

Luigi Nono

Prometeo

Tragedia dell'ascolto




SUPER AUDIO CD


TEATRO
REGIO
PARMA





TEATRO
REGIO
PARMA

Teatro Farnese

venerdì 26, sabato 27, domenica 28 maggio 2017, ore 20.30

PROMETEO TRAGEDIA DELL'ASCOLTO

Per solisti vocali e strumentali, coro misto, quattro gruppi strumentali e live electronics

Musica di **LUIGI NONO**

Casa Ricordi, Milano. Nuova edizione a cura di André Richard e Marco Mazzolini

Testi a cura di **MASSIMO CACCIARI**

da Walter Benjamin (Sul concetto di storia), Eschilo (*Prometeo incatenato*), Euripide (*Alceste*),
Johann Wolfgang von Goethe (*Prometeo*), Erodoto (*Storie I, 32*), Esiodo (*Teogonia*),
Friedrich Hölderlin (*Schicksalslied e Achill*), Pindaro (*Nemea, VI*),
Arnold Schönberg (*Das Gesetz e Moses und Aaron*), Sofocle (*Edipo a Colono*)

Direttore

MARCO ANGIUS

Soprani

**LIVIA RADO
ALDA CAIELLO**

Contralti

**KATARZYNA OTCZYK
SILVIA REGAZZO**

Tenore

MARCO RENCINAI

Voci recitanti

**SERGIO BASILE
MANUELA MANDRACCHIA**

Live electronics

**ALVISE VIDOLIN
NICOLA BERNARDINI**

Direttore assistente

CATERINA CENTOFANTE

Maestro del coro

MARTINO FAGGIANI

**ENSEMBLE PROMETEO
FILARMONICA ARTURO TOSCANINI
CORO DEL TEATRO REGIO DI PARMA**

Assistente ai live electronics Luca Richelli

Altro maestro del coro e maestro collaboratore Massimo Fiochi Malaspina; Maestro collaboratore Claudio Crelli

Direttore di scena Giacomo Benamati

Si ringrazia BH Audio per l'assistenza tecnica e la fornitura delle apparecchiature elettroacustiche ed elettroniche
Si ringrazia Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova

Responsabile di produzione Ilaria Pucci; Responsabile dei servizi tecnico Andrea Borelli

Scenografo realizzatore e consulente agli allestimenti scenici Franco Venturi
Responsabile macchinisti Francesco Rozzi; Responsabile elettricisti Giorgio Valerio
Responsabile attrezzeria Monica Bocchi; Responsabile fonica Gian Maria Piccini
Responsabile sartoria Giuseppe Panarello; Ispettore di palcoscenico Ettore Mioni
Personale tecnico e di palcoscenico del Teatro Regio di Parma

Luigi Nono

(1924-1990)

PROMETEO

Tragedia dell'ascolto

Nuova versione Editore Casa Ricordi, Milano

Testo a cura di Massimo Cacciari
da Eschilo, Walter Benjamin, Friedrich Hölderlin e altri

Per solisti vocali e strumentali, coro misto
quattro gruppi strumentali e live electronics

1981-1985

SACD 1	1 - I. Prologo.	18:49
	2 - II. Isola prima.	20:36
	III. Isola seconda.	
	3 - a) Io – Prometeo.	15:33
	4 - b) Hölderlin.	07:51
	5 - c) Stasimo primo.	06:27
SACD 2	1 - IV. Interludio primo.	06:18
	2 - V. Tre voci a.	10:35
	3 - VI. Terza/Quarta/Quinta isola.	16:01
	4 - VII. Tre voci b.	06:18
	5 - VIII. Interludio secondo.	03:49
	6 - IX. Stasimo secondo.	07:50

LIVIA RADO ALDA CAIELLO Soprani
KATARZYNA OTCZYK SILVIA REGAZZO Contralti
MARCO RENCINAI Tenore
SERGIO BASILE MANUELA MANDRACCHIA Voci recitanti
ALVISE VIDOLIN NICOLA BERNARDINI Live electronics

ENSEMBLE PROMETEO
FILARMONICA ARTURO TOSCANINI
CORO DEL TEATRO REGIO DI PARMA
MARCO ANGIUS Direttore
CATERINA CENTOFANTE Direttore assistente
MARTINO FAGGIANI Maestro del coro

ENSEMBLE PROMETEO

Flauto Giulio Francesconi	Tuba Valentino Spaggiari	Violoncello Claude Hauri
Clarinetto Roberta Gottardi	Viola Gabriele Croci	Contrabbasso Emiliano Amadori

CORO DEL TEATRO REGIO DI PARMA

Maestro del coro Martino Faggiani

Soprani Rossella Antonacci Elizaveta Martirosyan Felicity Murphy Giulia Zaniboni*	Tenori Manuel Ferrando Giacomo Gandaglia* Sergio Martella Matteo Michi
Mezzosoprani e contralti Federica Cassati Laura Demarchi* Marianna Petrecca Gloria Petrini	Baritoni e bassi Giorgio Grazioli* Gianluca Monti Marcelo Schleier Sacco Alfredo Stefanelli

*sostituto

ORCHESTRA I	ORCHESTRA II	ORCHESTRA III	ORCHESTRA IV
Flauto e ottavino Sandu Nagy	Flauto e ottavino Andrea Oman	Flauto e ottavino Silvia Marini	Flauto e ottavino Elisa Boschi
Clarinetto Daniele Titti	Clarinetto Antonio Duca	Clarinetto Simone Cremona	Clarinetto Andrea Scaffardi
Fagotto Davide Fumagalli	Fagotto Fabio Alasia	Fagotto Massimiliano Denti	Fagotto Federico Loy
Corno Ettore Contavalli	Corno Davide Bettani	Corno Fabrizio Villa	Corno Giuseppe Affilastro
Tromba Matteo Beschi	Tromba Marco Catelli	Tromba Luca Festa	Tromba Francesco Gibellini
Trombone Antonio Martelli	Trombone Francesco Piersanti	Trombone Domenico Brancati	Trombone Stefano Centini
Violini Mihaela Costea Caterina Demetz Julia Geller Nicola Tassoni	Violini Laurentiu Vatavu Jasenska Tomic Federica Vercalli Claudia Piccinini	Violini Viktoria Borissova Daniele Ruzza Cellina Codaglio Sabrina Fontana	Violini Valentina Violante Camilla Mazzanti Mario Mauro Maurizio Daffunchio
Viola Behrang Rassekhi	Viola Carmen Condur	Viola Ilaria Negrotti	Viola Diego Spagnoli
Violoncello Diana Cahanescu	Violoncello Vincenzo Fossanova	Violoncello Fabio Gaddoni	Violoncello Pietro Nappi
Contrabbasso Mercurio Antonio	Contrabbasso Agide Bandini	Contrabbasso Claudio Saguatti	Contrabbasso Antonio Bonatti
Vetri Francesco Migliarini Nicolò Vaiente			

Registrazione audio realizzata il 26-28 maggio 2017 da BH audio al Teatro Farnese di Parma su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Complesso Monumenta della Pilotta

Testi riprodotti per gentile concessione del Teatro Regio di Parma,
dal programma di sala *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* stagione lirica 2017. Tutti i diritti riservati

Foto di scena: Roberto Ricci-Teatro Regio di Parma

Traduzioni in inglese: Jonathan West, Mimma Campanale

L'OPERA IN BREVE

Considerata unanimemente una delle punte più alte del teatro musicale del dopoguerra, Prometeo è il culmine della ricerca avviata da Nono verso la fine degli anni Settanta del secolo scorso sul senso del fare musica e sullo scopo stesso dell'arte, in coincidenza con il ripiegamento riflessivo dei suoi strumenti espressivi e dei suoi contenuti musicali seguito agli anni battaglieri dell'"impegno". Dopo un lavoro di elaborazione durato almeno quattro anni, in stretta vicinanza con Massimo Cacciari che ne curò il libretto e ne stimolò molta parte dell'impianto concettuale, l'opera debuttò il 25 settembre 1984, sotto la direzione di Claudio Abbado, nella chiesa sconsecrata di San Lorenzo a Venezia in cui Renzo Piano aveva ricavato una gigantesca struttura lignea simile a una nave, o alla cassa armonica di un immenso liuto, destinata ad accogliere il pubblico, intorno al quale, a distanze diverse dal suolo e sulla struttura stessa, si muovevano gli esecutori, con pochissimi effetti visivi creati appositamente da Emilio Vedova. Sottoposta a una fitta revisione, l'opera fu ripresentata in versione definitiva esattamente un anno dopo nello stabilimento Ansaldo di Milano e da allora ha visto dodici allestimenti in tutta Europa, di cui uno solo in Italia, alle Orestidi di Gibellina del 1991.

Proprio perché nata nella volontà di esplorare e stimolare una capacità di ascolto più profonda, che fosse in realtà invito a non accettare qualsiasi realtà preconstituita, Prometeo è opera che si rifiuta di raccontare, di rappresentare, di compromettere l'ascolto con scenografie. Lo stesso libretto non mira alla narrazione tout court della vicenda di Prometeo, bensì all'evocazione attraverso un fitto gioco di citazioni in tre lingue entro segmenti autonomi che si riallacciano al teatro antico e alla percezione quantizzata ed errabonda (prologo, interludi, stasimi, isole). Su questa base, Nono ha allestito una partitura di suoni inauditi, stranianti e spesso al confine con il silenzio, manipolati grazie all'uso del live electronics, mobili e avvolgenti, in modo da rendere tangibile lo spazio annullando il rapporto frontale e convenzionale con il dramma, frantumati – come in un profondo ripensamento della polifonia rinascimentale – tra voci recitanti, coro e cantanti solisti, i cui testi non sono mai pronunciati o intonati in modo convenzionale. È dunque dramma di suoni, non di attori, né di personaggi: la "tragedia dell'ascolto" va intesa come capacità di cogliere ciò che accade nel momento unico e irripetibile, e che esorta a superare ogni volta il proprio limite di conoscenza senza mai dare nulla per scontato. Il Prometeo di Nono non è l'eroe che porta all'umanità il fuoco e il sapere pratico, cioè la tecnologia. È semmai colui che non accetta il dato di fatto, ciò che è omologante o imposto, colui che si muove alla continua inappagata ricerca di qualcosa di profondo e ogni volta nuovo e inafferrabile.

Giuseppe Martini

STRUTTURA DELL'OPERA

I. Prologo. Coro, solisti, voci recitanti e orchestra. Due voci recitano passi della *Teogonia* di Esiodo con la genealogia degli dèi greci da Gaia a Prometeo, mentre il coro interagisce ripetendo nomi di divinità. Solisti e coro si inseriscono e si intrecciano con il testo delle stanze I e II da *Il Maestro del gioco* di Cacciari, tratte rispettivamente da *Sul concetto di storia* e dalla *IX Tesi di filosofia della storia di Benjamin*, a mo' di tropo medievale.

II. Prima isola. Attacca subito. La musica è a dialogo fra orchestra (tutti e sezioni) e coro a cappella. Mitologia interviene sei volte a porre domande a Prometeo sulla sua colpa: le parti di Prometeo ed Efesto, tratte dal *Prometeo incatenato* di Eschilo, non si eseguono, ma vengono lette solo mentalmente dagli strumentisti mentre suonano.

III. Seconda isola. Divisa in tre sezioni. Nella prima ("Io-Prometeo") contralti e soprani (Io, figlia di Inachos), tenore, flauto basso e clarinetto contrabbasso (Prometeo) e il coro intrecciano le loro parole, tratte dal *Prometeo incatenato* di Eschilo. Io, posseduta da Giove e per questo perseguitata da Era, è lo specchio di Prometeo, ne rivela le sue inquietudini, lo spinge a un'incontrollabile urgenza di bellezza, di meditazione, di scoperta, ma Prometeo le risponde preannunciandole un aspro futuro. Nella seconda (soprani, flauto basso e clarinetto contrabbasso, poi voci recitanti) Mitologia lamenta il proprio destino senza pace, su frammenti dello *Schicksalslied* di Hölderlin. Nella terza ("Stasimo primo") su una sentenza dall'*Alceste* di Euripide e su altro passaggio del *Prometeo* di Eschilo, si susseguono scaglie musicali dislocate nello spazio, antifonali, come una reminiscenza dei "cori spezzati" rinascimentali, lamenti che per tre volte rimandano al "Prologo": niente placherà la sofferenza di Io, perché inaccessibile è la giustizia.

IV. Interludio primo. Sul testo de *Il Maestro del gioco* di Cacciari (citando il "Prologo"), contralto e fiati al limite dell'inudibile alludono all'ascolto sottile, intenso, all'ascolto delle rocce, dell'oscurità, dell'invisibile. Siamo nel cuore dell'opera: cogliere l'attimo irripetibile è la forza del Maestro del gioco che spezza lo scorrere indifferenziato del tempo di Prometeo, conoscitore di passato e futuro. Il testo è un montaggio di frammenti da Euripide già sentiti nello "Stasimo primo" (*Alceste*, IV Stasimo) e Cacciari (*Il Maestro del gioco*).

V. Tre voci/a. Tre livelli sonori (solisti, euphonium con canto simultaneo in live electronics e archi). Il testo comprende frammenti da *Il Maestro del gioco*, VII, VIII e IX di Cacciari, a loro volta basati sulla nona Tesi di Benjamin. Il tempo polifonico de *Il Maestro del gioco* "accade": riprendendo lo spunto dello "Stasimo primo", esorta a cogliere l'attimo senza tempo che sospende la concatenazione degli eventi e si unisce fuggacemente con l'assoluto.

VI. Terza/Quarta/Quinta Isola. Coro e orchestra. Si entra nella mitologia più frantumata dell'opera: musica e parole vengono sbriciolati e i testi delle tre isole s'intrecciano. Per cinque volte il coro esegue un'"eco lontana"

dal prologo fatta da emissioni di vocali, come una memoria interna d'immagini marine. In orchestra dominano i fiati. Terza e quarta isola sono basate su stralci dall'*Edipo a Colono* di Sofocle e da *Le opere e i giorni* di Esiodo, con brevi inserti da *Moses und Aaron* di Schönberg, *Kolomb* e *Achill* di Hölderlin, *Umano, troppo umano* di Nietzsche. La quinta isola è strumentale (anche in questo caso il testo viene visto solo dagli strumentisti). Il dramma, che è somma di decisioni responsabili, irripetibili, autocoscienti, si compone in polifonia.

VII. Tre voci/b. Il coro a cappella intona, con forti sbalzi dinamici, frammenti di testi da *Il Maestro del gioco X, XI e XII* di Cacciari, mentre riaffiorano lacerti delle isole precedenti.

VIII. Interludio secondo. Senza soluzione di continuità col precedente, è questo l'unico brano orchestrale dell'opera, prodotto dalla rielaborazione di suoni gravi degli strumenti con quelli delle campane di vetro sottoposte a live electronics. L'atmosfera è cupa e misteriosa.

IX. Stasimo secondo. Con sottili effetti d'eco che rimandano alla tradizione veneziana dei cori battenti praticata in San Marco a Venezia da Giovanni e Andrea Gabrieli nell'ultimo scorcio del XVI secolo, e con le voci dei solisti che si dissolvono e riemergono in una sorta di continuum con gli strumenti, il testo di Cacciari – che cita un frammento del *Prometeo* di Eschilo ove si riflette sulla legge e sulla decisione responsabile che si emancipa dalla legge, prosegue con parti de *Il Maestro del gioco* e termina con gli ultimi versi di *Moses und Aron* di Schönberg – addita all'apertura di molteplici vie e molteplici silenzi.

Giuseppe Martini



IL LIBRETTO

Frutto di una lunga e stretta cooperazione con Luigi Nono, il testo verbale per *Prometeo* fu completato nel 1982 da Massimo Cacciari e in una prima fase era composto da un "Prologo" e cinque "Isole" separate e inframezzate – dopo la seconda e l'ultima – da due "Stasimi"; in coda seguivano le dodici stanze del gioco di Cacciari, il testo di *Das atmende Klarsein* e un passaggio dai *Rede bei Eröffnung des neuen Bergbaues zu Ilmenau* di Goethe. Poco dopo però il testo di *Das atmende Klarsein*, tratto da Rilke e da antiche lamelle orfiche, passò all'opera omonima di Nono, e quello di Goethe fu soppresso, lasciando un libretto più strutturato in cui le stanze III e VI de *Il Maestro del gioco* furono eliminate, le stanze I e II furono inserite nel "Prologo", le stanze IV e V andavano a costituire il testo del Primo interludio, le stanze VII, VIII e IX quella della sezione "Tre voci a" e frammenti delle stanze X, XI e XII la sezione "Tre voci b". Occorre comunque tenere conto che si tratta di un testo passato attraverso numerose revisioni, anche dopo il debutto veneziano del 1984, e si è sostanzialmente stabilizzato in coincidenza della versione definitiva dell'opera nel 1985. Nel momento di lavorare alla partitura, Luigi Nono intervenne in prima persona su questo libretto, aggiungendo e sfrondando. La più vistosa aggiunta riguarda, a inizio del "Prologo", la sostituzione della genealogia delle divinità – che Cacciari aveva tratto dalla *Teogonia* di Esiodo e volò in italiano – con ampi brani in greco dei corrispondenti passaggi della *Teogonia*, rimaneggiati con l'eliminazione di alcune parole. Per il resto, procedette alla soppressione di alcune parole o alla sostituzione di altre (per lo più in funzione sinonimica), con il risultato di rendere evidenti, quantunque parcellizzate, le differenze rispetto al libretto originale. Inoltre, Nono tolse dall'esecuzione alcune zone del testo di Cacciari, per esempio tutto il dialogo fra Prometeo ed Efesto nell'"Isola prima" e molti frammenti sparsi qua e là, per destinarle alla lettura interiore degli strumentisti durante le loro esecuzioni. Tutto il libretto si può considerare un paziente, sorvegliatissimo e coltissimo centone di citazioni in tre lingue. Oltre al passaggio iniziale esiodo, i debiti maggiori vanno a Eschilo (*Prometeo incatenato*), che appare in frammenti in lingua originale e traslati in italiano, Euripide (*Alceste*, in greco), Sofocle (*Edipo a Colono*, in italiano) e Hölderlin (*Canto del destino* nell'"Isola seconda b", in lingua originale, e frammenti da *Achill e Kolomb*, in italiano, e da *In lieblicher Bläue*, in tedesco), ma si trovano anche citazioni da Nietzsche, Erodoto, Pindaro e Arnold Schönberg. Inoltre, *Il Maestro del gioco* è basato sulle *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin. In questo senso, la volontà è quella di creare richiami, fili sotterranei, parentele, distanze, ma anche e soprattutto di sottrarre ogni possibilità narrativa e ritmica (a questo, del resto, servivano le eliminazioni di parole, preposizioni, articoli da parte di Nono), sia allestendo vaste aree stagne e autonome ("Isole", "Interludi", "Stasimi"), sia dissociando le parole in prospettiva della loro destinazione ai suoni, e dunque alla percezione della loro natura trascendente.

Giuseppe Martini



SUONO CAMMINA CON ME

Questa storia comincia a Venezia, dai suoni delle campane ognuno diverso, ognuno diretto chissà dove, i suoni della sua Venezia che Luigi Nono riscopre dopo una vita passata lì («alcuni si sommano, vengono trasportati dall'acqua, trasmessi dai canali, altri svaniscono quasi completamente»), e gli si aprono di colpo mondi, e spazi, e conoscenze insospettate, curiosità di sapere, quei suoni lo obbligano a concentrarsi, a inseguirli, a pensare, a guardarsi dentro – eppure bastava solo ascoltare. Alle spalle aveva trent'anni di musica spesa quasi sempre fuori dalle regole, le regole fatte dagli altri, che si chiamassero quelle dei soloni di Darmstadt, che ricombinavano suoni dissezionati, o quelli delle provocazioni di John Cage, che sottraevano il timone al compositore e lo consegnavano al caso. Luigi Nono era prima di tutto l'uomo insofferente a tutto quello che gli altri danno per buono, peggio addirittura se calato dall'alto, acritico, puteolente di pregiudizio. Non amava subire e non sopportava chi imponeva agli altri di farlo, nelle piccole e nelle grandi cose. Preferiva i contorni sfumati e l'aspetto indefinito, nei quali per lo meno non si nasconde una verità sola, e per questo è sempre stato convinto che è possibile che le parole abbiano un significato, ma certamente e prima di tutto hanno un suono. Nono deve aver scelto di fare il musicista proprio per questo, perché gli appariva l'unico mezzo per opporsi, per stimolare le coscienze: dal momento che ci si può anche girare e non guardare immagini, ma è difficile chiudere le orecchie e sfuggire alla forza coercitiva dei suoni. È ovvio che un atteggiamento del genere negli anni Sessanta e Settanta era destinato a confluire in un preciso territorio politico dal quale Nono non si è sottratto, ne ha anzi cavalcato in pieno la forza e le contraddizioni, ma ha assecondato anche qualche tic, un certo parlare ellittico che oggi appare un poco datato o ridondante (ma era molto suo e non è scindibile dal suo modo di vedere la realtà), ne ha colto tutti i frutti possibili e anche materiali fino a farsi consumare dalle illusioni e, alle soglie degli anni Ottanta, a sentire il bisogno di percorrere una strada più carsica, solo meno platealmente “impegnata”. Non più i riferimenti espliciti contro i totalitarismi, i messaggi lanciati ai polacchi oppressi, il teatro portato in fabbrica, i rumori del mercato rimescolati dall'elettronica, testi inevitabili (lettere di partigiani, Brecht, Pavese, Majakovskij, Marx...), musica non immediata, pubblico in rivolta, polemiche a bizzeffe, ma ora le stesse idee trapiantate nella riflessione su cosa significhi far musica alla fine del Ventesimo secolo e come darle un senso che abbracci anche il passato. La storia di Prometeo comincia a Venezia anche perché a Venezia la storia non è aggirabile, è imminente. Nasce a contatto con un veneziano complesso e coltissimo come Massimo Cacciari, complementare, semmai, ma non certo simile a Nono, che s'incarica di fargli digerire persino Nietzsche e Benjamin. Passa attraverso l'entusiasmo per il live electronics che trasfigura il suono, studiato a Friburgo durante un periodo appartato alle soglie

della Foresta Nera, con gli appunti appesi alla parete e il rumore surreale della neve sugli alberi. E termina di nuovo a Venezia una sera di settembre del 1984, in una chiesa sconosciuta dove il passato può sprigionarsi libero da qualsiasi riferimento alla Storia.

L'ordine dei problemi era definito: per Nono, fare musica negli anni Ottanta del Novecento non poteva significare altro che stimolare a ribellarsi all'ascolto passivo, vale a dire non accettare tutti i suoni imposti da chi tiene le briglie della società; per stimolare all'ascolto occorreva uscire dalle abitudini, perciò suoni inusitati, come da tempo era riuscito a elaborare nel proprio personalissimo linguaggio musicale, destinato a far scuola; affinché l'ascolto diventasse consapevolezza, era necessario che quei suoni abbracciassero e permeassero il pubblico. Chiarito il problema politico – poiché è evidente che non accettare suoni imposti e stimolare all'ascolto, all'ascolto non condizionato, è gesto politico – e volendo affrontarlo in modo sottile, l'unica via per realizzarlo in modo efficace attraverso l'arte appariva il teatro. Non teatro tradizionale, ovvio, pena far saltare tutte le intenzioni: perciò niente palcoscenico, niente personaggi, niente vicenda, niente costumi, scenografie, narrazione, rappresentazione, quarta parete; pubblico insieme agli esecutori, nello stesso spazio, altrimenti non si può essere immersi fra i suoni come quando ci si ferma in riva a un canale a Dorsoduro, e si sentono campane da ovunque. Una telefonata a Renzo Piano, quasi compulsiva, ed ecco l'idea di una struttura acustica di legno e paratie mobili per regolare la riverberazione acustica, fatta apposta per far circondare il pubblico da coro, cantanti, attori, strumentisti appollaiati a vari livelli dal suolo, e bersagliarlo di musica. La pittura di Emilio Vedova avrebbe dovuto assecondare il rovello di Nono per il gioco fra suoni e colori, esaltato dallo studio delle teorie di Goethe e Kandinskij. Ma non era più come ai tempi di Intolleranza 1960: figure energetiche e disegni ciclici avrebbero solo fornito appigli visivi all'ascoltatore, al quale invece era serbato di restare preda dei soli suoni, perciò le figure non poterono che diventare nulla più che segni fluttuanti, apparizioni cromatiche. S'intuiva, infine, che il soggetto era nascosto nel mito, che è sacro e lontano, ma universale ed eterno. Occorreva solo scoprirlo.

Impattare nella figura di Prometeo non era dunque evitabile. Non però il Prometeo mitologico, il Prometeo di Eschilo o di Esiodo. Primo, perché avrebbe significato "raccontare"; secondo, perché non era il simbolo della ribellione umana alla legge divina o peggio ancora del sapere pratico, a interessare Nono e Cacciari, semmai quello della sete inesausta di sapere, così simile a quella di Ulisse, colui che addita strade, contrasta il potere e se ne assume la responsabilità. Non la storia del gesto, ma il gesto in sé. Si poneva a quel punto il problema del testo, risolto da Cacciari in un grande centone di citazioni che, non potendo né volendo raccontare, ricom-

pongono allusioni attraverso un meccanismo complesso e non lineare nel quale si intersecano due dimensioni, quella della storia e quella che si oppone alla storia, quel del flusso del tempo e quella della sospensione del tempo, quella della concatenazione di cause ed effetti e quella dell'unione ineffabile con l'assoluto. La prima è il frammento prometeico, sbriciolato nella genealogia delle divinità greche del Prologo, nel rispecchiarsi di Prometeo e lo perseguitati da Zeus, nella condanna a vagare senza pace, nella consapevolezza che il passato è ormai accaduto e comunque lo si può interpretare solo nel momento attuale, nel presente, e il presente è la storia dei vincitori, quella di chi decide cosa dobbiamo essere e cosa siamo stati. La seconda è l'esortazione a ricomporre i frammenti di una verità perduta – perduta quando l'uomo si è scisso dalla divinità (quando Prometeo ha rubato il fuoco a Zeus) – di un passato che non riusciamo a conoscere davvero, e che può essere a fatica e mai compiutamente riaffermato solo attraverso un paziente lavoro di interpretazione sempre approssimativa, mai completa: Cacciari qui si abbevera al pensiero di Walter Benjamin, che impregna le stanze di quel poemetto cacciariano chiamato "Maestro del gioco" destinate ad attraversare e a incrociare fin dall'inizio la realtà prometeica del tempo, quella delle citazioni da Eschilo, Euripide, Esiodo, Sofocle, Hölderlin. È il momento in cui qualcosa si ferma, non ci sono più un passato e un presente, e in un attimo assoluto (quello che "si impiglia nelle ali dell'angelo") il pensiero umano si riunisce a quello della natura e ne coglie l'essenza profonda. Quel momento assoluto è, dovrebbe essere, il momento nel quale durante l'opera il suono inaudito colpisce l'ascoltatore, che se ne appropria in un fugace tutt'uno con la propria coscienza. Ora, in Prometeo accade che questo complesso e intellettualissimo testo di Cacciari non sia in effetti percepibile all'ascolto, se non per pochi momenti. Vive per lo più sgranato fra coro e solisti, dilatato nel tempo, pronunciato in modo innaturale, fuso ai suoni strumentali, spesso scavato da Nono estirpandone parole per toglierne un senso logico, per sottrarre qualsiasi tentazione di ritmo, e per provare a rivelare quel che gli premeva di più, cioè il suono delle parole. In un teatro non narrativo e non rappresentativo, tutto questo ci sta. Ma anche un testo ordito con tanto accanito incastro concettuale non può che vivere o in una lettura e in una comprensione razionale fuori dall'opera, o dentro l'opera ma in una dimensione magica nella quale, per il semplice fatto di esistere, se ne materializza il significato a prescindere dalla sua comprensione da parte dell'ascoltatore. Stiamo procedendo su terreni ardui. Terreni pericolosi. Lungo una linea sottile. Del resto, solo un'elaborazione attenta del pazientissimo e virtuosistico incrocio e incastro di riferimenti e citazioni permette di chiarire il pensiero del libretto: basta vedere, nel secondo Stasimo, come Cacciari costruisce il gioco cangiante fra i due significati del concetto di legge, quello greco di possesso e territorio, quello ebraico di ricerca e vagabondaggio, che si decrittano solo sapendo che l'ultimo verso è tratto da *Moses und Aron* di Schönberg. Altrimenti, Cacciari sa che, siano citazioni manipolate o

schegge, il suo testo si consegna dritto nelle mani dell'ermetismo, della parola oracolare, e impossibile è cogliere una reale corrispondenza fra eventi sonori ed eventi testuali. Tutto, in Prometeo è suono. E tutto, in Prometeo, è Luigi Nono. Per comprendere l'opera, più che interpretare il testo, occorre farsi assorbire dal suono, come immersi in una dimensione equea, che è poi il viaggiare continuo di chi ambisce a conoscere il nuovo e soprattutto a non farsi sottomettere dal presente. Per questo motivo, Prometeo non è diviso in atti ma in sezioni, in isole, che talora strizzano l'occhio alla tragedia antica (stasimi, interludi), fra i quali il marinaio erra in cerca di una verità. E una barca, e non solo un'enorme cassa armonica, era anche la grande struttura di Piano, che simulava proprio un'imbarcazione come quelle in costruzione nell'arsenale veneziano, così ripetendo il dissidio di tutta l'opera tra ciò che è frammento e ciò che è interezza, ciò che è provvisorio e ciò che è definitivo. E quando in un allestimento di Prometeo non c'è la struttura di Piano, c'è l'irripetibile effetto di un nuovo contenitore sonoro. Con una scrittura tutto sommato precisa come quella di Nono, sono proprio la diversità acustica che si ottiene ogni volta in un nuovo ambiente e il risultato sempre differente della manipolazione elettronica live del suono a rendere ogni allestimento di Prometeo un momento unico e ogni esperienza di ascolto irripetibile. Ciò che avviene in quest'opera è dunque un dramma non di personaggi, ma di suoni, e i suoni non vivono in quanto tali, ma solo perché raggiungendo l'ascoltatore vengono percepiti e rielaborati dalla sua coscienza in modo ogni volta irripetibile. I silenzi, in Prometeo, non sono musica, sono luoghi nei quali il suono esiste solo dentro l'ascoltatore. Nono sapeva che più il suono è emesso a basso volume, al più piano dei pianissimi, più l'ascolto è stimolato e la coscienza lavora in proprio, persino arrivando a percepire suoni che non vengono effettivamente eseguiti: Prometeo è zeppo di pianissimi al limite dell'udibile, ed è in quei momenti che l'ascoltatore è più che mai solo con se stesso e di fronte all'ignoto. È la "tragedia dell'ascolto": dramma di suoni il cui protagonista è l'ascoltatore. Dramma di tempo presente, di tempo passato e di tempo sospeso. E questa storia ha nelle vene il tempo passato di Venezia e nel destino di uscire da Venezia, di muoversi nel mondo. Ha la consapevolezza che la musica si fa nello spazio, come facevano alla fine del XVI secolo Andrea e Giovanni Gabrieli in San Marco dislocando cori che cantavano rispondendosi e intrecciandosi a distanza, e i suoni si muovevano, viaggiavano, arrivavano a un ascoltatore prima, a un altro un attimo dopo, e in modo diverso a ognuno. È la Venezia di Monteverdi, che osa dissonanze nuove attirandosi le reprimende dei critici convinti che i suoni debbano avere un senso preciso, e non altri. Nono viaggia a ritroso e in avanti, viaggia per ricomporre i frammenti di quelle storie, viaggia perché l'importante è viaggiare, alla ricerca di una perduta verità, di qualcosa d'altro che è dimenticato, persuaso che fare musica sia una questione di ascolto e non di linguaggio, di consapevolezza e non di convinzione. Il senso più profondo di questa smisurata macchina sonora di oltre due ore ininterrotte

sta proprio nello sforzo intellettuale e fisico richiesto all'ascoltatore e nella smisurata fiducia che si ripone in lui. È, più ancora dell'esortazione a non accettare ciò che è imposto o scontato, la speranza che il cambiamento anziché sul palcoscenico non possa che avvenire nel pubblico, che solo la società civile possa essere arbitra della propria storia e che solo prendendo coscienza di esistere in uno spazio si possa comprendere il proprio ruolo nella società. Un campana suona lontano, due, tre, si spengono, ricominciano, svaniscono. Succede perché ci accorgiamo che noi siamo lì, esistiamo e ascoltiamo. E alla fine di Prometeo, di questo singolare e inusitato teatro, quando l'ultimo suono si sarà dissolto nel silenzio, il nostro applauso sarà rivolto agli esecutori, all'opera, a Luigi Nono o a noi stessi?

Giuseppe Martini



LA PARTITURA NON È L'OPERA

Ai martiri della Nuova Musica

Prometeo è un arcipelago musicale le cui sorgenti sonore sono organizzate spazialmente: anziché assistere a fenomeni musicali, il pubblico è immerso in essi, accerchiato da voci e strumenti secondo una disposizione multipla che trova un celebre antecedente in *Gruppen* di Stockhausen (sebbene Nono individui una miriade di altri esempi storici relativi a un ascolto differenziato delle fonti acustiche). Gli eventi - molteplici, simultanei, aperiodici - si rispondono nello spazio mentre voci e strumenti sono posti ad altezze diverse e a grandi distanze gli uni dagli altri. Questo aspetto conferisce al *Prometeo* i connotati di una galassia sonora alla perenne deriva rispetto a un centro costituito dal pubblico stesso. Il tessuto connettivo di questo ineffabile sistema labirintico è rappresentato dagli interventi elettroacustici (live electronics) che trasformano e trasportano i suoni da una parte all'altra dello spazio; la regia del suono agisce in particolare sulle voci e sull'ensemble dei solisti creando un continuum abissale. Pensiamo all'indimenticabile e poetico inizio dell'opera, con lo slancio verso l'infinito del coro femminile - subito riverberato dall'elettronica - che cita il precedente *Das atemde Klarsein* (anticamera concettuale ed effettiva del *Prometeo*); più avanti, catene di tritoni risaltano come fenditure nella materia sonora mentre unisoni stimbrati su più ottave rendono labile e precario l'orizzonte degli eventi tra coro e orchestre. La spiccata natura teatrale dei testi, ricomposti da Massimo Cacciari, viene stilizzata in una rinuncia volontaria a qualsiasi formula visiva. Il *Prometeo* appare piuttosto come un'immensa ghirlanda di madrigali concertati, rappresentativi solo nel senso post-monteverdiano del termine e tesi a esaltare gli strati di senso offerti dai percorsi testuali. Questi percorsi sono di tre generi: intonati (coro, voci soliste), letti dai due attori (nel "Prologo" e in "Hölderlin/Isola Seconda"), silenti (cioè riportati solo sulla partitura come didascalie di voci ammutolite). La smisurata configurazione entropica del *Prometeo* è un non-luogo che concentra al proprio interno l'essenza possibile della musica e dell'anti-musica, con una carica di elementi testuali compressi o frantumati, talvolta ai limiti dell'haiku:

Cogli quest'attimo.
Balena un istante,
un batter [del] ciglio.

("Tre voci a)", batt. 4-15)

Il suono e il suo contrario, l'anti-materia del silenzio, ma anche l'eco più sommersa, sono alcuni dei gradi utopici che caratterizzano questo errare mentale, oltre che spazio-temporale. Da un lato traspare un aspetto per così dire cerimoniale - se non rituale - come astratta liturgia del molteplice, con gli stasimi del coro e delle voci alternati a episodi dall'andamento galleggiante (sui suoni/sfondo elettroacustici); d'altra parte il *Prometeo* non è riconducibile ad alcuna forma musicale preesistente, sebbene la presenza di frammenti dello *Schicksalslied* di Hölderlin possa richiamare quelli dell'*Hyperion* di Maderna (1964-68), così come l'allusione ai processi creativi in "Tre voci b)" si riallaccia ad alcuni scritti di Kandinsky recentemente musicati in *Il suono giallo* di Alessandro Solbiati (2015).

Per Nono una forma musicale aperta non significa assenza di percorso ma moltiplicazione inesausta di quest'ultimo, tentativo di tutte le vie possibili con una drammatica intersezione degli eventi. Di quali eventi stiamo parlando? Di echi che si propagano nello spazio e provengono da coordinate temporali non misurabili, ma anche di gesti parossistici che deflagrano mostruosamente (come l'anamorfoosi dell'incipit della *Manfred-Overture* di Schumann che torna a flash sparsi e intermittenti).

La connotazione estrema di questa anti-opera non risiede tuttavia nella complessità strutturale con cui si avviano i singoli movimenti e, in fondo, nemmeno nella redazione della partitura (che riguarda semmai solo l'ensemble strumentale e i suoi interpreti storici); piuttosto, la sua apertura a tutti i venti rivela una demoltiplicazione acustica in cui i singoli agglomerati istantanei, fatti di materia sonora polverizzata o esplosiva, si ricompongono in oggetti percepibili spazialmente, mostrando in tal senso un'innegabile ascendenza varèsiana (nella condensazione in particelle sonore di unità o strati ad elevata discontinuità temporale). Quando uno stesso oggetto sonoro, anche un singolo intervallo, si riflette nello spazio, il tempo d'ascolto/sintesi fa precipitare gli attimi consecutivi in una frammentazione continua intercalata alle zone d'ombra dei silenzi-corone. Volendo ricondurre questa condizione ad alcuni argomenti delle *Tesi* di Benjamin, ricomposti da Cacciari nelle sequenze del «maestro del gioco», l'ensemble strumentale propone un tempo storico inteso come flusso continuo (Jetztzeit) contrapposto a quello istantaneo, frantumato e innestato su singoli momenti dalle quattro orchestre spazializzate (Augenblick).

Nella costellazione del *Prometeo* spicca il principio della differenza a oltranza e anche le rarissime ripetizioni d'incisi intervallari - come quelli iniziali del coro nello Stasimo primo ("né incantamen[to] tracio, né voce di Orfeo, né rimedio di Febo") - si trovano liquefatte in una proiezione acustica multipla, al punto che una frase può impiegare oltre mezzo minuto per essere intonata completamente:

Asse temporale	1"	8"	12"	6"	24"	32" (ca.)	
Intervalli (S/C)	do#		sol#	sol	do#	sol#	sol
Soprani	NE' _____ VO_CE _____		DI_		O_R_FE_O_		
Contralti	NE' _____ VO_CE _____		DI_		O_R_FE_O_		
Tenori	I_N_CA _____ N_TA _____		ME _____		N_		
Bassi	NE' _____ RI _____		ME_DIO_		DI_FE _____ BO _____		

(c) "Stasimo primo", batt. 2-5)

Le voci espongono il testo frazionato in combinazioni verticali, sezionandolo e ricomponendolo in un legato intensamente espressivo, mentre l'orchestra riprende gli stessi intervalli con variazioni timbriche, intonando con le voci (archi) o cantando negli strumenti (fiati). Così *l'Augenblick* brilla in una nuvola iridescente di *suoni e contro-suoni*.

Il tempo del *Prometeo* si spazializza in oggetti che appaiono all'orizzonte, riverberano o decadono all'istante e questo criterio accomuna tanto la circolarità direzionale del suono nelle orchestre quanto quella trasmessa dagli altoparlanti; il richiamo decisivo al silenzio s'instaura su diversi livelli sintattici, compresi quelli intonati («far del silenzio... cristallo colmo di eventi», "Tre voci b)", batt. 52-55). Il ruolo del silenzio, condizione privilegiata e rinnovata per l'ascolto, diviene la porta d'accesso di un nuovo microcosmo interiore in cui si ritrovano dati non mediati della coscienza: essi declinano ogni rettilineo divenire in singolo *Ereignis*. Il canto di Nono è dunque silenzioso, anzi inudibile, e dimora solo in una dimensione interiore, come *innere Stimme* del sentire tragico. È noto da numerosi documenti e testimonianze, che nella sua ultima fase creativa Nono partisse dal dato acustico strumentale, consapevole che il segno non esprimeva più - se mai lo avesse fatto prima - il senso dei suoni-silenzio. Era una pratica prediletta anche da Giacinto Scelsi e Franco Evangelisti, compositori con cui Nono mostra più di un punto di contatto; nel *Prometeo* ciò risulta particolarmente rilevante rispetto alle soluzioni musicali dei sei solisti. I passaggi parzialmente aleatori concedono un margine d'azione tale da poter ogni volta reinventare i suoni stessi in base alle capacità di trasformazione dello spazio/ tempo: a rigore, un'esecuzione rigorosamente noniana del *Prometeo* è quella escluderebbe il concetto stesso di autenticità testamentaria perché contraddetto da un orientamento sperimentale quanto mai dichiarato dal compositore. Proprio Nono, a proposito dell'interazione tra compositore e interprete, cita il caso Joachim-Brahms, ben sapendo che l'opera sussiste in quanto perenne *incompiuta*, completata solo momentaneamente dall'intervento interpretativo in una

saldatura fluttuante tra segno e suono. Il nodo cruciale non risiede dunque nel trasmettere la prassi esecutiva d'una volontà originaria insondabile ma di reinventare lo spazio e il tempo d'esecuzione, di osare e rischiare l'ignoto, di esplorare ogni volta le profondità dell'enigma senza le inutili ossessioni di una filologia necrofila (prima dell'avvento della moderna musicologia, solo un compositore d'indiscussa autorevolezza poteva intervenire su opere preesistenti o contemporanee).

In altre parole:

1. Il passato è irraggiungibile e lo si può reinventare postulando un legittimo, fantasioso presente del passato.
2. La partitura non è l'opera, quanto piuttosto il varco privilegiato per avvicinarsi ad essa.
3. La partitura giace muta, in attesa del misterioso rito della transustanziazione acustica.

Marco Angius



THE WORK IN BRIEF

Considered unanimously as one of the peaks of post-war opera, *Prometeo* was the acme of Nono's research, begun towards the end of the 1960s, about the sense of making music and the very aim of art, in conjunction with the reflective withdrawal of its expressive instruments and musical contents after his combative years of "commitment". After a four-year elaboration work, in close cooperation with Massimo Cacciari, who edited the libretto and inspired most of its conceptual structure, the opera debuted on 25th September 1984, under the baton of Claudio Abbado, in San Lorenzo's deconsecrated church in Venice, where Renzo Piano had created an enormous wooden structure similar to a ship, or the soundbox of a huge lute, to accommodate the audience. Around it, at different distances from the floor and on the structure itself, the musicians moved, with very few visual effects created on purpose by Emilio Vedova. After a deep revision, the opera was staged in a definitive version exactly a year later, in the Ansaldo industrial plant, in Milan; since then, it has been produced twelve times all over Europe, but only once in Italy, at the Orestiadi in Gibellina, in 1991. *Prometeo* is a work that refuses to relate, to represent, to compromise the listening with scenography precisely because it was born with a will to explore and stimulate a deeper ability of listening, that was supposed to be, actually, an invitation not to accept any preconceived reality. The libretto itself does not aim simply to narrate the story of Prometheus, but to evoke it through a dense net of quotations in three languages within autonomous segments that refer back to ancient theatre and quantified, roaming perception (Prologue, interludes, stasima, islands). On this basis, Nono set up a score of unprecedented, off-putting, movable and encircling sounds, often bordering on silence, manipulated by live electronics, so as to make the space tangible by eliminating the direct and conventional relationship with the drama, crushed – as in a profound reconsideration of Renaissance polyphony – between reciting voices, choir and solo singers, whose texts are never pronounced or sung in a conventional way. It is therefore a drama of sounds, neither of actors nor of characters: the "tragedy of listening" should be understood as the ability to seize what happens in a unique, unrepeatable moment, which exhorts us each time to overcome our limited knowledge without taking anything for granted. Nono's Prometheus is not the hero who gives humankind fire and practical knowledge, that is technology. He is, instead, the one who doesn't accept anything as a fact, what is conforming or imposed, who is in a continuous, unsuccessful search for something deep and, each time, new and elusive.

Giuseppe Martini

STRUCTURE OF THE WORK

I. Prologo. Choir, soloists, speakers and orchestra. Two voices recite passages of Hesiod's *Theogony*, with the Greek gods' genealogy from Gaia to Prometheus, while the choir interacts with them by repeating names of divinities. Soloists and choir fit in and intertwine with the text of stanzas I and II of Cacciari's *Il Maestro del gioco*, taken respectively from *On the concept of History* and *The ninth thesis of the Philosophy of History* by Benjamin, by way of a medieval trope.

II. Prima isola. It starts immediately. The music is a dialogue between orchestra (all and sections) and a *cappella* choir. Mythology intervenes six times to question Prometheus on his guilt: the parts of Prometheus and Hephaestus, taken from Aeschylus' *Prometheus Bound* are not performed, but only mentally read by the instrumentalists while playing.

III. Seconda isola. Divided into three sections. In the first ("Io-Prometheus"), contraltos and sopranos (Io, the daughter of Inachos), tenor, bass flute and contrabass clarinet (Prometheus) and choir interweave their words, taken from Aeschylus' *Prometheus Bound*. Io, abused by Jupiter, and for this reason persecuted by Hera, is the mirror of Prometheus; she reveals his apprehensions, she pushes him to an unrestrained need for beauty, meditation and discovery, but Prometheus foretells her a harsh future.

In the second (sopranos, bass flute and contrabass clarinet, then speakers) Mythology complains about her destiny with no peace, on fragments from *Schicksalslied* (Song of Destiny) by Hölderlin.

In the third (*stasimo primo*), on a quotation from Euripides' *Alcestis* and another passage from Aeschylus' *Prometheus*, antiphonal, musical flakes, scattered in space, follow one another, like a Renaissance reminiscence of "cori spezzati", laments that, for three times, recall the "Prologo": nothing will ease Io's suffering, because justice is unreachable.

IV. Interludio primo. On Cacciari's *Il Maestro del gioco* text (quoting the Prologo), contraltos and woodwinds, bordering on the inaudible allude to the subtle, intense listening, to the listening of rocks, darkness, the invisible. We are in the core of the work: grasping the unrepeatable moment is the strength of the *Il Maestro del gioco*, who breaks the undifferentiated flow of time of Prometheus, who knows the past and the future. The text is a montage of fragments from Euripides already heard in the *Stasimo primo* (*Alcestis*, IV *Stasimo*) and Cacciari (*Il Maestro del gioco*).

V. Tre voci/a. Three sound levels (soloists, euphonium with simultaneous live electronics playing and strings). The text includes fragments from Cacciari's *Il Maestro del gioco*, VII, VIII and IX, in their turn based on Benjamin's ninth Thesis. The polyphonic tempo of the *Il Maestro del gioco* "happens": inspired by the "Stasimo primo", it

exhorts to seize the timeless instant that suspends the sequence of events and fleetingly combines with the absolute.

VI. Terza/Quarta/Quinta isola. Choir and orchestra. We enter the most shattered mythology of the work: music and words are crumbled and the texts of the three islands are interwoven. For five times the choir performs a “distant echo” of the prologue made up of vowel emissions, like an internal memory of marine images. In the orchestra woodwinds dominate. The third and fourth islands are based on passages from Sophocles’ *Oedipus at Colonus* and Hesiod’s *Works and Days*, with brief insertions from *Moses und Aaron* by Schönberg, *Kolomb and Achill* by Hölderlin and *Menschliches, Allzumenschliches* (Human, All too Human) by Nietzsche.

The fifth island is instrumental (also in this case, only the players can see the text). The drama, which is a sum of responsible, unrepeatable and self-aware decisions, is composed in polyphony.

VII. Tre voci/b. The *a cappella* choir starts to sing fragments from the texts of Cacciari’s *Il Maestro del gioco X, XI, and XII*, with strong dynamic changes, while shreds of the previous islands reappear.

VIII. Interludio secondo. Seamlessly with the previous one, this is the only orchestral piece of the work, made by the re-elaboration of low sounds from the instruments with glass bells ones, subjected to live electronics. The atmosphere is gloomy and mysterious.

IX. Stasimo secondo. Cacciari’s text – that quotes a fragment of Aeschylus’ *Prometheus*, which is a reflection on the law and on the responsible decision emancipated from the law, continues with parts of *Il Maestro del gioco* and concludes with the last lines of *Moses und Aron* by Schönberg – points to the opening of many ways and many silences. The text is coloured with subtle echo effects that evoke the Venetian tradition of *cori battenti* carried out in St Mark’s, Venice, by Giovanni and Andrea Gabrieli in the last part of the sixteenth century, with the voices of soloists dissolving and re-emerging, in a sort of *continuum* with the instruments.

Giuseppe Martini

THE LIBRETTO

After a long and close cooperation with Luigi Nono, the libretto for *Prometeo* was completed in 1982 by Massimo Cacciari and in the first phase, it was composed of a “Prologo” and five “isole” separated and followed – after the second and the last – by two “Stasimi”; at the end came the twelve stanzas of Cacciari’s *Il Maestro del gioco*, the text of *Das atmende Klarsein* and a passage from *Rede bei Eröffnung des neuen Bergbaues zu Ilmenau* by Goethe. Shortly afterwards, however, the text of *Das atmende Klarsein*, taken from Rilke and ancient *Totenpässe*, was included in Nono’s work of the same name, and Goethe’s was eliminated, leaving a more structured libretto in which stanzas III and VI from *Il Maestro del gioco* were left out, stanzas I and II were inserted in the “Prologo”, stanzas IV and V were used to construct the text of the *Primo interludio*, stanzas VII, VIII and IX that of the section “*Tre voci a*” and fragments of stanzas X, XI and XII the section “*Tre voci b*”. However, we should consider that it was a much revised text, even after its debut in Venice in 1984, and it was substantially stabilized with the definitive version of the work in 1985. When Luigi Nono worked on the score, he personally intervened on this libretto, adding and pruning. The most considerable supplement, at the beginning of the *Prologo*, consists in the replacement of the gods’ genealogy – which Cacciari had taken from Hesiod’s *Theogony* and translated into Italian – with long sections in Greek from the corresponding passages of the *Theogony*, reworked with the elimination of some words. For the rest he proceeded to suppress some words and replace others (mostly synonyms), so making the differences, even if fragmented, from the original libretto, more evident. Moreover, Nono removed some parts of Cacciari’s text from the performance, for example the whole dialogue between Prometheus and Aephestus in the “*isola prima*” and also many fragments scattered here and there, reserving them for the instrumentalists’ silent reading during their performances. The entire libretto can be considered a patient, extremely attentive and highly learned collection of quotations in three languages. In addition to the initial Hesiodic passage, the greatest debts go to Aeschylus (*Prometheus Bound*), who appears in fragments in the original language and translated into Italian, Euripides (*Alceste*, in Greek), Sophocles (*Oedipus at Colonus*, in Italian) and Hölderlin (*Schicksalslied*, Song of Destiny) in the *isola seconda b* in the original language, and fragments from *Achill and Kolomb*, in Italian, and from *In lieblicher Bläue* (In Lovely Blue), in German, but there are also citations from Nietzsche, Herodotos, Pindar and Arnold Schönberg. Furthermore, the *Il Maestro del gioco* is based on the *Thesis of the Philosophy of History* by Walter Benjamin. In this sense, there is the desire to create references, hidden threads, relationships, distances, but also and above all to take out all the narrative and rhythmic possibilities (after all, the elimination of words, prepositions and articles by Nono aim at this), both by creating vast separate and autonomous areas (*Isole*, *Interludi*, *Stasimi*) and dissociating words with a view to their assignment to the sounds, and thus to the perception of their transcendental nature.

SOUND, WALK WITH ME

This story begins in Venice, from the sounds of bells, each different, each aimed who knows where, the sounds of his Venice, the one that Luigi Nono rediscovered after a life spent there (“some come together, they are carried by the water, spread by the canals, others disappear almost completely”), and suddenly worlds opened, and spaces, and unsuspected knowledge, curiosity to know, those sounds obliged him to concentrate, to follow them, to think, to look inside himself – and yet it was enough to listen. He had thirty years of music behind him, almost always spent against the rules, rules made by others, whether they were the legislators of Darmstadt, who recombined dissected sounds, or the ones of provocations of John Cage, who took the helm away from the composer and left it to chance. Luigi Nono was, first of all, the intolerant man of everything others accepted, worse still if it was handed down from above critical stinking of prejudice. He did not like to endure and he did not bear who forced others to do so, in small things and in great ones. He preferred blurred boundaries and the indefinite aspect, in which, at least, it's not hidden a single truth, and for this reason he was always convinced that it's possible that words may have a meaning, but that certainly, first of all, they have a sound. Nono must have chosen to be a musician precisely for this reason, because it seemed to him to be the only way to oppose, to stimulate awareness: considering that one can move and yet not look at images, but it is difficult to close one's ears and escape the compelling force of sounds. It is obvious that such an attitude in the 1960s and 1970s was going to merge into a precise political territory that Nono did not wish to avoid, but, rather, of whose strength and contradictions he took full advantage, but he indulged some mannerism, a certain elliptical way of speaking which today seems a little dated and redundant (but they were very much his and cannot be separated from his way of seeing reality) he grabbed from it all possible and material benefits until he became consumed by illusions and, at the beginning of the 1980s, felt the need to follow a more karstic way, only less obviously “committed”. No more explicit references to totalitarianism, messages to oppressed Poles, the theatre in factory, the noises of the market mixed by electronics, inevitable quotations (letters from partisans, Brecht, Pavese, Majakovskij, Marx...), not immediate music, rebellious audience, endless controversy, but now the same ideas transplanted in reflection about what making music means at the end of the twentieth century and how to give it a sense that embraced the past as well.

The story of *Prometeo* begins in Venice, also because in Venice history is unavoidable, imminent. It starts in contact with a complex and highly cultured Venetian, Massimo Cacciari, if not complementary but certainly not similar to Nono, who undertakes to make him accept even Nietzsche and Benjamin. It proceeded through the

enthusiasm for live electronics that transfigures sound which he studied in Freiburg during a solitary period on the edge of the Black Forest, with notes hung on the wall on the surreal noise of the snow on trees. And it ends again in Venice one evening in September 1984, in a deconsecrated church where the past can emanate free from any reference to History.

The type of problem had been defined: for Nono making music in the 1980s could only mean stimulating the listener to rebel against passive listening, in other words, not accepting all the sounds imposed by who controls society. To stimulate listening, it was necessary to abandon habits, therefore uncommon sounds, as he had long been able to do in his own highly personal music language, which could be influential; in order for listening to become awareness, it was necessary for the sounds to embrace and permeate the audience. Once the political problem was solved – since it's clear not accepting imposed sounds and stimulating non-conditioned listening is a political gesture – and wanting to tackle it in a subtle manner, the only way to realize it through art appeared to be the theatre. Obviously, not the traditional theatre, which would nullify all intentions: so, no stage, no characters, no plot, no costumes, no set design, no narration, no representation, no fourth wall; audience and performers would be together, in the same space, otherwise one cannot be absorbed in the sounds, as when one stops on the bank of a canal in Dorsoduro, and hears bells from everywhere. He made an almost compulsive telephone call to Renzo Piano, resulting in a wooden acoustic structure with mobile bulkheads to regulate the acoustic reverberation, deliberately made to surround the audience with choir, singers, actor and instrumentalists, perched at various levels from the floor, and bombard it with music. Emilio Vedova's painting should have fulfilled Nono's distress about the play between light and colours, heightened by the studies of Goethe's and Kandinsky's theories. But they were no longer the times of *Intolleranza 1960*: energetic figures and cyclical drawings would only have given visual pretexts to listener, who had to be prey only to sounds, so that figures could become nothing more than fluctuating sounds, chromatic apparitions. At the end, one could foresee, that the subject was hidden in myth, that it was sacred and far away, but universal and timeless. It was necessary only to discover it. Impacting the figure of Prometheus was therefore unavoidable. However not the mythological Prometheus, the Prometheus of Aeschylus or Hesiod. First, because it would have meant "relating"; second, because it was not the symbol of human rebellion against divine law, or worse still against practical knowledge, that interested Nono and Cacciari. If anything, it was that of inexhaustible thirst for knowledge, so similar to that of Ulysses, the one who indicates ways, fights power and takes responsibility. Not the history of the gesture, but the gesture in itself. At this point the problem of the text arose: it was solved by Cacciari through a great anthology of quotes which, since they neither could nor wished to relate, recomposed hints by means of a complex

and non-linear mechanism in which two dimensions interlace, the history one and the one that is opposed to history, the one of the flow of time and the one of suspension of time, the one of concatenation of causes and effects and the one of the ineffable union with the absolute. The first was the Promethean fragment that had crumbled in the Greek divinities' genealogy of the *Prologo*, in the mirroring of Prometheus and Io persecuted by Zeus and condemned to wander without peace, being aware that the past has already happened and it can only be interpreted in the present, and that the present is the history of winners, the history which decides what we must be and what we have been. The second is the exhortation to put back together the fragments of a lost truth – lost when man separated from divinity (when Prometheus stole fire from Zeus) – of a past that we cannot really understand, and that can only be with difficulty and never completely grasped by a patient, always approximate work of interpretation, which is never complete: here Cacciari draws from the thought of Walter Benjamin, which permeates the stanzas of the Cacciari's poem entitled *Il Maestro del gioco* destined to cross the Promethean reality of time, the one of quotations from Aeschylus, Euripides, Hesiod, Sophocles and Hölderlin. It's the moment when something stops, when there is no more past or present, and in an absolute moment (the one that "gets caught in the angel's wings") human thought combines with natural thought and perceives its deep essence. The moment is, should be, the moment during the work when the unexpected sound strikes the listener, who owns it in a fleeting unity with his consciousness. Now in *Prometeo* this complex and highly intellectual text by Cacciari is effectively not audible, if not for a few moments. It lives mainly blurred between choir and soloists, lengthened, pronounced unnaturally, merged with instrumental sounds, often revealed by Nono by uprooting words to take away a logical sense, to remove any temptation to rhythm, and trying to reveal what was the most important thing for him, the sound of the words. In a non-narrative and non-representative theatre, all this is fitting. But a text crafted with so much conceptual joint can only live either in a reading or in a rational comprehension outside the work, or inside the work but in a magical dimension in which, simply because it exists, the meaning materializes independently of its comprehension by the listener. We are proceeding on arduous, dangerous land, along a thin line. After all, only a careful elaboration of the extremely patient and virtuosic crossing and fitting of references and quotations allows us to clarify the thought of the libretto: it is enough to see, in the second *Stasimo*, how Cacciari constructs the shifting game between the two meanings of law, the Greek concept of possession and territory and the Jewish one of search and wandering, which are decrypted only by knowing that the last verse is taken from *Moses und Aron* by Schönberg. Otherwise, Cacciari knows that whether quotation are manipulated or fragments, his text surrenders to Hermeticism, to the words of the Oracle, it is impossible to perceive a real correspondence between sound events and text events. Everything in *Prometeo*

is sound. And everything in *Prometeo* is Luigi Nono. To understand the work, rather than interpreting the text it is necessary to let oneself be absorbed by the sound rather than interpret the text, like immersing oneself in a marine dimension, which is then the continuous journey of he who desires to know the new and above all not submit to the present. For this reason, *Prometeo* is not divided into acts, but into sections, into islands, which sometimes allude to the ancient tragedy (stasimo, interludes), among which the sailor wanders in search of a truth. And Piano's structure was a ship, and not only an enormous resounding chamber: it simulated precisely a craft like those being built in the Venice Arsenal, thus repeating the tension in all the work between fragment and whole, between the provisional and the definitive. And when in a staging of *Prometeo* there is not Piano's structure, there is the unrepeatability of a sound container. All things considered with writing which is as precise as Nono's it is precisely the acoustic diversity that is obtained every time in a new setting and the always different result of live electronics' manipulation of sound that makes every staging of *Prometeo* a unique moment and every listening experience unrepeatability. What happens in this work is therefore a drama not of characters, but of sounds, and the sounds do not live as such, but only because they reach the listener and are perceived and re-elaborated by his awareness in an unrepeatability way every time. The silences, in *Prometeo*, are not music; they are places in which the sound exists only inside the listener. Nono knew that the more sound is emitted at a low volume, from the softest to the extremely soft, the more the listener is stimulated and awareness works on its own, even managing to perceive sounds that effectively are not played: *Prometeo* is full of *pianissimi* at the limit of audibility, and it is in these moments that the listener more than ever is alone with him/herself before the unknown. It is the "tragedy of listening": a drama of sounds whose protagonist is the listener. A drama of the present, of the past and of suspended time. And through this story runs the past of Venice and of the destiny of leaving Venice, of journeying all around the world. He is aware that music is made in space, like the music of Andrea and Giovanni Gabrieli at the end of the sixteenth century in Saint Mark's positioning choirs whose singing answered each other and intertwined at a distance, and that sounds moved, travelled, reached one listener a moment before, another a moment afterwards, and differently for each. It was the Venice of Monteverdi, who dared to compose new dissonances, and was reprimanded by critics who were convinced that sounds must have a precise sense, and not others. Nono travels backwards and forwards, to put together the fragments of those stories, travels because the important thing is to travel, in search of a lost truth, of other forgotten things, certain that making music is a question of listening and not of language, of awareness and not of conviction. The deepest sense of this immense sound machine of over two uninterrupted hours lies precisely in the intellectual and physical effort required of the listener and the enormous confidence that is placed in him/her. And even

more than the exhortation to not accept what is imposed or obvious, the hope that improvement rather than on stage can only happen in the audience, that only civil society can be the arbiter of its history and that only by becoming aware of existing in a space can one understand one's role in society. A distant bell rings, two, three, they cease, begin again, disappear. It happens because we realize that we are there, that we exist and we listen. And at the end of *Prometeo*, of this particular and unusual theatre, when the last sound dissolves in silence, will our applause be for the interpreters, for the work, for Luigi Nono or for ourselves?

Giuseppe Martini



Alvise Vidolin, Luca Richelli, Marco Angius e Nicola Bernardini

A SCORE IS ALMOST THE WORK

To the martyrs of *New Music*

Prometeo is a musical archipelago whose sound sources are spatialized: rather than attending to musical phenomena, the audience is immersed in them, surrounded by voices and instruments according to a multiple arrangement that finds a renowned forerunner in Stockhausen's *Gruppen* (although Nono identifies a myriad of other historical examples connected to a *discriminate* listening of noise sources).

The events – multiple, simultaneous, aperiodic – answer each other in space while voices and instruments are positioned at different heights and so far from each other. This aspect confers to *Prometeo* the features of a sound galaxy perpetually adrift in relation to the audience which is the core.

The connective tissue of this ineffable labyrinthine system is represented by live electronics that transforms and carries the sound everywhere in space; the sound direction operates particularly on voices and ensemble of soloist creating an abyssal continuum. Think about the memorable and poetic beginning of the work, the impulse to infinity of feminine choir – immediately reverberated by electronics – that quotes the precious *Das atmende Klarsein* (the *Prometeo* conceptual and real harbinger); going on, chains of tritons stand out as slits into the sound matter while unisons with no timbre, on different octaves make the event's horizon between choir and orchestras ephemeral and uncertain.

The distinctive theatrical nature of texts, put together by Massimo Cacciari, is outlined with avoiding any figurative formula. *Prometeo* seems, instead, as an limitless wreath of concerted madrigals, *representative* only in a *post-Monteverdi* sense, and stretched to enhance the levels of meaning given by textual paths. Those trails of three different kind: sung (choir, solo voices), read by two actors (during “*Prologo*” and “*Hölderlin/Isola Seconda*”), silent (that is to say only written on the score as captions of muted voices).

The boundless, entropic configuration of *Prometeo* is a *no place* who concentrates in itself the *feasible* essence of *musica* and *anti-musica*, with charged textual elements, compressed and smashed, sometimes at close to haiku:

Cogli quest'attimo.

Balena un istante,

un batter [del] ciglio.

(“Tre voci a”, mm. 4-15)

The sound and its contrary, the anti-matter of silence, but also the most whispered echo are some of utopian degrees which characterize this mental as well as space-time wandering.

From one side a ceremonial – if not ritual – perspective emerges as an abstract *liturgy of multiple*, with choir and voices' stasima interchanged to episodes with a floating pace (on electroacoustic background-sounds); from the other side *Prometeo* is not ascribable to any other preexisting musical form, although the presence of fragments from Hölderlin's *Schicksalslied* could remind Maderna's *Hyperion* ones (1964-68), at the same time the allusion to creative courses in "Tre voci b" draws on some of Kandinsky's writings recently put to music by Alessandro Solbiati in his work *Il suono giallo* (2015).

According to Nono an open musical form doesn't mean lack of path, but inexhaustible multiplication of this last, attempt of all the possible ways with a dramatic intersection of events. What events are we talking about? Of echoes propagating in space and that come from not measurable temporal coordinates, but also about paroxysmal gestures which monstrously erupt (like the anamorphosis of the beginning of Schumann's *Manfred – Overture* that comes back as scattered and irregular flashes).

The *extreme* connotation of this *anti-opera* lies neither with the structural complexity with which each movement follows one another and, all things considered, nor with the score drafting (that if anything concerns only the ensemble of instrumentalists and his historical performer); instead its openness *to all winds* reveals an acoustic gearing down in which single, instantaneous conglomerates, made by crushed or explosive sound substance, compose themselves in spatially perceivable *objects*, showing in this way, an undeniable descent from Edgard Varèse (units or levels with high temporal discontinuity condensed in sound particles). When the same sound object, even in a single interval, is reflected in space, the time of listening/synthesis plunges the consecutive instants in a continuous fragmentation interposed with areas of shadow and silence-holds. The ensemble of instrumentalists proposes an historical time interpreted as flow-through (*Jetztzeit*) opposed to instantaneous time, shattered and installed on single moments by the four specialized orchestras (*Augenblick*); all this with the wish to connect this condition to some of topics of Benjamin's *Thesis*, recomposed by Cacciari in sequences of *Maestro del gioco*.

In the constellation of *Prometeo* sticks out the principle of *difference* all-out and also the most rare repetitions of riff of intervals – like the choir's ones at the beginning of *Stasimo primo* ("né incantamen[to] tracio, né voce di Orfeo, né rimedio di Febo") - they are liquefied in a multiple acoustic projection, to the point that a sentence can take over half a minute to be completely performed.

<i>Asse temporale</i>	1"	8"	12"	6"	24"	32" (ca.)
<i>Intervalli (S/C)</i>	do# sol#		sol#	sol# do# sol#		sol
<i>Soprani</i>	NE' _____ VO _CE _____			DI _ O _R _FE _O _		
<i>Contralti</i>	NE' _____ VO _CE _____			DI _ O _R _FE _O _		
<i>Tenori</i>	I _N _CA _____ N _TA _____		ME _____ N _			
<i>Bassi</i>	NE' _____ RI _____		ME _DIO_ DI _FE _____		BO _____	

(c) "Stasimo primo", batt. 2-5)

The voices expose the text which is fractioned in vertical combinations, dissecting it and recreating it into a strongly expressive legato, while the orchestra reproduces the same intervals with the voices (strings) or singing inside the instruments (woodwinds). So the *Augenblick* shines in an iridescent cloud of *suoni* and *contro-suoni*. The time of *Prometeo* is spatialized into objects that appear on the horizon, reverberate or decay instantly and this criterion brings together either the directional circularity of the sound in the orchestras or the one transmitted by the speakers; the decisive lure of silence is established on different syntactic levels, included the sung ones («far del silenzio... cristallo colmo di eventi», "Tre voci b", mm.52-55). The role of silence, a privileged and renewed condition for listening, becomes the gateway to a new inner microcosm in which unmediated data of consciousness can be found: they decline every straight becoming in a single *Ereignis*. The singing of Nono is therefore silent, rather inaudible, and it dwells only in an interior dimension, like *innere Stimme* of tragic feeling. It is known, examining numerous documents and testimonies, that in the last creative phase Nono started from the instrumental acoustic datum, being aware that the sign no longer expressed – if he had ever done so before – the sense of sound-silence. Giacinto Scelsi and Franco Evangelisti as well, who were conceptually very close to Nono, privileged this way to work; in *Prometeo* this is particularly considerable in relation to musical solutions of six soloists. The unfairly aleatory passages allow a margin of action such as to reinvent, every time, the sounds themselves according to the space/time transformation possibility: strictly speaking, a meticulous execution based on Nono's ideas of *Prometeo* is the one that would exclude the very concept of testamentary authenticity because it was contradicted by an experimental orientation that was never declared by the composer. Precisely Nono, speaking of the interaction between composer and performer, cites the Joachim-Brahms case, knowing that the work exists as perennial *unfinished*, only momentarily completed by the interpretive intervention in a fluctuating welding between sign and sound.

The *crucial crux* therefore does not lie in transmitting the executive practice of an unfathomable original will, but of reinventing space and time of execution, of daring and risking the unknown, of exploring the depths of aenigma each time without unnecessary obsessions of a necrophilous philology (before the advent of modern musicology, only a composer of undisputed authoritativeness could intervene on pre-existing or contemporary works).

In other words:

1. The past is unattainable and can be reinvented by postulating a legitimate, imaginative *present of the past*.
2. The score *is not* the work, or *almost* it, but rather the privileged channel to approach it.
3. The score lies silent, waiting for the mysterious rite of acoustic transubstantiation.

Marco Angius

LIBRETTO

Quello che segue è il testo verbale cantato e recitato durante *Prometeo*, che Luigi Nono trasse dal libretto originario di Massimo Cacciari, e qui ricomposto appositamente per fornire all'ascoltatore una mera guida alla disposizione delle voci durante l'esecuzione. Per una maggiore intelligenza del testo, fra parentesi quadre sono state inserite anche quelle parti del libretto che non vengono eseguite, ma sono lasciate solamente alla lettura interiore degli strumentisti.

I. Prologo

Coro
Γαῖα ὤ
ἐγείνατο¹

Attori
Γαῖα δέ τοι πρῶτον μὲν ἐγείνατο Οὐρανὸν ἀστερόενθ' γείνατο δ' οὐρεὰ
μακρὰ ἤδ' ἐ καὶ ἀτρύγετον πέλαγος τέκεν αὐτὰρ ἔπειτα Οὐρανῷ
εὐνηθεῖσα τέκ' Ὀκεανὸν βαθυδίνην²

Coro
Οὐρανὸν

Attori
Κοῖλὸν τε Κρεῖτόν θ' Ὑπερίονά τ' Ἰαπετόν τε Θεῖαν τε Ῥεῖαν τε Θέμιν τε
Μημοσύνην τε φοῖβην³

Coro
ASCOLTA
δ' οὐρεὰ⁴

Solisti e Coro
ASCOLTA

Attori
τε χρυσοστέφανον Τηθύν πέλαγος τ' ἔρατεινήν τοὺς δὲ μέθ' ὀπλότατος γένετο
Κρόνος ἀγκυλομήτης δεινότατος παίδων⁵

Coro
Ὀκεανὸν

1 *Gaia, uh! egéinato*, Gaia uh! generò

2 *Gaia dé toi prōton mèn egeínato Oyranón asteróenth geínato d'ourea makrà edè kai atrýgeton pélagos téken aytár épeita Oyranoí eynethéisa ték Okeanón bathydínen*, Gaia per primo generò Urano stellato, generò i grandi monti, e anche il mare infecundo di gontiore furente e Oceano dai profondi gorghi (Esiodo, *Teogonia*, 126, 127, 129, 131-133)

3 *Koílōn te Kreítōn th' Yperíōna I'apetōn te Theían te Rhéian te Thérmin te Mnemosýnen te Phoibēn*, Coio e Crio e Iperione e Iapeto e Teia e Rea e Teri e Mnesimone e Foibe (Esiodo, *Teogonia*, 134-136)

4 *d'ourea*, i monti

5 *te krysostéphanon Tethýn pélagos terateinèn toús dé méth' hoplópatos géneto Krónos ankylómētes deinótatos paídōn*, dalla corona aurea e Teti amabile e dopo, per ultimo, Crono dai pensieri tortuosi (Esiodo, *Teogonia*, 136-138)

Attori

Κούρην δέ 'Ιαπετὸς καλλίσφυρον Ὀκεανίην ἠγάγετο Κλυμένην⁶

Solisti e Coro

Non vibra qui ancora
un soffio dell'aria
che respirava il passato?

Attori

ἢ δέ οἱ Ἀτλαντα κρατερόφρονα γείνατο παῖδα Μεινοίτιον Ἐπιμηθέα Προμηθέα
ποικίλον αἰολόμητιν' Ἰθαξ⁸

πολυτέκνου Τηθύος ἔκγονα κούδεν τούτων ὄ τι μὲ ζεύς⁹

Solisti e Coro

vibra qui un soffio respirava il passato?
ASCOLTA
non resiste nell'eco una voce

Attori

ἐγείνατο ἐγαγετο τέκεν γείνατο γένετο ἐγείνατο τέκεν

Coro

'Ρεῖαν Κρόνος Ἰαπετόν
Κλυμένειν

Solisti e Coro

Di quelle ammutolite?

Attori

Γαῖα Οὐρανὸν Οὐρανῷ Οὐρεα Πέλαγος Ὀκεανὸν Κοῖτον Κρεῖτον Ὑπερίονά
Ἰαπετόν Θεῖαν Ἰρεῖαν Θέμιν Μμημοσύνην Φοῖβην Κρόνος Τεθὺν Ἰαπετόν Ὀκεανίην
Ἀτλαντα Μεινοίτιον Ἐπιμηθέα Προμηθέος Τηθύος Ἰθαξ Ζεύς Προμηθέα Ἐπιμηθέα
Μεινοίτιον Ἀτλαντα Ὀκεανίην

Solisti e Coro

ASCOLTA
resiste voce eco
voce come nel volto dell'amata
quello di spose

6 *kou̓ron dé Iapetós kallisp̄yron Okeaninen egágheto Klyménen*, Iapeto si prese in sposa Climene, oceanina dalle belle caviglie (Eschilo, *Teogonia*, 508-509).

7 *hè dé oiAtlanta krateróphrona géinato Menoilton Epimethéa Promethéa poikilon aiolómētin*, e lei ad Atlante dal cuore violento partorì Menezio, Epimeteo e Prometeo astuto e versatile (Esiodo, *Teogonia*, 509-511).

8 *Itháx itacense* (Esichio di Alessandria, *Lexicon*, I, 387).

9 *polytéknou Tethýs enkiona kouden toyton o ti mē Zéty's*, figli della feconda Teti, nulla c'è che non voglia Zeus (Eschilo, *Prometeo incatenato*, 137 e Sofocle, *Trachinie*, 1278).

Coro
Προμηθέα

Attori
ἀστερόενθ' μακρά ἀτρύγετον βαθυδίην ερατεινήν χρυσοστέφανον
ὀπλότατος ἀγκυλομέτες δεινότατος
καλλίσφυρον κρατερόφρονα ποικίλον

αἰολόμητιν πολυτέκνου ἔκγονα καλλίσφυρον ὀπλότατος ἀτρύγετον
βαθυδίην ποικίγον κρατερόφρονα πολυτέκνου

Solisti e Coro
mai conosciete
vibrano intese segrete
si impigliano nell'ali
dell'angelo

Attori
Γαῖα Μημοσύνη Κρόνος Ὠκεανὸν ἴθαξ Τηθύος Ὠκεανὸν Οὐρανὸν Ἰαπετόν
Ἐπιμηθέα Προμηθέα
τέκεν ἐγένετο γείνατο γένετο ἤεγαγετο τέκεν παίδων γείνατο ἔκγονα
Γαῖα Οὐρανὸν Ὠκεανὸν Οὐρανὸν Γαῖα Ἰαπετόν Οὐρανὸν

Soprani e Coro
sanno compare
l'infranto.

Questa debole forza c'è data.

Attori
Οὐρανὸν ἀτρύγετον ἀστερόενθ' πέλαγος Φοῖβην τε χρυσοστέφανον Τηθύν
τ' ἔρατεινήν
Κρόνος ἀγκυλομέτες δεινότατος παίδων καλλίσφυρον Ὠκεαίνεν Ἀτλαντα
κρατερόφρονα ποικίγον αἰολόμητιν Προμηθέα

Soprani e Coro
debole forza c'è data.
Non sperderla.

Attori
Γαῖα δέ τοι πῶτον μὲν ἐγένετο Οὐρανὸν ἀστερόενθ' γείνατο δ' αὔρα
μακρά ἤδε καὶ ἀτρύγετον πέλαγος τέκεν αὐτὰρ ἔπειτα Οὐρανῷ
εὐνηθεῖσα τέκ' Ὠκεανὸν βαθυδίην

II. Prima isola

PROMETEO

[Sappi:
Pur vedendo non vedevano
pur udendo non udivano
gli uomini
effimeri
larve di sogno sotto
terra abitavano
come formiche
finché io
mostrai loro
Aurora e Tramonto

piegai al giogo le bestie
tormentai per loro la Terra
inventai i cocchi del mare

Io
e il numero trovai

Io
ἀΐας τέχνας τε καὶ πόρους
ἐμησάμην¹⁰

Io
spiegai
i sogni
i voli

EFESTO

[Te, figlio di Teti
inchiederò

Te
con nodi indistricabili

Te
a questa roccia immobile

Tu
appassirai al baléno del sole

Te
roderà la pena
onnipresente

MITOLOGIA

Coro
Prometeo
questa speranza
[vuoi dare ai mortali]
liberarsi dal dio?

¹⁰ *ohias téknas te kai pórous emesámen*, ho trovato scienze e aperto strade
(Eschilo, *Prometeo incatenato*, 477).

Io
spiegai
i sogni
i voli
le voci
i presagi
gli incontri
i costumi
l'amore]

Sappi:
difficile a placare
è il cuore di Zeus
dispensatore di casi]

Sei
come un nuovo signore
φθόνερον τε καὶ
ταραχῶδες?¹¹
Ascolta

Credi onnipotente
il tuo
fuoco?
Chiami
Verità [quella]
stretta radura
[che un solo istante
illumina]?

¹¹ *phthonerón te kai tarachôdes*, gelosa e perturbatrice (Erodoto, *Storie*, I, 32).

III. Seconda isola

a) Io – Prometeo

IO

PROMETEO

Solisti femminili
τίς γῆ; Ha! Uh!

Coro
Ha! Uh!

Solisti femminili
τί γένος;¹²

Tenore e Coro
Il nume sempre violento
γένος

Tenore
[φθόνερον τε καὶ παραχῶδες]¹³

da qui all'aurora]

Tenore e Coro
ti caccia [verso]

Solisti femminili
Κρόνιε Κρόνιε¹⁴

Terre inarate

Solisti femminili e Coro
Ah! ἴω

Solisti femminili
τίνα φῶ
Ah! ἴω

Coro
Ha! Uh!

Ardimi nel fuoco
Dove in case di giunco
[sui] carri vanno gli Sciti

Solisti femminili
sprofondami nella terra
dammi cibo ai mostri [del mare]
ma placà [questa bufera divina]

Tenore e Coro
[Alle spalle] lascia l'Europa

L'Asia entrerai [inoltrati a Oriente]

¹² *tis gē; ti gēnos*; quali terre; quale popolo (Eschilo, *Prometeo incatenato*, 561)

¹³ *phthonerōn te kai tarachōdes*, gelosa e perturbatrice (Erodoto, *Storie*, I, 32).

¹⁴ *Kronie*, o Crono!

[questa] sferza violenta

Solisti femminili e Coro
placami [questa] mania incessante
placami

Coro
Ah! Eh! Oh! Uh! Uh!

Solisti femminili
Κρόνιε

Solisti femminili e Coro
Questo dio geloso
dal rito notturno
placami

Solisti femminili e Coro
[che] mi caccia [ai confini del mondo]
[placami il] folle
[assillo di questa danza tremenda]

[placa questa]
bufera divina
placa

Coro
He! Uh!

Solisti femminili
Sempre violento

Coro
Hi! He! Hu!

Solisti femminili e Coro
τίς γῆ;
[ma placa questa]
sventura di vivere
Κρόνιε
θυήσκω¹⁵

Tenore e Coro
varca i fiumi sonori
va alle sorgenti del sole

Tenore
geloso
segui le rive d'Etiope

Tenore e Coro
dove dai monti
sacro il fiume s'abbatte

[Alla sua foce] Canopo v'è
Amare nozze [le sue]
sempre violento

¹⁵ *thnēsko*, muoio (da Saffo, fr. 31 West, 15).

b) MITOLOGIA (Hölderlin)

Soprani (poi ripetuto con attori)

O 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...
doch¹⁶
Una dell'Uomo
Una del Dio
la stirpe
Del Dio
fratelli infelici

c) Stasimo primo

Coro

Né incantamen[to] Tracio
né voce di Orfeo
né rimedio di Febo

Solisti e Coro

la placa
né sanguinante offerta
né statua né altare
né il ferro Calibe
la piega ignora

Solisti

ΑΙΔΩΣ¹⁷ inaccessa U

Solisti e Coro

ha la cima

¹⁶ "Allora / non ci è dato / luogo / di pace / scompaiono / cadono / sofferenti / uomini / ciechi / come acqua / da rupe / a rupe / nell'ignoto / laggiù"
(da Friedrich Hölderlin, *Schicksalslied*, 16-20, 22, 25).

¹⁷ *Aidôs* (la Vergogna).

IV. Interludio primo

IL MAESTRO DEL GIOCO IV, V

Contralto

Non sperderla
καὶ πλεῖστων
questa debole messianische Kraft
ἀψάμενος λόγων
non a noi soli
κρεῖσσον
resiste l'eco silenzi trascorsi
οὐδὲν
attimo
Ἀνάγκας ἡῦρον¹⁸

V. Tre voci a)

IL MAESTRO DEL GIOCO VII, VIII, IX

Soprano, contralto, tenore

Ascolta
Cogli quest'attimo.
Balena un istante,
un batter [del] ciglio
Un istante
Non dire dell'ieri
Oggi
il Sole lancia il laccio dell'alba
[versa il suo rosso sigillo nella coppa del
cielo]
Qui vibrano intese segrete
Al colmo del pericolo,
[al centro del] deserto.
Stendi le ali
[Fà che il fiato l']intesa segreta
trascini
Irrompono Angeli
a volte
angeli [nel] cristallo del mattino.
Battono ali di porpora
[di] la misura del tempo si colma.
Ascolta.

¹⁸ *kai pleiston apsámenos lógon kreísson oydén Anánkias eyron*, e ho appreso la dottrina senza mai trovare nulla di più forte della Necessità (Euripide, *Alceste*, 963–966).

VI. Isola terza, quarta, quinta*

Solisti

3^a isola

4^a isola

alla fine è il mio Nóstos
fai ora ritorno Prometeo

Prometeo alla fine
è il tuo Nóstos.
Una casa
provvedi
e un bove
[e] se ti è dato essere eroe
solo del mare lo puoi
vieni musa e una donna

non più consolare
[sopraggiungi al] pianto del figlio
ascoltane
l'anima muta
[la sua giornata fuggire]
ti grida la voce del dio
dove è aperto l'azzurro
[quando dall'alto senti la voce della gru]
mettiti [a] arare
[guardati bene] schiva la brina nociva.
Vedo sonora
vedi fulgida

a) Eco lontana (dal prologo)

U A O U

Vedo sonora
vedi fulgida

[pei soffi di] Bora
[che lungo la Tracia] sul mare
si leva [e] imperversa
le stelle ti serrano la mano al timone.
Ascoltami
[poi]
navi non spingere nei gorgi del Ponto
[quando cadono le Pleiadi].

b) Eco lontana (dal prologo)

U O U

* la 5^a isola è solo strumentale

Città divina
Atene famosa

le tue parole
[alla sua fonte detergi]
nel suo silenzio
[cacciane la menzogna]

qui crescerai un albero

c) Eco lontana (dal prologo)

U A O O
U A A
U A

Qui crescerò il narcisso
[e] il croco iridato
che l'Asia ignora
fuggendo la furia
selvaggia di Orione
tirale a secco

d) Eco lontana (dal prologo)

U A A A

Inseguirà sul mare
il tuo remo
rapide Nereidi

[fa nella] chiglia
[un] foro
[perché] non marcisca
[alla] pioggia

sarà il mio remo sul mare
mille vele d'azzurro.

Delle memorie
il cumulo
di all'Angelo

qui dirai
da un altare con Zeus

tu solo sopporti
[il mostro che ride]
lontano
e attendi
[a] sei nel deserto
del mare
invincibile.

VII. Tre voci b)

IL MAESTRO DEL GIOCO X, XI, XII

Coro a cappella

Ascolta
nel deserto
lode alla terra
a noi è data
la debole forza
ma
basta
per far saltare un'epoca
dal corso della storia
[di] porre in silenzio
[nell'attimo]
la vuota durata
ascolta quest'attimo
una debole forza
[è data] al pensiero:
STILLSETZUNG¹⁹
attendono il pensiero
occasioni un'opera
dal movimento delle opere
u istanti felici
far del silenzio cristallo
colmo di eventi
tremendi dice l'intesa segreta
ma basta
per far saltare una vita dalla sua epoca
un volto
dal lutto dei passanti
un fiato segreto
nell'intesa profonda
questa debole forza
ascoltali.

¹⁹ L'arrestarsi.

IX. Stasimo secondo

MITOLOGIA

NOMOS

Solisti

πολλῶν ὀνομάτων μορφῆ μιᾶ²⁰

[È occupare, prendere]

È divisio primaeva

[È pascolare le greggi.

[È il pascolo]

È l'irrompere

[il] governare

È il trasgredire

il rifondare

È l'abbattere

il difendere

[È ciò che strappa ogni consolazione]

È ciò che nel cerchio del fuoco

rivela [soltanto]

[e in quest cerchio]

apre

molteplici vie

Chiede a noi di destare l'infranto

Di rinnovare

Silenzi

U

Trasforma

[e] ricorda

balèna [ed]

è nel deserto invincibile²¹.

²⁰ *pollón onomáton morphè mia*, d'innumerevoli nomi, una forma sola
(Eschilo, *Prometeo incatenato*, 210).

²¹ (da Arnold Schönberg, *Moses und Aron*, III).



Alda Caiello



Katarzyna Otczyk



Livia Rado



Silvia Regazzo



Manuela Mandracchia



Marco Rencinai



Sergio Basile



Ensemble Prometeo



Coro del Teatro Regio di Parma



Filarmonica Arturo Toscanini

STR 37096

