

## Karlheinz Stockhausen e Luigi Nono Teoria e invenzione musicale 1952-59

Veniero Rizzardi

*Questo articolo segue da vicino una comunicazione tenuta a Berlino il 29 gennaio '94 allo Stockhausen-Symposium nell'ambito di Inventionen, l'annuale rassegna di musica contemporanea organizzata da Akademie der Künste, DAAD (Berliner Künstlerprogramm) e Technische Universität Berlin.*

Non si è mai smesso di discutere sulla musica degli anni cinquanta, un periodo storico giustamente sentito come cruciale, durante il quale si sono formulate questioni sul senso dell'invenzione musicale, che stanno ancora aperte davanti a noi. Soltanto di recente, però, si è sviluppata una musicologia che, mediante la ricerca sulle fonti, mostra oggi di poter integrare in modo decisivo una discussione che finora si è svolta nell'ambito dell'estetica, rimanendo in sostanza dipendente dalle formulazioni teoriche dell'epoca — soprattutto quelle, ampiamente note,<sup>1</sup> di Stockhausen e Boulez. Una migliore ed obiettiva conoscenza delle tecniche compositive può allora cominciare a ristabilire un rapporto storiograficamente corretto tra questa stessa conoscenza e quelle teorie, per molto tempo soggette al ruolo ambiguo di documenti di un'estetica storicizzata eppure, allo stesso tempo, di strumenti necessari, benché non sufficienti e soprattutto non verificati, per accedere ad una qualche conoscenza delle musiche. Le generalizzazioni, anche terminologiche, che nel frattempo ne sono derivate, sono appunto un prodotto di questa ambiguità — al punto che la stessa nozione di "musica seriale", pure assunta entro ristretti limiti cronologici (la prima metà degli anni cinquanta), dovrebbe essere rimessa in discussione.

Il fare musica (nuova) e produrne insieme la teoria ci appare oggi il procedimento caratteristico della musica degli anni cinquanta. Ma che cosa dire allora di quei compositori che operarono sulla base di presupposti estetici, ed anche artigianali, analoghi a quelli espressi negli scritti di Stockhausen e Boulez, ma non ritennero invece importante formulare una teoria del comporre? Bruno Maderna, ad esempio, di cui una quantità di testimonianze hanno accertato il ruolo decisivo di animatore e catalizzatore, non è mai stato riconosciuto come un compositore partecipe a pieno titolo del rinnovamento musicale di cui Darmstadt rappresentava il centro d'irraggiamento. Quello di Maderna è un caso esemplare: l'assenza di esplicitazioni verbali ha limitato il peso storico della sua opera ad un artigianato che, all'epoca, non bastava a legittimare compiutamente l'invenzione; eppure le sue tecniche, allora note probabilmente soltanto a pochissimi colleghi italiani, rivelano soprattutto nei primi anni cinquanta una sistematicità ed un'interesse all'automatismo che avvicinano la sua esperienza, più di quanto non si sia mai considerato, a quelle coeve di Boulez e di Cage.

Il caso di Luigi Nono è ancora diverso. Artista incline a prese di posizione decise, Nono produsse occasional-

mente, nel corso di quel decennio, dei testi di una certa importanza. Questi testi, sullo sfondo della rivendicazione di una memoria storica incorporata alla nuova musica — implicitamente contrapposta alla consegna dell' 'amnesia' formulata da Boulez, ed espressione di una coscienza del progresso musicale vicina a quella sostenuta da Adorno — erano intesi come giustificazione estetica di alcuni aspetti del lavoro compositivo, come, ad esempio, la ricerca di una nuova vocalità. Questa vocalità, che in effetti è il tratto più importante dell'invenzione sonora tipica di tutta la musica di Nono fino agli anni '80, si definiva già allora in rapporto all'impiego sperimentale del testo e tendeva ad una reimpostazione radicale del rapporto parola-musica-suono, che comincia a prendere forma attorno al 1955-56 con il *Canto Sospeso* per definirsi più compiutamente nel '57 con *Cori di Didone* e *La Terra e la Compagna*. Il progetto di un rinnovato "stile rappresentativo", che per Nono è ben oltre quello di un "nuovo teatro musicale", si realizza pienamente nelle performances vocali-elettroniche degli anni sessanta (dalla *Fabbrica Illuminata* in avanti), e si troverà infine compiutamente formulato, molti anni dopo, nel concetto di "tragedia dell'ascolto" — questo progetto è al centro delle argomentazioni opposte da Nono nella conferenza del 1960 *Text-Musik-Gesang*<sup>2</sup> alle critiche formulate tre anni prima da Stockhausen in *Sprache und Musik*.<sup>3</sup>

Un anno prima Nono aveva tenuto a Darmstadt la celebre conferenza, in seguito pubblicata con il titolo di *Presenza storica nella musica d'oggi*,<sup>4</sup> con la quale intendeva esplicitare la personale necessità di un brusco scarto fuori dall'area dei problemi dibattuti delle avanguardie. Questo vero e proprio atto di autoesclusione dalla comunità ha condizionato per molti anni, in generale, la ricezione della musica di Nono. Il fatto che l'obiettivo polemico di quella conferenza fosse proprio Stockhausen (non Cage)<sup>5</sup> ha rafforzato, in seguito, la tendenza a circoscrivere in un ambito puramente biografico l'intenso rapporto di amicizia e colleganza che, come si sa, era intercorso tra i due per tutti gli anni '50.

Si tratta in realtà di una vicenda più complessa, che oggi è possibile cominciare a ricostruire, sulla traccia di documenti resisi disponibili solo recentemente, come le lettere che Nono e Stockhausen si scambiarono tra il 1952 e il 1958, oltre che sulla base di una migliore conoscenza della musica di Nono. Premesso che, per il momento, si può raccontare con sicurezza soltanto metà della storia, appoggiandosi alle 26 lettere di Stockhausen conservate all'Archivio Luigi Nono di Venezia, poiché non sembra possibile disporre delle lettere scritte da Nono — questa vicenda sembra svolgersi sullo sfondo di un "primato della teoria", che allora Nono dovette condividere, se mai lo condivise, in modo

conflittuale; il che consente di descrivere meglio le tracce di un'influenza di Stockhausen su Nono, piuttosto che quelle nella direzione inversa. Ad esempio, sappiamo che Nono studiò a fondo almeno tre partiture di Stockhausen, ossia *Kontra-punkte*, i *Klavierstücke I-IV* e *Zeitmaße*, interessandosi, per quello che si capisce dagli appunti sulle copie in suo possesso, al dettaglio locale (soprattutto rapporti intervallari, e polarizzazioni di altezze) e ad alcune risultanze stilistiche, soprattutto in termini di sonorità. Ma nulla sappiamo di rilievi di alcun genere comunicati a Stockhausen; e comunque non se ne dovrebbe concludere che Nono abbia letto Stockhausen in termini di mero artigianato. Ciò detto, questa vicenda ha una conclusione in apparenza paradossale: proprio al momento della rottura, sembra realizzarsi tra i due la maggiore convergenza progettuale, come dimostra un esame attento della produzione di Nono tra il '57 e il '59, in particolare della *Composizione per orchestra n.2* (*Diario Polacco '58*) del 1959. I lavori precedenti non sembrano portare segni diretti, evidenti di quel forte interesse reciproco che certamente esisteva tra i due e che si era cementato nel corso di regolari discussioni nel corso degli anni, tuttavia diversi "aggiustamenti" nelle tecniche di Nono potrebbero leggersi in questo senso.

Il primo contatto tra Stockhausen e Nono è documentato da una lettera da Parigi del 1. marzo 1952, che fa riferimento ad una semplice presentazione formale l'estate precedente, a Darmstadt, quando venne eseguita per la prima volta *Polifonica-Monodia-Ritmica*, la seconda composizione scritta da Nono. Questa lettera, in cui Stockhausen, raccogliendo un suggerimento di Herbert Eimert, intende presentare se stesso e il suo lavoro a Nono, è seguita, venti giorni dopo, da una comunicazione molto più diffusa e più cordiale:

da anni mi sono ripromesso di incontrarTi, perché la Tua musica è stata l'unica, tra tutte quelle dei giovani, che mi abbia recato gioia. Purtroppo di Te ho ascoltato finora soltanto due pezzi [in realtà gli unici che Nono avesse scritto fino a quel momento, n.d.a.], ma questo è stato sufficiente, se penso alle ore e ore di "nuova musica" di tutto il mondo che ho ascoltato. Io credo che la possibilità di un nostro lavoro comune forse Ti condurrà al completo *oltrepassamento*<sup>6</sup> dell'ambito linguistico weberniano.

Il "lavoro comune" di cui si parla in diversi luoghi di queste prime lettere sembra essere stato sollecitato primaditutto da Nono, anche nei confronti dei giovani parcesi (Boulez, Barraqué) di cui Stockhausen gli aveva parlato nelle sue lettere da Parigi. Quest'ultimo si affrettava tuttavia ad esprimere molte riserve sulla possibilità che il forte individualismo di Boulez possa adattarsi ad un collettivo.

Nono si era formato principalmente allo studio, con Maderna, della polifonia fiamminga e soprattutto della scuola rinascimentale veneziana, e, con Hermann Scherchen, della musica moderna e della scuola di Schoenberg in particolare. È noto quanto Nono fosse distante dalla lettura forzosamente oggettivistica di Webern con cui Stockhausen, Boulez, Goeyvaerts e Pousseur legittimavano la propria ricerca — un'interpretazione che, in occasione della serata weberniana ai Ferienkurse di Darmstadt del '53, si rivelò maggioritaria e contro la quale Nono prese fermamente posizione.<sup>7</sup> Ugualmente Nono si era fin dall'inizio coscientemente impegnato in un "attraversamento" del linguaggio weberniano, che però perseguiva con mezzi diversi: nelle primissime composizioni, quelle che suscitano in

Stockhausen l'impressione di un'affinità con le sue proprie idee (*Variazioni Canoniche* e *Polifonica-Monodia-Ritmica*), Nono impiega un materiale costituito da una serie base di altezze cui vengono applicate diverse tecniche permutative, ma non vi è un'organizzazione sistematica delle durate come tali, bensì una permutazione sistematica di cellule ritmiche, mentre la dinamica è relativamente libera. Il principio costruttivo fondamentale è il canone (un principio presente, in varie forme, in tutta la musica di Nono) — si può persino trovare, unicum in tutta l'opera di Nono, l'impiego diretto di una forma tradizionale, come la fuga, nell'episodio di sole percussioni che chiude *Polifonica-Monodia-Ritmica*. Successivamente, e fino al 1955, le sue tecniche — che sono sostanzialmente le stesse di Maderna, e in evoluzione parallela — tendono, più che ad una serializzazione organica, ad una sempre maggiore determinazione automatica dei parametri condotta, secondo tecniche diverse, a partire dall'ordinamento delle altezze: quella applicata con maggiore sistematicità prevede l'impiego di dispositivi (grafici) di permutazione che trasformano le serie di altezze in concatenazioni a distribuzione statistica di suoni isolati, accordi e pause — che vengono poi "modulate" da griglie ritmiche le quali sono a loro volta il risultato della scomposizione e della permutazione di modelli preesistenti, come ad es. ritmi di danze popolari. Questa tecnica si trova applicata per la prima volta nella *Composizione per Orchestra* del 1952, terzo lavoro di Nono, (allo stesso modo nell'*Improvvisazione n.1* di Maderna dello stesso anno) combinata con altri sistemi di derivazione (ad es. una monodia in cui la durata di ogni nota della serie viene determinata dall'intervallo che forma con la nota precedente). In questa fase Nono mira coscientemente ad accrescere il peso degli automatismi, pur riferendosi a categorie compositive tutto sommato convenzionali, come è evidente da questo stralcio di una lettera a Maderna, tra l'altro una delle pochissime testimonianze dirette dell'impiego, da parte di Nono (o di Maderna) dei famosi "quadrati magici". La lettera non è datata ma è verosimilmente della seconda metà del '51, poiché si riferisce chiaramente a ciò che sarà la *Composizione per orchestra* (eseguita per la prima volta ad Amburgo il 18.2.1952)

Per Amburgo ho pensato di fare, per grande orchestra come Tu mi suggerisci, un lavoro in cui affrontare i famosi problemi melodici e armonici, andando fino in fondo agli ultimi procedimenti per quadrati magici e riducendo il mio intervento solo al fattore timbrico — una linea che progressivamente dia origine al contrappunto. Cioè due tempi: il primo una melodia, che adoperando i quadrati in due modi differenti, inizialmente è unica, anche il ritmo è quello del quadrato, poi, usando le proiezioni simultanee dei quadrati, in funzione armonica, anziché ritmica, iniziare in piano armonico che si svilupperà nel II tempo in polifonia. Il III tempo sarà essenzialmente ritmico e schematico, naturalmente senza soluzione di continuità.

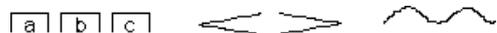
La serie dei tre *Epitaffi a Federico Garcia Lorca*, scritti nel '52 e nel '53, costituisce una svolta nei propositi di Nono, ossia utilizzare le acquisizioni tecniche sopra descritte in funzione di un'espressione diretta dei testi, fino alla narrazione epica, utilizzando lo *Sprechgesang* e rendendo più esplicita la derivazione folklorica dei ritmi. Qui non si annuncia ancora l'originalità del trattamento dei testi nel *Canto Sospeso*. Gli *Epitaffi* sono l'occasione per Stockhausen di formulare critiche molto circostanziate sulla musica di Nono: in una lettera del 4.9.52 si parla in particolare della II parte del primo Epitaffio, *La guerra*, su testo di Pablo Neruda:

Ti ho già detto che i Tuo ultimi lavori mi trovano molto in disaccordo. L'essenza dell'organizzazione della nostra musica

proibisce il ricorso alla soggettività, che a sua volta non rispetta il dettaglio di questa organizzazione e la distrugge. Si deve trovare un'organizzazione che sia talmente compiuta da esaurire l'idea musicale, e noi stessi dobbiamo divenire sempre più inessenziali. Noi stiamo in un rapporto di servitù con la musica, e non dobbiamo farci servire da essa. Perciò non dovremmo cercare di realizzare un contenuto espressivo prefissato (ad es. quello di un testo). Ogni opera dovrebbe portare in sé, purificato, ciò che vi è di più universale, e noi non dovremmo cercare di tradurre un'idea spirituale di un'opera nel linguaggio quotidiano. Il tentativo di realizzare un *determinato* sentimento umano, anche di un sentire che da esso derivi, deve sempre rimanere incompiuto. E il pathos della composizione su testo di Neruda mi ha lasciato un'impressione spiacevole.<sup>8</sup>

Ma la critica più circostanziata, che assume il valore di un giudizio complessivo sull'indirizzo di Nono, viene formulata nel maggio del '53, a proposito dei due successivi *Epitaffi*, *Ysu sangre ya viene cantando*, per flauto e piccola orchestra (eseguito a Darmstadt il 17.11.1952) e *Memento- Romance de la Guardia Civil* per recitante, coro parlato e orchestra (eseguito ad Amburgo il 16.2.1953).

Fondamentalmente, a proposito dei due pezzi ho delle riserve sul loro carattere programmatico, che si riflette immediatamente sulla struttura e sulla forma. A Darmstadt ti ho già detto quali riserve avevo. (...) Mettere in atto un grande crescendo — come nel pezzo di Darmstadt con il coro parlato — contraddice i mezzi che hai impiegato. Di fatto mi sono chiesto se Tu ti sia fatto un'idea sufficiente del rapporto tra ciò che volevi dire e come l'hai detto. Si potrebbe fare il paragone con un francese che parli tedesco e traduca le sue idee francesi in lingua tedesca. Io credo che non si sarà mai letto Webern abbastanza seriamente per affrontare nel modo più chiaro questo problema centrale (così come lo intendo io). L'impressione della Tua musica (negli ultimi lavori) è il grande gesto, una complessa forma seriale [cfr. ill.], [cfr. ill] (formale), [cfr. ill.] (melodia + accompagnamento), periodicità, lacerazioni a blocchi attuate per mezzo di gruppi contrastanti. Voglio dire, qui Schönberg e Berg sono geniali punti conclusivi.



Ma la struttura del timbro e l'isolamento dei suoni rinvia ad un'insistenza su rapporti microscopici all'interno della struttura musicale. Ci si attende la rappresentazione di un mondo sonoro globale, omogeneo in senso immanente, conseguenza che risulta da questa relazione differenziata con il singolo suono e con i più sottili rapporti sonori. Ma a questo punto tu non introduci la differenziazione dei due caratteri sonori di dinamica e ritmica. Dinamicamente si ascoltano superfici — superfici morte, e così pure ritmicamente (questo risiede in uno sbilanciamento tra gruppi di ritmi e ritmi singoli [Gruppenrhythmen und Einzelrhythmen]). Ma la struttura timbrica e l'ordinamento delle altezze dicono qualcos'altro. E viene trascurato il significato, così importante per la chiarezza dell'ascolto, delle proporzioni tra le ottave. A Boulez ho dovuto sollevare critiche simili, ma negli ultimi tempi ha lavorato molto bene.<sup>9</sup>

La formulazione di questa critica si ricollega evidentemente ai termini che si ritrovano negli articoli di quegli anni (*Klangkomposition* è appunto del '53). Rilevando il mancato compimento in termini ritmici e dinamici tra ciò che implicherebbe la finezza dei rapporti strutturali che interessano altezza e timbro, Stockhausen muove a Nono un tipico rimprovero di scarsa coerenza seriale. La denuncia dello squilibrio di un "mondo sonoro" che invece potrebbe essere "omogeneo in senso globale ed immanente" è fondata: resta da vedere se Nono desiderasse *quel* tipo di "omogeneità". Nonostante le dichiarazioni tardive sulla propria insofferenza, già fin dai primi anni '50,<sup>10</sup> verso la sistematicità "razionale" (e invece la rivendicazione degli aspetti ludici del calcolo combinatorio), è comunque verosimile che Nono abbia tenuto conto delle obiezioni di Stockhausen: è un fatto che modelli ritmici precostituiti appaiono in seguito soltanto

nella seconda delle *Due Espressioni* (ottobre '53) e ne *La Victoire de Guernica* ('54), e che di lì a poco Nono comincia a sistematizzare l'organizzazione delle singole durate: in questo senso *Incontri e Canti per 13* (1955) sono le partiture di Nono che meglio si adattano alla definizione di "composizione seriale". Eppure Stockhausen, parlando di "morte superfici" dinamiche e ritmiche, trova una metafora suggestiva per le insistenze e le sospensioni caratteristiche di Nono, che, da un momento di apparente deficienza strutturale, stanno diventando un punto di forza, quello che reggerà la *sua* idea di *Klangkomposition*, tendenzialmente orientata all'informale.

La trasparenza invocata da Stockhausen nelle critiche alla dissoluzione del testo nel *Canto Sospeso* (che tuttavia considerava la migliore musica fino ad allora prodotta da Nono) va considerata nei termini di un'incomprensione dello stesso genere. Nel 1960 Nono risponde così:

Il principio della scomposizione del testo, così come è stato sviluppato fino alla scomposizione in vocali e consonanti in *Cori di Didone*, non ha sottratto significato al testo, ma lo ha espresso musicalmente come struttura poetico-semantic. La composizione con gli elementi fonetici di un testo serve, oggi, come un tempo, alla trasposizione del suo significato semantico nel linguaggio musicale del compositore.<sup>11</sup>

E così nel 1987:

[Nel *Canto Sospeso*] il testo funziona come altro materiale fonetico-acustico, oltre la provocazione semantica iniziale. Solo dopo, nello Studio elettronico di Milano, ed ancora di più in quello live-electronic di Friburgo, mi sono reso conto di quello che speravo di ottenere in certe parti corali del *Canto Sospeso*. Spesso usavo una dinamica forte al soprano ed una piano al basso, col risultato che praticamente uno eliminava l'altro. Ricordo una lunga, difficile discussione con Ligeti a Venezia su questo punto. Ma [...] solo molto tempo dopo ho capito sotto questo problema urgeva in me una pratica spaziale. Avrei avuto bisogno, allora, che il forte fosse da un lato di una sala, e il piano da un altro, in modo che si potessero combinare e sentire perfettamente. Anche da questo punto di vista il *Canto Sospeso* contiene ancora "misteri" compositivi nascosti, e tuttora non analizzati o analizzabili.<sup>12</sup>

Da parte di Nono, non è affatto una forzatura la retrodatazione al *Canto Sospeso* dell'interesse per la composizione spaziale. Questo orientamento, che diviene in seguito essenziale nella sua musica, matura effettivamente sul finire degli anni '50, e coincide con — ma, si badi, non esaurisce — quel momento di maggiore convergenza progettuale con Stockhausen cui si è accennato sopra. La ricostruzione di questo momento è illuminante riguardo al modo di ricezione da parte di Nono delle teorie di Stockhausen.

Il trattamento fonetico del testo che caratterizza il *Canto Sospeso* dimostra il crescente interesse di Nono per la complessità del singolo dettaglio sonoro — che si accompagnerà in seguito ad una semplificazione, e infine ad una disarticolazione del progetto formale complessivo. In *Varianti. Musica per violino solo, archi e legni*, del 1957, un guscio formale piuttosto semplice, a simmetria speculare, contiene l'invenzione minutamente, serialmente differenziata delle sonorità strumentali, in base alla quale, tra l'altro, il formato concertante riceve una nuova definizione. Qui Nono inaugura una tecnica nuova, basata, in apparenza, sull'assegnazione sistematica di durate appena non coincidenti all'interno di gruppi di sonorità affini. Questa tecnica è probabilmente il risultato di una riflessione sulle teorie esposte da Stockhausen ai Ferienkurse del 1957 e poi pubblicate nel saggio *...wie die zeit vergeht...* —<sup>13</sup> uno dei tentativi

più ambiziosi di estensione dei criteri della composizione seriale. Del resto alcune annotazioni presenti sul manoscritto di *Varianti* rivelano un tentativo da parte di Nono di costruire propri schemi di "formanti temporali" ricalcati sul modello illustrato da Stockhausen nel suo saggio. Com'è noto, questo scritto muovendo dalla constatazione della differenza soltanto quantitativa, e dunque della continuità tra durata e frequenza dei suoni, mira a ridefinire i diversi aspetti del suono come "stati del tempo". Stockhausen propone di rimodellare sui fenomeni acustico-fonetici la descrizione del tempo musicale: una struttura sonora può così essere descritta, o composta, dal punto di vista ritmico, come uno "spettro temporale" complesso risultante da una stratificazione di diversi "formanti" ordinati, strato per strato, come diverse suddivisioni di un'unità di durata. Questa teoria è alla base della composizione elettronica *Gesang der Jünglinge* (1956, originariamente destinata a diffusione su cinque altoparlanti) e della versione definitiva di *Gruppen* (1958) per tre orchestre spazialmente separate. Dell'ottobre del '58 è anche la conferenza su *Musik im Raum*, nella quale Stockhausen sostiene la necessità di individuare nella localizzazione spaziale un ulteriore parametro compositivo, coordinato a quelli usuali di altezza, durata, intensità, timbro.

Nel *Diario Polacco '58* (1959) Nono dispiega la "pratica spaziale" implicita alle tecniche impiegate a partire da *Varianti*. Qui le quattro famiglie strumentali di una grande orchestra (legni, ottoni, percussioni, archi) vengono suddivise in ciascuna in quattro "cori" simili tra loro e spazialmente separati. In tal modo una durata suddivisa tra strumenti uguali appartenenti a gruppi diversi dovrebbe dare l'impressione di un singolo suono in rapidissimo movimento attraverso il fronte d'ascolto, e così un accordo, o anche un unisono, sottilmente differenziato nelle durate e nelle dinamiche dovrebbe "vibrare" nello spazio. È proprio questo principio ciò che sembra derivato dalla teoria degli "spettri temporali" di Stockhausen — il principio di ordinamento degli "strati" di durate è molto simile<sup>14</sup> — tuttavia il tipo di spazialità che si realizza nel *Diario Polacco '58* grazie a quelle tecniche ha una funzione differente che in *Gruppen*, ed è in diretto rapporto con un progetto narrativo, immaginato per analogia del rapido susseguirsi di libere associazioni — in questo senso l'opera di Nono si apre a soluzioni tendenzialmente informali che di lì a poco interessarono anche Stockhausen. Nel *Diario Polacco '58* una serializzazione che investe altezze, durate, intensità ed orchestrazione spaziale, è essenzialmente impiegata in funzione della singola sonorità, o complesso sonoro, come elemento significante (Nono parla di tre tipi fondamentali di sonorità in corrispondenza di tre stati d'animo: orrore, meraviglia, entusiasmo) e come organismo mobile, fluttuante nello spazio e nel tempo entro una struttura aperta, come quella che risulta da sezioni liberamente interpolate, in questo senso corrispondendo alla concezione della composizione come analogo di un diario intimo.

Se il tipo di spazialità del *Diario Polacco '58* rivela forse più l'inizio di quel ripensamento della pratica policorale veneziana (con tutte le ambiguità percettive del caso) che avrà tanto seguito nel Nono degli anni settanta e ottanta — piuttosto che non la lezione di *Gruppen*, è interessante il fatto che Nono abbia abbandonato strada facendo un progetto molto differente: le quattro famiglie strumentali, non ulteriormente suddivise, avrebbero dovuto essere rispecchiate da un sistema di cinque alto-

parlanti che avrebbero diffuso i suoni dal vivo (compresi due flauti solisti) miscelati alla riproduzione su nastro di suoni orchestrali rielaborati. Così anche il progetto iniziale di *Gruppen* comprendeva la diffusione di suoni orchestrali su nastro. Non si tratta certo di una coincidenza. D'altronde, e di questo la ricerca deve tenere conto, buona parte delle comunicazioni e delle reciproche influenze tra artisti che hanno condiviso una stagione di così forte tensione innovativa debbono essersi svolte sul piano di una progettualità confinante con l'utopia.

## Note

<sup>1</sup> Sarebbe in proposito interessante verificare quanto peso abbia avuto nel determinare il prestigio di Boulez, nonché l'eco ritardata e filtrata — dal suo punto di vista — dei dibattiti darmstadtiani presso diverse generazioni di compositori italiani (ma anche di studiosi), il fatto che pressoché tutti i suoi scritti teorici siano stati tradotti in italiano, a partire dal 1966 — mentre Stockhausen non concedeva autorizzazione a tradurre se non l'integrale dei suoi *Texte*, oggi in tutto 4 volumi.

<sup>2</sup> L. NONO, "Text-Musik-Gesang", in *Texte. Studien zu seiner Musik*, hrsg. von J. Stenzl, Zürich 1975. Anche in tr. fr. in L. Nono, *Écrits, réunis, présentés et annotés* par L. Feneyrou, Paris 1993.

<sup>3</sup> K. STOCKHAUSEN, "Sprache und Musik II", in *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer. Aktuelles*, Band II, Köln 1964.

<sup>4</sup> Ora in AA.VV., *Nono*, a cura di Enzo Restagno, Torino 1987

<sup>5</sup> Su questo punto insiste lo stesso Nono, retrospettivamente, nell'intervista "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno" in AAVV., *Nono*, cit.

<sup>6</sup> Stockhausen scrive *Durchschreitung*, sottolineando dunque il concetto di "attraversamento".

<sup>7</sup> Cfr. il promemoria, recentemente ritrovato da G. Borio, steso da Nono per il suo intervento in quella serata, ora in L. NONO, *Écrits*, cit. p. 351. Nella notte seguita al concerto, Nono e Stockhausen ebbero, in privato, una serrata discussione: cfr. ANTONIO TRUDU, *La "scuola" di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, pp. 83-85. Sulla polemica, cfr. anche L. NONO *Un'autobiografia dell'autore (...)*, cit., p. 15, e, per una ricostruzione complessiva della ricezione di Webern presso la cerchia di Darmstadt, GIANMARIO BORIO, "L'immagine 'seriale' di Webern", in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di Gianmario Borio e Michela Garda, Torino 1989.

<sup>8</sup> Lettera del 4.9.1952

<sup>9</sup> Lettera del 9.5.1953

<sup>10</sup> cfr. ancora una volta *Un'autobiografia dell'autore (...)*, cit.

<sup>11</sup> L. NONO, "Text-Musik-Gesang", in *Texte. Studien zu seiner Musik*, cit., p. 60.

<sup>12</sup> *Un'autobiografia dell'autore (...)*, cit., p. 30-31.

<sup>13</sup> ora in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band I, Köln 1964, p. 99

<sup>14</sup> In alcune sezioni del *Diario Polacco '58* diversi complessi sonori si presentano sistematicamente assegnati ad una durata unica o ad una sovrapposizione di due, tre, quattro durate differenti. Questi quattro "strati" ritmici fanno sempre riferimento a durate-base rispettivamente di 1/32 di settimana, 1/32 di settimana, 1/32 di settimana, 1/32 di settimana. In altre sezioni l'assegnazione delle durate segue altri principi derivati da quello esemplificato.