunta poi al Centro di Sonologia dell'Università di Padova). Ricorda il primo contatto che Nono ebbe con suoni generati e controllati da computer?
«Inizialmente il suo interesse per le tecniche di sintesi era rivolto a comprenderne le possibilità di impiego. Era venuto più volte a Padova, ritagliandosi uno spazio abbastanza ampio per lo studio. Già prima gli avevo parlato di come poteva essere usata la sintesi, ma fino ad allora si era vincolati al fatto di non poter agire interattivamente dal vivo. Solo quando fu possibile, questo lo stimolò ad intraprendere un lungo studio (era la primavera del 1984). Una delle prime strade sonore era quella che simulava dei soffi, che da zeffiri dolcissimi e piacevolissimi potevano tramutarsi in cicloni continuamnete in evoluzione. Eravamo riusciti a costruire uno strumento interessante ma troppo automatico. Si voleva anche simu-

lare il suono delle campane di vetro che Nono intendeva far fondere a Murano, per poi trasformarlo con l'elettronica, ma non ci fu tempo per poter assimilare questo processo. La seconda idea fu quella di due grandi fasce, acutissime e gravissime. Si pensava ad una linea duttile, non una lama di suono ma gruppi di sinusoidi che si potessero articolare anche nel gravissimo. Ci vedevamo una volta alla settimana, mettendo un po' alla volta a fuoco le idee e scartando ciò che non aveva buon effetto. Si tentò di generare sinteticamente un'accordo come quello che apre la prima Sinfonia di Mahler, studiando delle variazioni timbriche all'interno di questo. Alla fine abbiamo messo a punto un ambiente esecutivo che potesse generare un suono unico, che a sua volta si potesse allargare con i microintervalli, espandendosi in suoni-accordo con gli intervalli che Nono usava più frequentemente (le quinte, il tritono). Siccome non avevamo una partitura su cui lavorare abbiamo creato uno strumento duttile che potesse adattarsi a diverse situazioni, e questa si rivelò strategia vincente.
Si doveva iniziare con dei suoni gravi, quasi un effetto di terremoto che facesse vibrare la struttura costruita da Piano alla Chiesa di S. Lorenzo, e che un po' alla volta dovesse trasformarsi nell'accordo "mahleriano". Una sorta di evocazione che poi si sarebbe condensata in un altro suono.»

Dove avveniva l'intervento della 4 i?
«Nel Prologo e nelle Isole, ma la maggior parte dell'intervento si concentrava nell'Isola 1. Noi eravamo agganciati al gruppo degli archi. L'idea metaforica che aveva Nono era quella di riprodurre delle onde, quasi fosse un delfino che si immerge nel flusso dei violini, come un coro lontano che emerge o scompare. Si trattava di una polifonia a 24 voci che utilizzava suoni di sintesi in modulazione di frequenza. Per cui ognuna di questa 24 voci poteva essere una sinusoide più o meno ricca di armonici. Attraverso i micro-intervalli si ottenevano tante voci attorno a questa nota, con un effetto di coro. L'esecuzione era affidata a variazioni sui potenziometri. Con uno di questi si effettuava il controllo del timbro: potevamo aumentare gli armonici (per un suono più "vocalico") o farlo diventare puro o, al contrario, inarmonico. Un altro intervento era quello nell' Interludio II, con i suoni gravi fatti dai fiati a cui si sommavano le nostre onde, sempre nel registro grave, eco lontana di risonanze delle campane a vetro.»

Dopo Venezia vennero poi altre esecuzioni.
«Milano voleva ottenere dalla 4 i dei lampi simili ad esplosioni ("schiocchi"). In quasi tutti i suoi lavori c'era una parte di cose consolidate e una parte sperimentale.»

Zuccheri ricorda come le invenzioni nello Studio di Fonologia ottenevano un nominativo secondo la loro natura sonora come: "denti cariati", "leoni spetenai", "osei silvani", ecc. Nono non usava mai queste traslazioni, metaforiche o divertite.
«C'erano sonorità che si associavano a determinate esecuzioni. "Cagliari" veniva citato come suono *pppp* fino all'inudibile. "Ciò fioi, no ste fare Cagliari" veniva fuori se si stava suonando troppo piano. Il suono inudibile, comunque, è un concetto spesso usato da Nono, anche se preferiva parlare di *silenzio sonoro*, come ci aveva chiesto di realizzare con il sistema 4 i nel Prologo del *Prometeo*. In quel caso si doveva far sentire la risonanza della "barca" creata da Piano, silenzi di uno spazio esterno che si dovevano assottigliare fino agli acutissimi e diventare un coro velatissimo.»

Questo si legava anche alla possibilità di proseguire un discorso con interpreti e tecnici che formavano il suo "clan". Ripercorrendo una pratica che ha da sempre intrecciato operisti e cantanti, su cui cucire i propri pensieri vocali, o i compositori in genere ai dedicatari di una composizione. Parlando della quale bisognerebbe rivalutare alcune percentuali di creatività distribuite fra compositore, solisti e tecnici, in modo da riconoscere apporti creativi non sempre giustamente sottolineati.
«Certo, ma non sicuramente da Nono: egli era sempre molto generoso con i suoi collaboratori. Innanzitutto amava più gli ambienti familiari e conviviali che non quelli freddi e professionali. Non era interessato per nulla ad un rapporto di lavoro chiuso e schematico; per questo rifiutò le offerte che provenivano dall'IRCAM. Tutto nasceva facendo, come si diceva prima. Non c'era una progettazione a tavolino. Era come scattare tante fotografie, poi fermarsi sulle migliori cercando di capire come si otteneva un particolare colore. Era anche il modo di lavorare in gruppi di più esecutori e tecnici a Friburgo. Ad esempio, si studiava cosa si potesse ottenere dal flauto, in combinazione fra le sue tecniche d'emissione e gli stumenti per trasformarne il suono. Nono registrava, prendeva appunti, riascoltava, studiava, poi faceva venire gli strumentisti a gruppi. All'inizio l'atteggamento era "fai tu quello che vuoi", quindi frammenti formali più o meno lunghi venivano dilatati nel tempo. Il metodo (scelta dei materiali e loro preparazione per la composizione) era lo stesso di Milano, sostanzialmente.»

Quindi il cosidetto "fattore umano" era condizione imprescindibile per Nono.
«Fino al *Prometeo* c'è stato un gruppo compatto (i vari Fabbriciani, Scarponi, Schiaffini), poi un salto di scala, un cambio di dimensione ha reso la situazione meno conviviale, anche se le collaborazioni continuavano con la stessa intensità. Per Nono, ad esempio, Fabbriciani era un punto fermo, ed infatti da *Das atmende Klarsein* il flauto compare in tutte le composizioni più importanti. Forse la sua ossessione (o preoccupazione) maggiore gli era data dalla voce. Cercava anche il contatto con solisti famosi, ma poi preferiva non tanto il nome quan-

to la disponibilità, anche allo sperimentare, a dare un contributo di idee. E così le soliste che utilizzava più frequentemente erano delle "semplici" coriste dei cori di Friburgo o Stoccarda. Prima una certa comunicazione, poi il resto. Il rapporto con Gidon Kremer, ad esempio, era nato dal fatto che lui si era ritirato dal vortice dello star-system, avendo quindi più disponibilità agli incontri. Anche quello con Cecconi era un rapporto privilegiato. Cecconi aveva la capacità di preparare benissimo gli strumentisti e le voci, e capiva al volo ciò che Nono gli chiedeva.»

Nelle sue conversazioni ricorre un elogio all'errore ("spesso errori tecnici aprivano nuove possibilità musicali, nel misterioso 'gioco' inventivo") come momento di comunanza anche con il metodo scientifico. Parlava mai di questi benefici dell'errore?

«Più che parlarne trovava effettivamente vantaggio dalle scoperte "casuali" che si facevano lavorando in studio. Capitava spesso che, cercando una cosa, ci si imbattesse in un'altra non prevista, ma utilizzabile in un altro contesto.»

Torniamo ai successivi lavori e all'intervento dell'elettronica nell'idea compositiva.

«Con *Risonanze erranti* Nono cerca di cambiare il concetto di spazio. Finora avevamo lavorato con movimenti attorno all'ascoltatore. Qui volevamo sviluppare il concetto di suono che si allontana. Dopo il *Prometeo* Nono era andato ad abitare a Berlino, e negli anni successivi aveva maturato sempre più l'intenzione di ridurre il ruolo dell'elettronica, per ritornare a lavorare di più attorno agli strumenti e all'orchestra.»

Quale era il grado di conoscenza delle macchine che adoperava?

«Cose tecniche poche, però sapeva cosa si poteva ottenere dalle macchine che utilizzava. Ad esempio il *Post-prae-ludium per Donau*, del 1987, fu interamente scritto a tavolino, conoscendo a priori il risultato.»

L'ultima composizione in cui Lei e Nono collaboraste fu *Omaggio a Jabès*, a Parigi. *Jabès* fu per Nono un punto di riferimento concettuale; parlando del suo pensiero e dell'invenzione riferiva di un "frammento che frammenta sé stesso".

«Bisogna innanzitutto dire che *Omaggio a Jabès* non è mai stato scritto, e che pertanto l'esecuzione di Parigi non può essere considerata un lavoro concluso al pari degli altri. Per *Omaggio a Jabes* Nono aveva preparato lo schema con un certo numero di programmi (sistemi di trattamento del suono). Io ero in "cabina" di regia e avevo il compito di decidere quando passare da un programma all'altro. Parimenti ogni esecutore aveva un repertorio di materiali notato su di un foglio: insomma una sorta di impovvisazione collettiva guidata da Nono, così come fu per l'*Omaggio a Kurtag* (nella prima esecuzione al Maggio fiorentino del 1983), in cui aveva dato ad ogni strumentista 3-4 situazioni sonore. Se però confrontiamo quell'improvvisazione con la partitura definitivamente scritta alcuni anni dopo, troviamo solo pochi elementi comuni. Questo modo di comporre partendo da alcuni materiali di base su cui l'interprete può compiere della scelte improvvisative è presente anche in altri lavori, ad esempio il *Post- prae-ludium per Donau*.»

Ed ora, come saranno le esecuzioni di queste partiture senza Nono?

«Può essere un problema. È difficile centrare il senso di certe composizioni vedendone solo ciò che resta sulla carta, e senza aver mai partecipato alle discussioni che le animavano. Il fatto che Nono fosse sempre interessato alla composizione successiva, e non ad inventare un sistema di notazione per i *live electronic*, lascia oggi molte delle responsabilità nelle mani di chi ne ha condiviso il cammino. Neanche le registrazioni possono essere del tutto valide, poichè la sua musica teneva sempre conto dei solisti e del luogo in cui si svolgeva. Il repertorio di Nono non è di quelli pensati per essere facilmente eseguiti. D'altronde si può vedere come, anche nei recenti lavori strumentali ci fosse un certo avvicinamento agli insegnamenti "casuali" di Cage (si pensi a come è concepito la *Lontananza nostalgica utopica futura*, anche se Nono preferiva parlare di cabala piuttosto che di caso). Ed è per questo che dobbiamo evitare il pericolo, nelle esecuzioni di questi anni, di imbalsamarne il pensiero.»

La conclusione la lasciamo ad un frammento di conversazione con Leonardo Pinzauti, proprio nel momento in cui si incrociavano cambiamenti ed esigenze di evitare, per le esecuzioni elettroacustiche, la semplice tradizione orale: "...Lavorando con Marino Zuccheri allo Studio di Fonologia di Milano penso di aver trovato anche una nuova tecnica acustica per la riproduzione del nastro magnetico; evitando cioè la staticità della diffusione del suono da fonti meccanicamente fisse, e consentendo la mobilità continua di quattro, otto, dodici nastri. Non è più quindi la continuità elettronica della tecnica dei "cori spezzati", e la fissazione su nastro non è più qualcosa di definitivo, perchè gli esecutori — cioè noi stessi — possono variare di continuo la direzione sonora, l'intensità, ecc."

"Ma fra trenta o quarant'anni — chiese Pinzauti — gli esecutori troveranno delle indicazioni sufficenti — un progetto, un grafico — per poter eseguire in modo più ortodosso queste variazioni dei nastri magnetici della sua composizione? "Ma fra trenta o quarant'anni — fu la risposta di Nono — ci sarà altra musica. Io lavoro per l'oggi, nei problemi d'oggi: non penso mai alla musica del futuro ... concetto che lascio volentieri ai visionari musicisti tedeschi."