

Intervista a Nuria Schönberg Nono

(A cura di Carlo De Pirro)

“La memoria è guardiana di tutte le cose” riporta un trattato di retorica del Cinquecento. La memoria come esercizio di intelligenza (“La tradizione è una memoria che ha preso coscienza di sé” scrive Pierre Nora), a ricordare e rigenerare il passato nel presente.

A questo è dedicata la passione di Nuria Schönberg Nono, principale animatrice a Venezia dell'Archivio Nono e, insieme ai suoi fratelli, dell'Istituto Schönberg presso la Southern California University. Figlia del compositore viennese, e dal 1955 moglie di Luigi Nono, Nuria sembra vivere in quella situazione così riassunta — scherzando sulla sua sorte — da Abraham Mendelssohn, figlio di Moses, celebre filosofo tedesco e padre del compositore Felix: “Per un certo periodo sono stato il figlio di mio padre; poi sono diventato il padre di mio figlio”. Molti di noi hanno potuto verificare come, senza avvertenze e precauzioni, possa diventare molto difficile vivere a fianco di personalità forti e vorticose. La risposta di Nuria porta in tutt'altra direzione: “Ho avuto la fortuna — precisa — di avere un padre che mi ha trasmesso una giusta impostazione etica e sentimentale, e una madre che è stata un esempio per ciò che è diventata poi la mia vita. Avvenimenti non lieti come la morte dei miei genitori (nel 1951 e nel 1967) e di mio marito (nel 1990) hanno poi caricato me, i miei fratelli e le mie figlie per la duplice responsabilità del lascito musicale, intellettuale e personale di nostro padre e di Gigi.”

La incontriamo alla Giudecca, nella sede dell'Archivio Nono. Terminale di una febbrile attività di proposizione e coordinamento, nella schiva

leggerezza di stile che le si riconosce. Le sue parole infiltrano storia e musicologia fra le pieghe delle scelte quotidiane, ed inevitabilmente fra i nodi di svolta di questo secolo. Nata a Barcellona nel 1932, durante un soggiorno consigliato dagli attacchi di asma sofferti dal padre, non si incrociò con Vienna e Berlino, le due città nelle quali fermentò la rivoluzione espressionista e dodecafonica. L'anno successivo l'ebreo Schönberg lascia la ‘pura’ Germania per accettare incarichi d'insegnamento prima a Boston e definitivamente a Los Angeles.

Ci facciamo raccontare la vita nella città californiana fra doveri e piace-ri dell'educazione, con un'appendice-tennis introdotta da un frammento di lettera. Soggetti, i figli Nuria e Ronald.

Nessuno dei due è stato un bambino difficile, ma il loro tennis mi crea dei problemi. Nuria ha iniziato un po' tardi, Ronald invece è, a detta di tutti, un campione. Ha incominciato ad allenarsi contro le nostre finestre: ogni vetro sei dollari.

“Mio padre era una persona ‘normale’ portata a un grado molto alto. Seguiva lo sport come molti (anche a mio marito piaceva guardare le partite di calcio). Mia madre giocava a tennis molto bene: trasmise a mio padre il suo entusiasmo.

Ci serviamo del tennis per spiegare una sua posizione etica: “se fai qualcosa, la devi fare nel migliore dei modi”. Nel contrappunto come nel tennis, nella calligrafia come nel lavare i piatti. Operazione quest'ultima che faceva con metodo, razionalmente, mettendo in acqua prima le cose meno sporche, cioè i bicchieri. Questa per me è stata la lezione più importante.

Quanti di questi principi si sono riversati nell'educazione delle vostre figlie a Venezia?

Non so, noi apparteniamo a un'altra epoca: certe cose forse arrivano attraverso l'esempio. Comunque, Gigi aveva questo tipo di impostazione etica (è diverso etico da moralista!), e senz'altro anche le mie figlie sono persone con una struttura molto pulita, molto bella.

Anche se è difficile sintetizzare un'entità astratta come una città, che cosa rappresentano per lei Los Angeles e Venezia?

A Los Angeles sono rimasta fino a 22 anni. I miei genitori vi sono arrivati come esiliati dalla Germania nazista. Una situazione molto difficile, che molti non hanno superato, soprattutto quelle persone che in Europa occupavano posizioni importanti (un grandissimo banchiere per esempio, che aveva finanziato l'attività di mio padre in Europa, nel 1938 gli scrive pregandolo se poteva aiutarlo a portare sua figlia fuori dalla Germania, perché la sua famiglia non aveva più nulla). Los Angeles era anche questo. Mogli di fronte a una situazione totalmente cambiata: in Europa vivevano circondate dalla fama, e in America si ritrovavano con un marito disperato (Adorno, Brecht, anche Mann in certi momenti), specie se letterato, dato che avevano perso la loro lingua. Anche se costituiva la somma di tante solitudini, in quei tempi Los Angeles era un ambiente vivissimo, pieno di creatività, probabilmente anche grazie all'influenza di tutti gli europei che vivevano in quella città: il cinema, la musica, la pittura, tutta l'arte americana ne è stata enormemente influenzata. È interessante notare come la reazione verso questa influenza stia maturando adesso

in America, con la tendenza ad eliminare la cultura europea”.

Qualcosa che la tocca personalmente, credo.

Certamente, per tutta la vicenda dell'Archivio Schönberg, custodito fino ad oggi in un edificio nella University of Southern California. Ora l'Università ha pensato che un intero edificio non potesse più essere riservato a un solo compositore — per giunta europeo — per cui ha deciso di sfrattare l'archivio. Una brutta faccenda dato che alla collezione appartengono, oltre al lascito iniziale della famiglia, anche documenti e lasciti che amici e istituzioni hanno voluto riuniti nell'Istituto. Per ora c'è stata una sentenza interlocutoria, a protezione dell'integrità della collezione, sul suo uso e sul *copyright* riguardante l'intero materiale. Comunque, per quel che riguarda la futura collocazione dell'Archivio, stiamo vagliando diverse offerte.

Tomiamo alla Los Angeles che vi accolse.

Appena mio padre arrivò a Los Angeles, molti compositori di colonne sonore per il cinema volevano studiare con lui — studiare voleva dire fare una lezione o due, da poter poi esibire nel curriculum. Allora decise di farsi pagare anche il colloquio che teneva per vedere se accettarle queste persone come allievi. All'inizio venivano con pacchi di partiture: con loro stava tre ore, parlando, mostrando, analizzando; gli piaceva moltissimo insegnare. Il tutto finiva con un “Thank you, Mr. Schönberg!”, salvo poi vantarsi di aver studiato con Schönberg. All'inizio guadagnava abbastanza, e questo gli ha dato la possibilità di comprare una casa molto bella: due piani, il giardino intorno; una casa che non erano poi riusciti a vendere per cinque anni (non era lo stile in voga, perciò il prezzo era molto basso). Così l'affitto si era trasformato in una specie di mutuo e, anche quando non avevano più soldi, in un modo o in un altro sono riusciti ad ottenere questa proprietà. Risparmiavano su altre cose. Non c'era il consumismo di adesso. Allora avevi un vestito nuovo per la scuola, e andava bene tutto l'anno. Quando frequentavo

l'Università, un caffè costava 5 cents, così invece di bere qualcos'altro prendevi un caffè. Il *sandwich* più a buon mercato (quello al tonno, 25 cents) sostituiva la bistecca con patate della mensa. Mia madre in Europa aveva sempre avuto persone di servizio (si usava, anche se non eri ricchissimo): in America, invece, in casa faceva tutto, oppure accompagnava mio padre, che non aveva la patente, in macchina. Poteva essere stanca, ma non la sentivi mai dire: “Devo fare queste cose umilianti”, come lavare per terra. Non esisteva il lavoro umiliante, esisteva il lavoro fatto male. Ricordo una volta mio padre in cucina guardare con ammirazione l'idraulico, perché stava facendo il suo mestiere benissimo. Oggi mi dà spesso fastidio quel senso di vergogna che accompagna una anche momentanea mancanza di mezzi. Mio padre è stato salvato anche dalla sua umiltà. Mi piacerebbe che queste lezioni si potessero tramandare.

Parliamo quindi di Venezia al suo arrivo, nel 1955.

Come tanti americani pensavo che non si potesse camminare a Venezia. Come si fa ad andare da un posto all'altro se c'è l'acqua? Adesso la conosco benissimo, perciò provo lo stesso amore-odio che provano tutti i veneziani.

Ci sono alcuni tratti comuni nella personalità di suo padre e di suo marito. Ad esempio, l'intransigenza morale.

Credo sia una qualità innata, che non è diversa ieri da oggi. Se una persona ha la vocazione di esprimere qualcosa, per se stesso e non per gli altri, ha la necessità di comportarsi così. Può soffrire perché certe cose non gli vanno bene, ma non agisce solo per ottenere un successo immediato. Mio padre diceva sempre che l'arte non deriva dal *potere* fare una cosa, ma dal *dovertela* fare.

La famosa auto-presentazione di suo padre, quando nell'esercito gli chiesero se era lui il musicista (“Qualcuno doveva fare questa parte, e così mi sono offerto io”) evidenzia una forte responsabilità nei confronti del mondo.

Bisogna tener conto delle sue matri-

ci ebraiche, della missione del popolo eletto che è quella di portare avanti degli ideali che, anche se non popolari, si ritiene siano giusti. Gigi aveva un'altro modo di esprimersi. D'altronde la sua era una generazione meno “osteggiata” di quella di mio padre; faceva parte di un'avanguardia ormai accettata. E soprattutto non era ebreo. Non si doveva difendere dall'antisemitismo, e questo spiega le risposte più drammatiche e più dure di mio padre. Tutti i giudizi, le sue teorie e le varie cose su cui ha scritto avevano un rapporto col suo universo musicale. Ad un certo momento diceva di essere monarchico. Perché? Un re è un uomo che ha imparato bene a fare il mestiere di re. In democrazia ci sono delle persone che prima sapevano far bene un qualsiasi mestiere; come possono poi essere in grado di governare altrettanto bene? Lui traduceva in tanti momenti della vita la serietà che applicava in musica: l'approfondire, il conoscere e il dominare il materiale, le regole del proprio mestiere.

Il rapporto con l'ebraismo ebbe per entrambi valore quasi esclusivamente spirituale. Con che valenza veniva trattata la contrapposizione cultura viva/cultura dell'ascolto in cui si identificavano il cristianesimo e l'ebraismo?

Mio padre ha espresso in una lunga dissertazione il suo rapporto con la cultura ebraica; invece Gigi si è interessato ad essa per una questione di mentalità, filosofica più che religiosa. Intanto la priorità dell'ascolto. Anche il Talmud inizia con un 'Ascolta'. Quindi la tradizione orale, le molte possibilità, non un'unica interpretazione, cosa che ha sempre rifiutato: il catechismo, il dogma.

C'è poi il problema dell'arte di massa.

Già nel 1931, durante una conferenza alla radio di Francoforte, mio padre rivendicava, accanto a questa musica banale che passa alla radio giorno e notte, lo spazio per una minoranza che volesse ascoltare musica d'*élite*. Gigi, invece, — e non solo lui — ad un certo punto ha creduto molto nella possibilità di

creare una musica complessa ma talmente immediata da poter raggiungere larghe masse. In quel periodo si pensava che nei circoli operai si potesse capire istintivamente questa musica, forse con una facilità maggiore di chi è bloccato perché pensa che tutto debba essere come Mozart o Bach... Si faceva sentire della musica, si spiegavano anche i procedimenti elettronici e compositivi. Poi c'erano le domande: di solito gli operai ponevano delle domande curiose, semplici, ma anche più interessanti di quelle degli studenti (ad esempio, sul perché si era usato un certo tipo di suoni). Dicevano sempre: "io non la capisco, però mi ha interessato, o a volte commosso". E poi c'era sempre lo studente saccente che chiedeva: "Ma questa musica piace agli operai sovietici?" Nei cinema, nelle mense, nei paesi anche piccoli, proponevano la *Fabbrica illuminata* (con Liliana Poli), a volte *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*. Realizzarle in una mensa operaia invece che in una sala da concerto creava un diverso rapporto fra il pubblico e gli esecutori. La gente non veniva vestita in un certo modo, in orario e in silenzio. Mamme con bambini entravano, ascoltavano per un poco, poi uscivano. A Gigi piaceva questo rapporto sincero, onesto, portato avanti da un gruppo di persone (tra i quali Luigi Pestalozza) che, nel rivolgersi ad un pubblico operaio, si rifiutavano di abbassare il livello culturale. Forse era sbagliato pensare in questo modo. Molta gente non ha la necessità di ascoltare la musica, e allora l'idea che tutti devono conoscere anche la musica moderna — quando non ascoltano neanche quella classica — è un'illusione. Però è stato un bellissimo periodo.

Quale era l'aspetto della loro immagine pubblica che consideravano più travisato per negligenza o mediocrità critica?

Gigi non ha mai fatto dell'oleografia musicale. Particolarmente negli ultimi anni gli dava molto fastidio il fatto che la sua musica era sempre stata ridotta alla semantica, al contenuto, sia da quelli che la esaltavano sia da quelli che erano contrari. Anche nella critica, a parte pochissimi

me eccezioni. Critica di matrice filosofica, letteraria: un difetto soprattutto italiano. componeva una musica, e le critiche erano di questo tipo: "Ha usato un testo di Gramsci. Bene!" E un altro giornale: "Ha usato un testo di Gramsci: Male!". E sulla musica niente. Nel leggere quelle recensioni è tuttora rarissimo riuscire a comprendere come fosse stata la musica. Era contento di essere apprezzato e sostenuto da una sinistra nella quale si identificava, ma era dispiaciuto per il fatto che non avessero capito come la forza rivoluzionaria stava nella musica.

Amicizie e invidie: per entrambi c'è stato un turbinio di avvicinamenti e successive incomprendimenti.

Le vere amicizie sono sempre dure. Altri casi rientravano fra le conoscenze: come per Thomas Mann, il quale non ha ritenuto corretto informarlo che stava scrivendo il *Doctor Faustus* usando la sua teoria. Un metodo di composizione nato dal suo patrimonio. Non è come per Einstein, che scopre una formula fisica, proprietà di tutti in quanto legge naturale. Mio padre aveva sviluppato un metodo di composizione che poteva nascere solo nella sua testa. È questo che Mann non aveva capito. Adorno — che lo aveva introdotto alla dodecafonia — riusciva a spiegargli solo la meccanica, non la provenienza. Una teoria che, nata dalla sua più intima intelligenza, ora veniva applicata a un personaggio sifilitico, pazzo, che rappresentava la decadenza della cultura tedesca: questo gli dava enormemente fastidio. Fu poi mio padre a volere concludere il contenzioso. Sosteneva che due grandi uomini devono mostrare al mondo che possono riconciliarsi.

Nella Scena I del *Mosè e Aronne* il cruccio di Mosè è di non riuscire ad esprimere in parole i suoi pensieri. Si verificava questo anche per suo padre e suo marito, o più semplicemente essi scrivevano qualcosa (anche con le note) e il loro pensiero veniva travisato?

Il rammarico per non essere capiti era una cosa secondaria. Mio padre era molto ottimista: era convinto

che la sua musica un giorno o l'altro sarebbe stata compresa. Ovviamente si arrabbiava se qualcuno scriveva sciocchezze: quella era matematica, speculazione intellettuale, perciò non più musica. C'è una lettera a Kolisch (27 luglio 1932) molto significativa. Prima si congratula con lui per la "faticata" nello scoprire le serie usate nel III Quartetto, per poi "deplorare l'eccessiva importanza che si dà a queste analisi... Non posso stancarmi di ripeterlo: le mie opere sono *composizioni* dodecafoniche e non *composizioni dodecafoniche*."

Il metodo dodecafonico lo aveva inventato per uso personale, per esprimere meglio le sue idee e non si trattava di una formula matematica per *creare* meccanicamente la musica moderna. Lo credevano anche molti di quelli che nel dopoguerra arrivarono a Darmstadt da tutti i paesi.

Ma, visto che serie, quadrati magici e varie permutazioni cambiavano le coordinate con cui si costruiva la musica, come mai della spiegazione di questi aspetti tecnico-estetici al pubblico giungeva ben poco?

Questa è una cosa che vale anche per mio padre e per i fiamminghi: i metodi di composizione sono spesso rimasti privati, occultati, perché un compositore non necessariamente deve mostrare come lavora. Può essere interessante, ma non è necessario. L'importante è esprimere un pensiero musicale e quello che deve arrivare al pubblico non è il quadrato con le permutazioni. Spesso questo non viene capito. Da René Leibovitz, per esempio, che in Francia ha introdotto la musica dodecafonica: i musicisti francesi gli sono grati, visto che è stato il primo a spiegarla, però ha praticamente ridotto la musica alla matematica, ed è proprio il contrario di quello che avrebbe voluto mio padre. Oggi molti compositori forniscono le istruzioni per l'uso prima del concerto: spiegano il metodo, i parametri, i numeretti; informazioni che però, quando ascolti il pezzo, non ti aiutano a capire cosa volevano dire, se volevano dire qualcosa.

Anche il rapporto con la scrittura e il testo è stata una costante per entrambi.

Mio padre ha sempre scritto moltissimo. E non tanto per pubblicare, piuttosto per puntualizzare un proprio pensiero. Nel suo archivio esistono migliaia di paginette di notizie, magari scritte sul retro di una busta da lettera o su un pezzettino di carta. Aveva l'abitudine di fissare, organizzare, catalogare queste cose: voleva che le sue idee rimanessero finché non venissero studiate, capite meglio. Esistono moltissimi inediti, appartenenti a varie categorie: natura, fisica, arte, musica, filosofia, fino ai "monumenti"; articoletti molto brevi che raccontano il suo rapporto con una persona o un avvenimento che giudicava bene o male (di solito male!).

Gigi ha provato più volte a collaborare con altre persone. Si faceva scrivere dei testi, oppure gli venivano sottoposti da letterati. Per *Intolleranza*, aveva letto delle poesie di Ripellino che gli piacquero moltissimo. Però poi, quando gli chiese di scrivere il testo per l'opera, questo non corrispose alle sue aspettative. Se si guarda la prima stesura si trova: taglio, taglio, taglio. Così, alla fine, rimase ben poco del testo di Ripellino. Per le altre scene sentì il bisogno di prendere dei documenti veri, o delle frasi prese da altri scrittori, elementi di grande significato per lui. Inserire non una cosa artefatta, piuttosto un sintetico documento del tempo.

C'è inoltre il rapporto con le arti visive. Oltre all'attività pittorica di suo padre, anche nelle partiture di Nono troviamo un largo uso del colore.

Nel lavoro preparatorio lo usava moltissimo. Una prassi che si può far risalire agli studi con Scherchen, che per le analisi delle opere (analisi fondamentale nel suo metodo, derivata da mio padre) usava (e faceva usare) i colori. È interessante conoscere gli abbozzi preliminari per il *Prometeo*, preceduti da uno studio su tutte le teorie dei colori e l'uso del colore che mio padre aveva integrato nella partitura della *Die gluckliche Hand*, opera che lui considerava importantissima e rivoluzionaria. Nelle fasi preliminari del *Prometeo*, parlava molto dei colori, voleva integrarli alla partitura con delle proiezioni. Poi non se ne fece niente.

Entrambi hanno avuto un fecondo rapporto con la tradizione.

Per Gigi si deve ricordare tutto l'apprendistato con Maderna alla Marciana. Il metodo consisteva nel prendere un'opera del Cinquecento e poi paragonare i metodi di composizione di quell'epoca per esempio con Webern. Studiavano parallelamente, non cronologicamente, per trovare punti di contatto fra opere anche lontane ma che avessero similarità, o metodo simile.

Ci furono polemiche contro l'accademismo dell'avanguardia.

Ricordo ad esempio quelle dopo la sua conferenza a Darmstadt, nel 1959 ("Presenza storica della musica d'oggi"). La sua critica era rivolta verso i giovani compositori, a quel prendere una formula, un modo di pensare, un pacchetto pronto da sovrapporre alla propria natura e alla propria storia, pensando di creare una cosa moderna. Anche mio padre espresse questa avversione parlando nella seconda delle sue *Satire*, di un certo Modernski. La cosa veramente incredibile è che dopo questa conferenza tutti gli altri compositori non gli hanno più rivolto la parola. E non era un attacco a Cage. Era contro quelli che, cresciuti in Europa e con tutta una storia di musica europea alle spalle, sentivano quello che Cage proponeva e poi, senza avere una necessità né storica né emotiva, si impossessavano di poetiche che avevano un significato per Cage, per la sua storia. Con Cage infatti il rapporto di stima reciproca rimase ottimo, immutato negli anni, fino all'ultimo.

C'è mai stato alcun approccio per scrivere musiche da film?

Nel 1969 scrisse *Musiche per Manzù*, inserite nel film *Pace e guerra*. C'era musica sua anche nel film dei funerali di Togliatti. Una volta giunse alla Ricordi una richiesta di Kubrik per utilizzare *A floresta* è *jovem e cheja de vide* come commento a *Shining*. Non gli hanno chiesto un'opera nuova, volevano usare una cosa già fatta, che però aveva tutt'altro significato. Quindi gli rispose di no.

Veniamo ai problemi dell'Archivio Nono.

La sigla "archivio" è certamente riduttiva. In questa struttura si riunisce un centro studi per la ricerca musicologica, filosofica, ermeneutica, per lo studio delle partiture. In due anni sono stati già prodotti cinque lavori di musicologia innovativa, su materiali di prima mano. Questo non vale solo per Nono, è un approccio che riguarda la ricerca musicologica sul presente, non più condotta in termini impressionistici. Per questo motivo, come archivio, rappresentiamo un esperimento pilota.

C'è poi la cura diretta dei concerti (con materiali inediti), di convegni e conferenze, la catalogazione delle opere, il paziente lavoro con cui si ricostruiscono partiture dalla forte componente improvvisativa. Oppure si preservano (attraverso l'inedita fotocopiatura degli originali) spartiti ed appunti dove l'intreccio dei colori giunge a rivelare l'intreccio dei pensieri. Abbiamo tante domande di gente che vorrebbe venire qui a studiare, ma sorge il problema di come l'archivio è sostenuto. Siamo ancora largamente al di sotto di un suo utilizzo ottimale. Non c'è personale fisso che lo può tenere aperto (i due musicologi che vi lavorano, Veniero Rizzardi e Stefano Bassanese, vi spendono solo la loro dedizione), ed abbiamo un contributo che serve appena per le spese correnti. Cerchiamo degli sponsor, privati o industrie (arrotondando i pochi finanziamenti pubblici) per portare avanti una struttura originale non solo per Venezia, e per giustificare anche a noi, alla famiglia, lo sforzo di tenere questo patrimonio in città. Ci sono state delle offerte, anche allettanti, da parte di Fondazioni europee per avere il lascito Nono. Ho voluto mettere in piedi questo archivio, l'ho voluto impostare in modo nuovo con tutte le tecniche moderne di cui possiamo disporre, basandomi sulla mia esperienza nell'archivio di mio padre a Los Angeles, e spero di poter lavorare in un clima di ricerca e creatività. Così mi sembra di continuare ad essere leale sia verso mio padre che verso mio marito. ■