L'utopia del Wanderer
Frammento, silenzio e ascolto nella musica di Luigi Nono

di *Gianluca Di Donato*

Introduzione

Venezia, chiesa di San Lorenzo, 1984. A pochi passi da qui, in quel luogo sconsacrato, nacque *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, un'opera che riscriveva i rapporti tra suono, spazio e ascoltatore, abolendo la frontalità del concerto tradizionale e trasformando l'ascolto in esperienza immersiva, priva di gerarchie.

Per Nono Venezia non era un semplice contesto, ma un vero laboratorio dove il compositore aveva studiato come si comporta il suono in questa città: come si propaga nelle calli, come si disperde negli spazi aperti, come si riflette sull'acqua e sulla pietra, quanto tempo rimane sospeso dentro le chiese. *Prometeo* nasce da questa analisi: Nono prende la morfologia sonora di Venezia – quella sovrapposizione di sorgenti, quella molteplicità di spazi risonanti – e la trasforma in principio compositivo, rendendo la città il modello strutturale stesso dell'opera.

Parlare di Luigi Nono a Venezia significa parlare di un compositore che ha fatto di questo luogo non solo la propria casa, ma un vero laboratorio d'ascolto. Il titolo di queste riflessioni – *L'utopia del Wanderer: frammento, silenzio e ascolto* – indica le tre coordinate fondamentali della sua poetica, tre prospettive che si intrecciano continuamente nel suo pensiero musicale e convergono in un unico gesto: concepire il suono come esperienza insieme etica e politica.

Il frammento è per Nono una categoria estetica che nasce dalla rottura storica: dopo Auschwitz, dopo Hiroshima, dopo la fine della Resistenza, non si può più parlare di totalità. Il frammento non è un residuo, qualcosa che resta di un'unità perduta, ma una forma espressiva autonoma che ha senso proprio perché porta il segno della rottura, mostrando che qualcosa resiste nonostante tutto.

Il silenzio è un elemento strutturale, non un vuoto: come diceva Nono stesso, "Il silenzio è pieno di tensione, è presenza, non assenza", funzionando come origine del suono e come spazio dove il suono continua a risuonare nella memoria di chi ascolta.

L'ascolto, infine, è attivo, costruttivo: chi ascolta non subisce passivamente ma ricompone, collega i frammenti, stabilisce relazioni, traccia percorsi personali dentro il materiale sonoro, facendo sì che ogni ascolto costruisca l'opera in modo diverso.

Questa poetica ha radici precise nella crisi del linguaggio che porta Nono a lavorare sul frammento, nata nella Vienna del primo Novecento: Hofmannsthal e Kraus in letteratura, Wittgenstein in filosofia, Schiele in pittura, Schönberg in musica. In quel contesto emerge il problema di come comunicare dopo che il linguaggio stesso è entrato in crisi, dopo che le forme chiuse della tradizione non reggono più.

Schönberg visse al centro di questa crisi: il suo *Moses und Aron* rimase incompiuto, ma non per un fallimento, bensì perché l'opera riconosce semplicemente che non si può dire il tutto. Massimo Cacciari

sostiene che l'opera non racconta un conflitto tra personaggi ma mostra una frattura insanabile tra parola e canto: Mosè parla senza cantare, Aronne canta tradendo la parola, e il terzo atto non venne mai scritto perché quella frattura non poteva trovare conciliazione.

Anton Webern, allievo di Schönberg, portò quella crisi alle estreme conseguenze: le sue *Bagatelle* op. 9, sei brevi pezzi per quartetto d'archi, durano nel complesso pochi minuti, il primo appena venti secondi. In Webern ogni evento sonoro è isolato, ridotto al minimo, senza sviluppo né elaborazione tematica, solo successione di eventi distinti in cui il silenzio ha la stessa importanza strutturale del suono.

Nono eredita da Webern questa visione, ma la piega in un'altra direzione: dove Webern concentra il suono nel tempo, Nono lo espande nello spazio; dove Webern riduce, Nono dilata. Entrambi rifiutano la forma chiusa, ma Nono trasforma questa scelta in un gesto etico.

Allievo e amico di Maderna, vicino a Scherchen, presente negli anni cruciali di Darmstadt, Nono fa della lezione della Seconda Scuola di Vienna non solo un linguaggio, ma una responsabilità: Schönberg e Webern mostrano la crisi del linguaggio musicale, Nono la elabora trasformandola in principio compositivo, rifiutando deliberatamente l'idea dell'opera compiuta e conclusa in una scelta estetica, non un limite tecnico.

Non tutti condivisero questa posizione: Maderna considerava la frammentazione soprattutto una questione di tecnica compositiva, mentre altri, come Gianfranco Vinay, intuirono che per Nono il frammento nasceva da un principio ideologico, da un fondamento etico che viene prima della tecnica. L'acustica, la tecnologia, l'elettronica – tutto viene dopo: prima c'è la responsabilità del gesto, la decisione di partire dal frammento, di costruire a partire da quello.

A rappresentare questo modo di concepire la musica è la figura del *Wanderer*, il viandante, che percorre tutta l'opera di Nono dal *Canto sospeso* al *Prometeo* subendo una trasformazione rispetto al modello romantico di Schubert. Se in Schubert il viandante cerca l'unità attraverso la natura, in Nono accetta la frammentazione come condizione permanente, trasformando l'erranza in un modo di conoscere: si attraversa senza pretendere di arrivare a una sintesi definitiva. È questa figura che sintetizza la poetica di Nono: un pensiero musicale che attraversa le contraddizioni senza risolverle, che accetta la rottura come forma di verità, facendo di Nono una figura unica nel suo tempo.

1. Frammento come problema tecnico

Quando si parla di "frammento" nella musica del Novecento, il rischio è di affidarsi a un termine vago, spesso evocato come immagine poetica più che come categoria strutturale. In Luigi Nono, invece, la nozione di frammento diventa principio operativo preciso, un criterio compositivo che agisce simultaneamente su tre piani: il materiale sonoro, la struttura e l'ascolto.

Sul piano del materiale, Nono spezza il legame tradizionale tra le idee musicali e il loro sviluppo: non c'è sviluppo tematico, non c'è ricorrenza di motivi, ogni evento sonoro è un'unità autonoma, isolata. Il

processo compositivo non segue logiche di accumulazione o progressione ma procede per successione di eventi che restano separati.

A livello strutturale, le sezioni non hanno rapporti causali tra loro: la forma non si articola secondo i principi tradizionali di esposizione-sviluppo o tensione-risoluzione ma per giustapposizione di segmenti autonomi, rendendo la discontinuità il principio formale stesso dell'opera.

Il terzo piano, quello dell'ascolto, è il più importante: il frammento non riguarda più soltanto come si compone ma il rapporto tra opera e ascoltatore. Nono affida all'ascoltatore il compito di ricostruire le relazioni tra i frammenti dispersi nel tempo e nello spazio, rendendo l'ascolto costruttivo: chi ascolta non riceve passivamente ma partecipa a produrre il senso, non si tratta solo di interpretare, ma di completare l'opera, facendo sì che ogni volta che qualcuno ascolta, l'opera si ricomponga in modo diverso.

Il suono in Nono non rappresenta qualcosa ma è un'esperienza diretta che ha una duplice natura: da un lato nega che si possa raggiungere una totalità, dall'altro mantiene viva la tensione verso quell'unità che ormai non è più possibile recuperare. La produzione matura di Nono si colloca in questa tensione: tra l'impossibilità di dire tutto e l'apertura verso ciò che non si è ancora realizzato, rendendo il frammento non un residuo ma una scelta compositiva che porta con sé una responsabilità estetica ed etica.

2. Il canto sospeso: frammentazione come memoria della resistenza

Il Canto sospeso (1955-1956) è il primo laboratorio in cui Nono elabora compiutamente la poetica del frammento, prendendo come testi le lettere dei condannati a morte della Resistenza europea, documenti scritti nell'imminenza dell'esecuzione che non tratta come materiale celebrativo ma come testimonianza che deve restare viva, che deve continuare a interrogare chi ascolta.

La frammentazione sillabica dei testi è stata spesso interpretata come un procedimento emotivo, finalizzato a rendere musicalmente il dolore, ma si tratta invece di un'operazione che risponde a criteri tecnici ed etici precisi. Nono scompone la parola per sottrarla alla retorica: la frammentazione impedisce l'enfasi e la monumentalizzazione, interrompendo la linearità del discorso e impedendo che le lettere si trasformino in canto eroico, restituendole alla loro natura originaria di testimonianza interrotta.

Questa scelta va inserita nella militanza politica di Nono nel Partito Comunista Italiano, per cui la musica è una pratica politica, non un linguaggio autonomo: le lettere dei condannati non sono documenti storici da archiviare ma un appello rivolto al presente, una chiamata alla responsabilità collettiva. Il frammento funziona quindi come strumento di memoria: impedisce l'oblio, tiene viva l'attenzione, risveglia la coscienza critica attraverso l'ascolto.

Come funziona tecnicamente questa frammentazione? Nelle sezioni corali de *Il Canto sospeso*, in particolare nei numeri 2 e 9, le parole vengono scomposte, le sillabe distribuite tra le voci, disperse nei timbri. La frase "Addio madre", presente nel settimo movimento, viene frammentata tra soprano solista e coro femminile: la segmentazione impedisce di ricostruire subito il testo, si capisce che ci sono parole, ma non si riesce a cogliere immediatamente il senso. La distribuzione delle sillabe risponde a calcoli precisi: ogni

unità è collocata secondo parametri di altezza, durata e dinamica rigorosamente determinati, facendo sì che la parola perda la sua leggibilità testuale e diventi puro suono.

Il procedimento funziona su due piani: da un lato la memoria del significato resta presente come traccia, dall'altro la materia sonora prende il sopravvento. Chi ascolta non identifica subito il contenuto verbale ma percepisce la presenza di qualcosa che sta cercando di dire, creando un modo di comunicare che non trasmette messaggi chiari e immediati, ma produce un'esperienza diretta del materiale sonoro.

Quando, nel 1992, Claudio Abbado diresse *Il Canto sospeso* a Berlino, decise di accostare alla musica la lettura integrale delle lettere, affidandole a Bruno Ganz e Suzanne Lothar. Il gesto, che a prima vista poteva sembrare una contraddizione, restituiva invece l'essenza stessa dell'opera: la parola e la musica si completavano rivelando il loro reciproco limite. Là dove la musica mostrava l'impossibilità di dire tutto, la voce recitante restituiva alla memoria ciò che era stato taciuto, aprendo tra le due dimensioni uno spazio di consapevolezza.

Quel concerto, in una Germania turbata da nuove violenze neonaziste, divenne un atto politico nel senso più alto del termine: non un proclama ma un gesto di ascolto civile in cui il frammento non era più soltanto una forma musicale, ma una forma di resistenza.

3. La fabbrica illuminata: tecnologia come liberazione dell'ascolto

Nel 1964, con *La fabbrica illuminata*, Nono apre una nuova fase della propria ricerca in cui il suono si intreccia con la tecnologia e con la realtà sociale del suo tempo. È la prima opera in cui usa in modo sistematico il nastro magnetico, combinando la voce dal vivo con registrazioni elettroniche, ma in Nono la tecnologia non è mai fine a se stessa né una curiosità sperimentale: è uno strumento politico, un mezzo per trasformare il modo di ascoltare e per rivelare ciò che normalmente resta inascoltato.

Durante le prime sessioni allo Studio di Fonologia della RAI di Milano, Marino Zuccheri, tecnico leggendario, racconta che Nono non chiedeva mai "che effetto hai qui?", come molti compositori, ma diceva al contrario: "Non voglio effetti, voglio le cause del suono", cioè capire la materia sonora, manipolarla, ma non farsi sedurre dal fascino della tecnologia. Questo aneddoto mostra come Nono vivesse l'elettronica non come artificio, ma come strumento per rivelare ciò che è nascosto.

Il contesto è quello delle grandi lotte operaie, delle occupazioni di fabbrica, dei movimenti sindacali che in quegli anni attraversano l'Italia. Nono non osserva da lontano ma frequenta gli stabilimenti, parla con gli operai, registra i loro canti, i rumori delle macchine, le conversazioni durante le pause di lavoro: alla Italsider di Genova raccoglie un materiale sonoro grezzo, fatto di voci e di clangori metallici, che diventerà la base acustica dell'opera. La sua idea, al tempo stesso semplice e radicale, è portare nella sala da concerto il suono del lavoro, dargli dignità estetica e politica, metterlo sullo stesso piano dell'orchestra e del coro.

Ma non si tratta di riprodurre un ambiente o di costruire un documentario sonoro: Nono manipola quei materiali, li filtra, li sovrappone, li fa risuonare in uno spazio acustico nuovo. La voce del soprano si intreccia alle voci registrate in un dialogo continuo tra presenza e memoria, tra corpo e macchina: a volte

le voci sono riconoscibili, altre volte si dissolvono nel trattamento elettronico, fino a diventare puro timbro, puro colore sonoro senza più parole. Questa ambiguità è parte integrante del progetto, obbligando chi ascolta a interrogarsi, a chiedersi da dove proviene il suono, chi sta parlando, e in che modo quella voce – umana o artificiale – lo riguarda.

L'effetto richiama la lezione brechtiana dello straniamento: come nel teatro di Brecht lo spettatore non deve abbandonarsi alla contemplazione ma restare vigile e consapevole, anche qui l'ascoltatore non può semplicemente lasciarsi trasportare dalla musica. L'intento di Nono non è emotivo ma critico: la frammentazione sonora interrompe la continuità percettiva, impedisce l'ascolto passivo, richiede attenzione e riflessione, trasformando la disgregazione del materiale sonoro in uno strumento di pensiero critico.

Sul piano tecnico, l'elettronica permette di distribuire il suono nello spazio e di creare ambienti acustici dove non esiste un punto d'ascolto privilegiato. Nono collabora con gli studi di fonologia RAI di Milano, con lo studio di Colonia e successivamente con il Centro di Sonologia Computazionale di Padova, ma il suo interesse per le tecnologie elettroacustiche non nasce da curiosità tecnologica bensì dalla possibilità di modificare le condizioni dell'ascolto, di cambiare il rapporto fisico e spaziale tra suono e ascoltatore.

In *La fabbrica illuminata* il materiale sonoro mantiene la sua natura di testimonianza: le voci registrate, anche dopo il trattamento elettronico, conservano la loro origine documentando condizioni di lavoro, corpi, fatica. L'elettronica non è uno strumento neutro ma un mezzo per rendere percepibile ciò che tende ad essere rimosso o occultato socialmente.

La fabbrica illuminata non parla solo dell'industria ma dell'ascolto stesso, di come ascoltiamo, di cosa decidiamo di ascoltare, costruendo un'esperienza percettiva che apre spazi di attenzione dentro un mondo saturo di suoni, mantenendo la forma aperta, in divenire, senza conclusione definitiva.

4. Fragmente – Stille an Diotima: silenzio, lutto, memoria

Alla fine degli anni Settanta la scrittura di Nono cambia: il materiale sonoro si riduce, la forma si concentra. *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980), dedicato alla memoria di Bruno Maderna, è un esempio rappresentativo di questa fase in cui il titolo indica esplicitamente i due elementi strutturali dell'opera: frammentazione e silenzio. La composizione per quartetto d'archi è divisa in cinquantadue sezioni, dura complessivamente più di venti minuti, con il materiale sonoro ridotto all'essenziale e i gesti strumentali minimi.

Nono inserisce nella partitura versi di Friedrich Hölderlin che non devono essere cantati né pronunciati, ma solo letti mentalmente dagli esecutori: i versi funzionano come riferimento interiore che gli esecutori leggono per capire quale atmosfera, quale tensione devono dare al suono, senza mai pronunciarli.

La composizione inizia con eventi di minima intensità: un pizzicato seguito da una pausa, un armonico di breve durata. Il silenzio non è un'interruzione ma un elemento strutturale equivalente al suono che divide, organizza, costruisce la forma. Secondo Nono, "il silenzio è lo spazio dove il suono continua nella

memoria dell'ascoltatore", prolungando quindi l'evento sonoro oltre la sua durata fisica: il suono finisce, ma continua a risuonare dentro chi ascolta, facendo sì che la forma non proceda per sviluppo ma per successione di eventi isolati, brevi, sospesi.

La dedica a Maderna, collaboratore e interlocutore di Nono per tutta la vita, conferisce all'opera una dimensione di lutto in cui il silenzio diventa la rappresentazione dell'assenza: quello che non si può più dire, quello che non può più rispondere. La composizione lavora per sottrazione: toglie materiale invece di aggiungerne, trova la propria forza nella riduzione, nel poco che resta.

5. Gesualdo: il frammento come spazio del lutto

Il frammento come rappresentazione del lutto non è un'invenzione del Novecento: Nono riprende questo modello da Carlo Gesualdo, compositore da lui studiato approfonditamente. Gesualdo, principe di Venosa, visse tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento: dopo aver ucciso la moglie e l'amante colti in flagrante, si ritirò nel proprio castello dove compose madrigali e mottetti caratterizzati da procedimenti armonici e vocali anomali per la sua epoca.

Nei madrigali di Gesualdo la linea vocale presenta interruzioni e discontinuità: l'uso sistematico di dissonanze non risolte e l'accostamento di accordi contrastanti destabilizzano il sistema armonico, mentre il testo viene frammentato attraverso pause che isolano le parole e le sillabe, facendo procedere le linee melodiche per salti bruschi, non graduali.

Nel madrigale *Moro, lasso, al mio duolo* (Sesto Libro), Gesualdo porta questa tecnica all'estremo: dopo ogni ripetizione della parola "moro" inserisce pause drammatiche che interrompono il flusso vocale, con un cromatismo violentissimo. La tessitura polifonica si disgrega: invece di mantenere l'equilibrio tra le voci, le separa, le isola, le fa procedere per frammenti, facendo sì che le sillabe risultino isolate dai silenzi e la parola perda continuità. Non è più polifonia rinascimentale equilibrata ma esposizione della lacerazione.

Perché Nono si interessa a Gesualdo? Perché vede in lui l'inizio di una linea che arriva fino a noi: la linea Gesualdo-Webern-Nono, una genealogia del frammento che si trasforma storicamente. In Gesualdo è la colpa individuale che spezza la musica, in Webern è la crisi del linguaggio stesso, in Nono diventa memoria storica collettiva.

In Nono il lutto non è più solo individuale ma assume una dimensione collettiva e storica, rendendo il frammento una scelta compositiva consapevole: rifiuto della risoluzione, permanenza della contraddizione. Gesualdo e Nono condividono la necessità di dare forma a contenuti che non si possono ricomporre in un'unità.

6. Prometeo: Venezia come laboratorio della forma errante

Abbiamo accennato a *Prometeo* nell'introduzione, ma ora dobbiamo entrare nel dettaglio di come funziona questa opera. Renzo Piano progetta per San Lorenzo una struttura acustica con otto gruppi orchestrali e quattro cori distribuiti lungo il perimetro, mentre il pubblico sta al centro su una piattaforma mobile,

circondato dalle sorgenti sonore: non esiste una posizione privilegiata, ogni ascoltatore vive un'esperienza acustica diversa.

Durante le prove a Venezia nel 1984, Nono dedicò quasi un'intera giornata a lavorare su un'unica emissione del corno, un suono brevissimo che nel risultato finale durava forse due secondi. Quando uno dei musicisti gli chiese: "Ma vale la pena di fermarsi così a lungo?", Nono rispose: "Se non ascoltiamo questo, non ascolteremo niente", concretizzando la sua poetica: il suono minuscolo, marginale, fragile è la chiave per comprendere tutto.

Nono aveva studiato a lungo come si comporta il suono a Venezia: la riflessione tra acqua e pietra, il riverbero sulle superfici architettoniche, la dispersione nelle calli. *Prometeo* trasforma questa morfologia urbana in principio compositivo: molteplicità di punti d'ascolto, rifrazione continua del suono che arriva da più direzioni, facendo sì che l'opera non rappresenti la città ma ne adotti la struttura acustica come modello.

Sul piano tecnico, Nono lavora con Alvise Vidolin e il Centro di Sonologia Computazionale di Padova: il sistema di diffusione usa sedici altoparlanti perimetrali e quattro centrali, ma la tecnologia qui serve a uno scopo preciso: realizzare un ascolto senza gerarchie, dove non esistono posti migliori o peggiori, dove il suono arriva a tutti in modo diverso ma equivalente.

La disposizione spaziale abolisce la frontalità del concerto tradizionale: la divisione tra palcoscenico e platea, esecutori e ascoltatori. Chi ascolta non è più uno spettatore passivo ma partecipa direttamente all'esperienza acustica, dovendo costruire attivamente il proprio percorso dentro il materiale sonoro, scegliere dove dirigere l'attenzione, decidere cosa collegare, facendo sì che ogni ascoltatore viva una versione diversa dell'opera.

Massimo Cacciari osserva che *Prometeo* rifiuta "il punto di vista unico della prospettiva rinascimentale": chi ascolta non contempla a distanza ma si trova dentro un campo di forze sonore che lo circondano da ogni parte, deve orientarsi, deve scegliere, trasformando l'ascolto in partecipazione attiva alla costruzione del senso.

Questa è anche una scelta politica: il frammento assume qui una valenza politica precisa negando l'idea di un'autorità interpretativa unica e affermando la possibilità di prospettive diverse e simultanee. La musica non fornisce soluzioni ma apre possibilità in cui ogni frammento è un punto di partenza per percorsi diversi.

Prometeo sintetizza tutte le fasi del lavoro di Nono: la dimensione etica de *Il Canto sospeso*, la ricerca elettroacustica de *La fabbrica illuminata*, la concentrazione formale di *Fragmente-Stille*, l'elaborazione della spazialità acustica veneziana. L'opera non racconta una storia ma costruisce un'esperienza in cui l'ascolto diventa un atto di libertà: non ricezione passiva ma ricerca, orientamento, scelta.

7. Fondamenti teorici: Adorno, Benjamin, Dahlhaus

La poetica del frammento in Nono non nasce dal nulla ma ha radici precise nel dialogo con la filosofia critica europea, in particolare con quattro pensatori: Adorno, Benjamin, Dahlhaus e Cacciari.

Partiamo da Adorno: durante il congresso *Form in der Neuen Musik* degli anni Sessanta, Adorno insieme a Dahlhaus, Boulez e Ligeti riconosce che le categorie formali tradizionali non funzionano più per descrivere la musica contemporanea. Il modello hegeliano dell'opera compiuta, autonoma e conclusa, non si può più applicare in un contesto culturale frammentato come quello del Novecento, portando Adorno a formulare una tesi lapidaria: "Il tutto è il falso".

Cosa significa? Significa che dopo la catastrofe storica del Novecento, qualsiasi arte che finga di rappresentare una totalità armoniosa mente, tesi che Nono fa propria come principio compositivo. Per Adorno, la frattura del linguaggio musicale riflette quella della società moderna, che ha perso ogni coerenza interna e non può più esprimersi attraverso forme unitarie, ma nel frammento resta una verità: la verità della rottura storica. Nono traduce questa posizione in pratica: preferisce rappresentare la frattura piuttosto che simulare totalità che non esistono più, rendendo il frammento la forma più onesta per rappresentare il reale.

Walter Benjamin è un altro riferimento fondamentale, che Nono conosce soprattutto attraverso la rielaborazione di Massimo Cacciari negli anni Ottanta. Per Benjamin l'allegoria nasce dalla disgregazione del simbolo: è ciò che resta dopo che l'unità del senso si è spezzata, facendo sì che il frammento non sia una rovina, ma una traccia attraverso cui la storia continua a manifestarsi. Le composizioni di Nono funzionano allo stesso modo: frammenti sonori che contengono la memoria del passato senza riprodurlo, che lo attivano nel presente mantenendolo vivo.

Carl Dahlhaus, musicologo tedesco, definisce la storia della musica come un processo fatto di tre momenti: intuire, applicare e superare. Nono radicalizza questa triade eliminando il terzo momento, quello del superamento: per Nono la musica non deve chiudere i cicli, non deve arrivare a una sintesi, ma deve rimanere aperta, in divenire, lasciando all'ascoltatore la responsabilità di costruire il proprio percorso.

Massimo Cacciari, infine, nell'interpretazione di *Moses und Aron* di Schönberg – di cui abbiamo già parlato nell'introduzione – identifica il conflitto tra parola e canto: tra la parola che vuole significare qualcosa di preciso e la voce che resiste al significato, che sfugge. Nono riconosce in questa tensione la matrice del proprio lavoro: nelle sue composizioni la parola è sempre instabile, si frammenta, si trasforma, entra in conflitto con il suono, generando la possibilità di un nuovo ascolto, quella "tragedia dell'ascolto" che dà il titolo a *Prometeo*.

8. Eredità e attualità

Nelle opere tarde di Nono la voce umana, che era stata l'elemento centrale delle sue composizioni, si riduce progressivamente, diventando sospiro, parola isolata, frammento, mentre il suono conserva solo la traccia della voce, come un'impronta acustica che resta. Ma questa rarefazione del materiale non

significa abbandono del riferimento storico: ogni frammento porta ancora con sé le risonanze del passato – lettere dei partigiani, voci operaie, versi poetici, canti popolari – materiale che non viene mai citato integralmente ma mediato, mantenuto a distanza per evitare che diventi monumento.

L'eredità di Nono è visibile in molti compositori contemporanei: Helmut Lachenmann sviluppa un linguaggio basato sui suoni negati, sui rumori strumentali che rifiutano la bellezza timbrica tradizionale; Salvatore Sciarrino fa del silenzio uno spazio di ascolto interiore dove la fragilità del suono diventa un valore etico; Rebecca Saunders esplora il suono come materia che modella la percezione spaziale; Georg Friedrich Haas usa le categorie di luce e oscurità sonore come metafore della condizione contemporanea. Tutti questi compositori condividono con Nono l'idea che il suono debba interrogare, non rappresentare.

Ma viviamo in un'epoca di frammentazione molto diversa da quella di Nono: oggi siamo immersi in una frammentazione continua fatta di playlist, post, notifiche, immagini in flusso incessante, una frammentazione che non richiede attenzione né concentrazione. Il frammento digitale simula la scelta, ma in realtà la selezione è algoritmica: frammentazione senza coscienza, senza responsabilità.

Il frammento in Nono funziona in modo opposto, richiedendo attenzione, ascolto concentrato, costruzione attiva di relazioni tra elementi dispersi: l'ascolto è un lavoro, non un consumo passivo, in cui ogni connessione che l'ascoltatore stabilisce tra suoni, silenzi e memorie è un atto di scelta, un esercizio di pensiero critico.

Il *Wanderer* di Nono attraversa le contraddizioni senza fuggirle e senza pretendere di risolverle: l'erranza è una forma di resistenza che significa accettare la complessità, restare dentro la frattura, rifiutare false coerenze.

Il lavoro di Nono interroga il presente senza fornire soluzioni, chiedendoci di fermarci, di ascoltare quello che resta, di far risuonare i frammenti. Nel frammento, nel silenzio e in un ascolto che accetta la propria vulnerabilità resta aperta la possibilità di un pensiero critico che funziona davvero.