

**Francesca Guerrasio**  
Université de Paris IV-Sorbonne, [guerrasio2000@libero.it](mailto:guerrasio2000@libero.it)

**L'APPROCHE DE L'ÉCOLOGIE SONORE DE SALVATORE SCIARRINO**  
*Lohengrin II, dessins pour un jardin sonore*

Le nouveau travail de Sciarrino, *Lohengrin, dessins pour un jardin sonore*, naît en 2004, quand l'organisation du Ravello Festival propose au compositeur de mettre en scène, dans le jardin de la Villa Rufolo, une œuvre ayant pour sujet le rêve.

Sciarrino n'hésite pas à proposer son *Lohengrin*, dont le rêve détourné en cauchemar représente l'espace mental où se déroule l'action. De la part de Sciarrino, le projet peut sembler à la fois présomptueux du fait de la mémoire historique du lieu, et audacieux par son envie d'aller au-delà de la simple et inopportune liaison historique. (En effet Villa Rufolo<sup>1</sup> inspira à Wagner, le merveilleux jardin de Klingsor de son *Parsifal*).

L'idée de Sciarrino est de réaliser une nouvelle version de *Lohengrin, action invisible*, qui prene vie et se déroule dans un espace sonore ouvert, où la musique puisse évoluer et se transformer en symbiose avec la nature. Nature qui représente pour le compositeur l'espace dans lequel puiser ses effets et son atmosphère acoustique. Voilà pourquoi ce jardin ne se présente pas seulement comme le décor naturel de l'action dramaturgique, mais comme un organisme vivant contribuant à la transformation de la musique, à son tour organisme vivant naissant des plantes, des ruines, des fleurs de la villa.

Une étrange continuité est établie entre la nature et le monde des sons et des bruits. Dans cet univers écologique, ces « jardins sonores », Sciarrino convoque la présence humaine. Par rapport à *l'action invisible*, trois nouveautés sont apportées : l'idée de déambulation du public, le dédoublement d'Elsa, l'introduction de l'électronique. Le spectateur qui assiste à *Lohengrin II* est libre de bouger tout au long du parcours de la villa<sup>2</sup>. Tout le spectacle est conçu, par Sciarrino, sur le mouvement du public. Dans la figure 1, la ligne hachurée suit le parcours idéal du public, articulé sur les trois

---

<sup>1</sup> Villa Rufolo est l'une des magnifiques *ville* de Ravello, village renommé de la cote amalfitaine. Elle est indissociablement liée à la mémoire de Richard Wagner. Au printemps 1880, il arriva à Ravello avec son metteur en scène, le peintre Jonkovsky. A l'époque, le musicien était en train de composer *Parsifal*. Le jardin de Villa Rufolo lui inspira ainsi l'endroit mythique de Klingsor. La signature autographe, sur le registre des visiteurs de la villa, datée 26 mai 1880, témoigne de sa découverte ravissante : « Le jardin enchanté de Klingsor a été trouvé ».

<sup>2</sup> Voir figure n. 1 qui représente le plan stylisé de la villa. J'y ai indiqué le parcours idéal du public, les positions des interprètes et les stations de diffusion électronique.

EMS : Electroacoustic Music Studies Network – De Montfort/Leicester 2007  
 Francesca GUERRASIO, *L'approche de l'écologie sonore de Salvatore Sciarrino*  
 niveaux de la villa où sont placés les dispositifs acoustiques afin que le son se diffuse  
 de façon prédéterminée.

Fig. 1. Plan du jardin de Villa Rufolo à Ravello. Les lettres des stations indiquent les différents placements des transformateurs électroniques; les points (4, 2), la position des interprètes.



<b>Diffuseurs acoustiques</b>		
	Amplification	Stations A, B, H.
	Transpositions	Stations C, D.
	Glissandi granulaires	Station E.
	Filtrages granulaires	Stations F,G.
<b>Interprètes</b>	Elsa 1 et orchestre	Point 4
	Elsa 2	Point 2

En se déplaçant, le spectateur, et lui seul, peut mélanger les sons acoustiques avec les sons artificiels<sup>3</sup>, bien mieux que n'importe quel appareil électronique sophistiqué, et crée ainsi une grande variété de situations sonores. Voilà pourquoi, en fonction de la position de l'auditeur, le son devient multiple et fait du récepteur un acteur du spectacle. « L'effet est magique<sup>4</sup>, comme le soutien Sciarrino (évoquant l'incantation du jardin mythique de Klingsor). Il souhaite reproduire le spectacle plusieurs fois dans la même soirée. La musique est alors réellement un organisme vivant, une culture, un langage, et le rituel d'une communauté qui conserve en elle-même sa propre écologie.

L'auditeur, à travers son mouvement, parvient à « participer » activement à l'exécution de la pièce. Son rôle dans le déroulement de l'action dramaturgique n'est pas moins important que celui de l'interprète. De façon paradoxale, l'auditeur a désormais deux rôles : celui du destinataire et celui du co-auteur participant à la production de l'œuvre en acte. Cette dernière se présente comme une expérience dont le déroulement suspend l'action du jugement pour se faire création en direct.

(Une telle insistance sur la dimension spatiale du son ne peut acquérir sa signification que dans une configuration spatiale déterminée, ou par rapport à un lieu déterminé, et semble se rapprocher d'un cas analogue d'avant-garde artistique connu sous le nom de *Sound Art*<sup>5</sup>. Il s'agit de l'utilisation du son comme fil conducteur pour la découverte d'œuvres d'art à travers une promenade sonore).

En conclusion le mouvement de l'auditeur provoque une polyphonie de variations très personnelles, chacune dans une perspective spatiale différente. Quiconque élabore sa propre écoute, la forme de l'œuvre (conçue par Sciarrino en tant qu'ouverte) s'achève donc selon un parcours fait de probable.

Dans cette version, Elsa garde toujours son rôle de personnage onirique, de victime et bourreau à la fois, soumise à de brusques réveils (entre le sommeil et le cauchemar). Mais elle se dédouble. Elle est incarnée par deux interprètes, placées à des points éloignés de la villa. L'une sur scène à côté de l'orchestre et l'autre, précipitée dans le puits de la villa qui représente l'abîme de sa solitude<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Cette nouvelle version de Lohengrin prévoit la transformation électronique des sons en temps réel, selon la technique dite du « live electronics ». L'élaboration de cette partition électronique a été confiée à la maîtrise de Alvise Vidolin.

<sup>4</sup> Donatella Longobardi, «Sciarrino, un Lohengrin per Ravello» *Il Mattino*, 20 agosto 2004, p. 21.

<sup>5</sup> Janet Cardiff, 45 ans, canadienne, appartient à cette avant-garde artistique. Elle a exposé pour la première fois en Italie, à Rivoli en 2003. Sa rétrospective était configurée comme une promenade sonore-artistique où le son accompagnait le public dans son parcours à travers les œuvres d'art. Voir à ce sujet l'article de Simone Menegoi, «Anche l'orecchio vuole la sua parte», *Il Giornale dell'arte*, n. 222, juin 2003, p. 17.

<sup>6</sup> Selon ce que Salvatore Sciarrino écrit dans les notes de programma du *Lohengrin II*, à Ravello Festival 2004.

Le petit cloître où elle se trouvait alors ne pouvait être regardé que d'en haut, à travers le parcours d'entrée du jardin ou au rez-de-chaussée de la villa.

L'amplification de la voix, ultérieurement « haloée », selon l'expression d'Alvise Vidolin<sup>7</sup>, par l'écho naturel des colonnes, avait l'effet de créer acoustiquement le drame d'Elsa, le prolongement de sa mémoire et « la formation d'échos mentaux »<sup>8</sup>.

Alvise Vidolin a parfaitement exploité les ruines, les murs du jardin, le terre-plein, pour refléter les sons et les diffuser de manière indirecte. Pour rendre perceptibles les *microsons* qui composent la pièce, pour que celle-ci soit véritablement audible et pour que l'espace s'agrandisse jusqu'à des limites acoustiques extrêmes, tout est amplifié : l'orchestre comme les interprètes.

Deux instruments viennent s'ajouter : le microphone et le haut-parleur.

Le micro capte la voix avec sa présence, son grain, ses particularités intonatives : il a le pouvoir de révéler l'inaudible de la même façon que le microscope révèle le visible. Il est utilisé pour observer et scruter les sons afin de faire surgir les matières sonores avec le plus d'acuité possible<sup>9</sup>.

Le haut-parleur recouvre une fonction quasi sacrée, à l'intérieur d'un rituel dont émane une violence réprimée et qui se termine, pour le dire avec les mots de Paul Zumthor, dans « le pillage du lieu en tant qu'anéantissement universel<sup>10</sup> ».

Cet appareil sourd et aveugle est partout, la même voix devient omniprésente pour l'auditeur.

Le spectateur est assiégré, et dans l'effort de contrôler cet univers sonore, il recrée dans son imagination les éléments absents de la représentation.

L'image suscitée est naturellement très personnelle. C'est pourquoi on peut à juste titre parler d'une exécution intériorisée.

L'amplification d'Elsa 1 et de l'orchestre est diffusée à travers les haut-parleurs 1 et 2 tandis que celle d'Elsa 2 est diffusée par le n. 8<sup>11</sup>.

Dans la première partie de l'œuvre la voix d'Elsa 1 est transformée alors que dans le même temps celle d'Elsa 2 reste vierge de tout traitement ; dans la seconde partie, c'est l'inverse. Il est important de savoir que les deux interprètes n'avaient aucune perception l'une de l'autre. En réalité l'actrice (Vivianne De Muynck) située dans le

---

<sup>7</sup> Alvise VIDOLIN, « De noms des airs à Lohengrin II », *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, GATM, XI n. 2, LIM, Lucca, 2005.

<sup>8</sup> Salvatore SCIARRINO, *Carte da suono*, Cidim-Novecento, Roma-Parlerno, 2002, p. 89.

<sup>9</sup> Selon John Cage, "these instruments are by no means the ultimate ones dreamed of, but they are available and useful and constitute at least a step in hitherto unheard or even unimagined". John CAGE, "For more new sounds", may-june, 1942,

<sup>10</sup> Paul ZUMTHOR, *La presenza della voce*, Il Mulino, Bologna 1984, p. 256.

<sup>11</sup> Voir fig. 2, p. 7.

EMS : Electroacoustic Music Studies Network – De Montfort/Leicester 2007  
Francesca GUERRASIO, *L'approche de l'écologie sonore de Salvatore Sciarrino*

cloître avait un moniteur vidéo pour suivre le geste du directeur d'orchestre, et un moniteur sonore pour le report de l'orchestre, où rentrait indirectement aussi la voix d'Elsa 1. Mais la chanteuse (Marianne Pousseur)<sup>12</sup> de son côté n'entendait rien de la première. Cela, comme elle le révélera, a été une expérience pleine de frustrations.

Pour Sciarrino cette négation de l'écoute réciproque s'inscrit dans la continuité de l'action invisible, dans la volonté de garder inaltéré le sens théâtral de l'œuvre et surtout, de faire émerger les deux différentes personnalités : celle de l'actrice et celle de la chanteuse. Compte tenu de la situation spatiale et du fait que tout se produit dans les yeux fous d'Elsa, dans ses propres sons, ce choix conceptuel s'est révélé, pour le compositeur, très efficace.

La transformation en live-electronics est présente et constante pendant toute l'œuvre mais l'auditeur s'en aperçoit seulement par rapport à sa position physique dans le jardin. Les stations électroniques sont placées dans divers points de la villa : filtres aigus (station C), filtres graves (station D), glissandi granules (stations E) descendants de la durée huit minutes (avec un déphasage asymétrique afin que le cycle qui en résulte soit plus long), granulations aigues et graves avec un bande de filtrage (stations F et G).

Les sons originaux du *Lohengrin action invisible*, sont transposés selon les intervalles suivants (tab. 1) qui sont les mêmes déjà utilisés dans un autre travail de Sciarrino : *Noms des airs*<sup>13</sup> sur *La Favola d'Orfeo* de Casella.

Mais dans ce dernier, les transpositions n'ont pas d'enveloppement d'amplitude ; leur présence est toujours constante.

---

<sup>12</sup> Francesca GUERRASIO, *Entretien avec Marianne Pousseur*, 17 avril 2006, Bruxelles, inédit.

<sup>13</sup> *Noms des airs, una discesa nel suono d'Orfeo* de Salvatore Sciarrino, a été exécuté pour la toute première fois au Chantier International de l'Art de Montepulciano en 1994. Le thème du Festival était le mythe d'Orphée. Le directeur artistique, Giorgio Battistelli décida pour cette occasion de présenter l'opéra de Alfredo Casella, *La Favola di Orfeo* (1932) sur livret de Poliziano. Il proposa à certains compositeurs de mettre en musique des travaux électroniques expérimentaux inspirés par le texte de Poliziano ou par l'opéra de Casella. Salvatore Sciarrino revisita ainsi l'opéra de Casella donnant origine à *Noms des airs*, dont l'exécution se déroula dans la Cave du Redi.

Ce choix a pu être opéré car le matériel sonore original (celui de Sciarrino) était très différent de *La Favola* de Casella. Ainsi, malgré la fixité du processus d'élaboration, le résultat varie naturellement sans la nécessité des artefacts ultérieurs.

N	Transposition ( <i>cent</i> )	Période
1	900 * (9 demi tons)	500
2	1300 *	450
3	1800 *	473
4	1950 * (presque 2 octaves)	513
5	-2199	566
6	-2374	577

Tab. 1. Intervalles de transposition en *cent* et temps cyclique de glissandi en mille seconds.

Dans *Lohengrin II* le but de cette transformation est la modification du son initial : un cluster orchestral réalisé avec les premiers quatre intervalles (voir le tab.1), donne naissance à une dimension sonore différente.

Comme il apparaît dans le tableau 1, le temps de répétition de ces intervalles a été choisi de façon à éviter la symétrie rythmique dans l'enjeu des combinaisons entre différents fragments de sons transposés. Ainsi qu'en mélangeant les divers grains de manière toujours différente, on obtient un matériel sonore vibrant et asynchrone qui change constamment. Un tel tissu sonore est ensuite filtré par six filtres qui glissent très lentement de l'aigu au grave. En bougeant, le public entend seulement les transpositions dans le registre aigu plutôt que dans celui grave. Il balance lui-même, à partir de son mouvement, sons réels et son transposés. Au fur et à mesure qu'il s'éloigne de la scène (point 4, fig. 1), l'auditeur entend de moins en moins le son réel et de plus en plus le son transposé. Dans le tournant du jardin (vers la station E) il commence à entendre les glissandi. En descendant l'escalier, le champ sonore de l'orchestre est presque entièrement masqué et voilà que surgit un glissando qui suit un cycle de huit minutes. Il se compose de 3 filtres en parallèle, qui partent d'environ dix-huit mille Hz et descendent lentement. En réalité on a deux groupes de glissandi en parallèle.

Group 1		Group 2	
De	à	De	à
16.500,00	16,11	18.500,00	18,07
14.700,00	14,35	16.500,00	16,11
12.400,00	12,11	13.900,00	13,57

Tab. 2. Fréquences (Hz) de départ et d'arrivée des glissandi.

Le premier groupe descendant : comme on entend très peu ce glissando dans les zones hyper graves ou hyper aiguës, un autre lui est opposé pour le balancer. Dans la figure 2, j'ai représenté deux cycles de glissandi d'une durée totale de 16 minutes, dans lesquels une distance de six et de quatre octaves sépare les deux groupes.

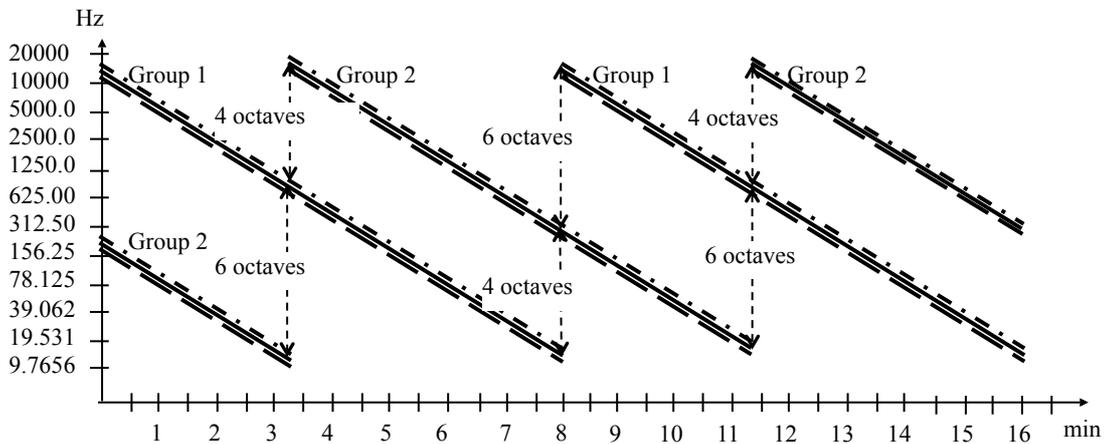


Fig. 2. Glissandi de la fréquence centrale des filtres passe bande

Les fréquences des trois filtres qui constituent le premier groupe ont été calculées à partir du *do* central (261,6 Hz) jusqu'à atteindre le 16.744,04 Hz (c'est-à-dire six octaves dessus). Pour des raisons pratiques, la fréquence de base choisie par Alvisé Vidolin est de 16.500 Hz. A partir de ce point, en descendant d'une seconde mineure, on obtient la fréquence de 14.700 Hz. Avec un intervalle de tierce mineure, on atteint la troisième fréquence de 12.400 Hz (tab. 2).

Les fréquences du deuxième groupe ont la même structure, mais elle se trouvent une seconde majeure au-dessus du premier groupe.

Comme on le sait, la sensibilité du système perceptif humain n'est pas constante. C'est pourquoi Alvisé Vidolin a imaginé la création d'une compensation d'intensité dans les zones extrêmes de fréquence, soit dans le registre aigu soit dans le grave, de façon à obtenir une réponse uniforme du filtre tout au long du cycle descendant du glissando. A la minute 1 (fig. 2), on entend les fréquences graves (très faibles) du

EMS : Electroacoustic Music Studies Network – De Montfort/Leicester 2007  
Francesca GUERRASIO, *L'approche de l'écologie sonore de Salvatore Sciarrino*

deuxième groupe (environ 80 Hz) et les aiguës du premier groupe (environ 5000-6000 Hz) descendantes. Au moment où le deuxième groupe arrive sur les 9 Hz (fréquence plus ou moins inaudible), le premier groupe se trouve dans la zone de sensibilité auditive maximale (environ 2500-1000 Hz). Là, on commence à entendre les sons très aigus du deuxième groupe et la zone centrale du premier.

En bref, tout est structuré de façon à ce qu'il y ait toujours une énergie sonore dans la zone privilégiée de la perception. Il a été nécessaire de compenser l'intensité des zones de fréquences extrêmes avec une courbe de compensation d'amplitude qui agit sur les cotés. Cette utilisation de glissandi dans l'écriture sciarrinienne n'est pas une nouveauté. Sciarrino avait fait la même chose dans *Perseo e Andromeda*<sup>14</sup> (pour caractériser la monotonie de la ligne de l'horizon) et dans *Noms des airs*, déjà cité.

L'originalité de l'œuvre semble surtout donnée par la conception de déambulation du public et par l'idée d'une musique écologique réellement issue de la nature.

### 1.1. Le travail de simulation

La mise au point de ce projet ambitieux a requis un certain nombre de simulations du parcours sonore idéal, en prévision d'un direct radiophonique pour la Rai Radio 3.

Alvise Vidolin et Salvatore Sciarrino ont travaillé à partir de l'enregistrement édité de *Lohengrin* (des années 80), chanté par Daisy Lumini, essayant de reproduire le plus fidèlement possible le mouvement hypothétique du public.

Selon les simulations, l'auditeur aurait dû rentrer dans la villa seulement un instant avant le début de l'œuvre. Il aurait été déjà accueilli par les sons lointains de l'orchestre (invisible) provenant de la scène (fig. 1, point 4) : à proprement parler, les sons des cloches qui ont assourdi Elsa. Ensuite, il aurait dû surplomber Elsa 2 (fig. 1, point 2) dans le cloître, monter par les escaliers de la villa et rejoindre la cour où il aurait finalement vu la scène (avec l'Ensemble « Le Risognanze » et Elsa 1) et écouté *Lohengrin* dans sa version traditionnelle.

Continuant le parcours sur la droite<sup>15</sup>, l'auditeur aurait commencé à entendre les transformations sonores (stations C et D) dominant de plus en plus les sons naturels.

A proximité du tournant du jardin il aurait pu apercevoir des filtrages granulaires.

A cet instant, deux possibilités s'offraient à l'auditeur : descendre d'autres escaliers et rejoindre le cloître avec Elsa 2 ou continuer à travers un petit passage de la villa, revenir au dessus du puits en direction de la scène, au point de départ. (Le projet de régie du sons pour la transmission radiophonique est illustré dans la figure 3).

---

<sup>14</sup> Salvatore SCIARRINO, *Perseo e Andromeda*, Ricordi, Milano, 1992.

<sup>15</sup> Voir fig. 1.

D'après cet exposé le public aurait dû s'apercevoir des transformations sonores seulement à proximité des stations C et D, soit vers la moitié de la promenade.

En regardant la figure 3, il apparaît nettement que le début ne correspond pas fidèlement au parcours sonore idéal mis au point (en phase de simulation) par Alvisse Vidolin, puisqu'on fait comme si le spectateur était déjà à l'intérieur du jardin, dans la cour, et qu'il entendait les sons filtrés. Ce choix répond à la logique de la transmission radiophonique où l'auditeur, ne s'appuyant sur aucun support visuel, doit pouvoir retracer, dans l'écoute, une image sonore éloquente : l'orchestre, la voix d'Elsa et l'électronique générée du début jusqu'à la fin de l'œuvre.

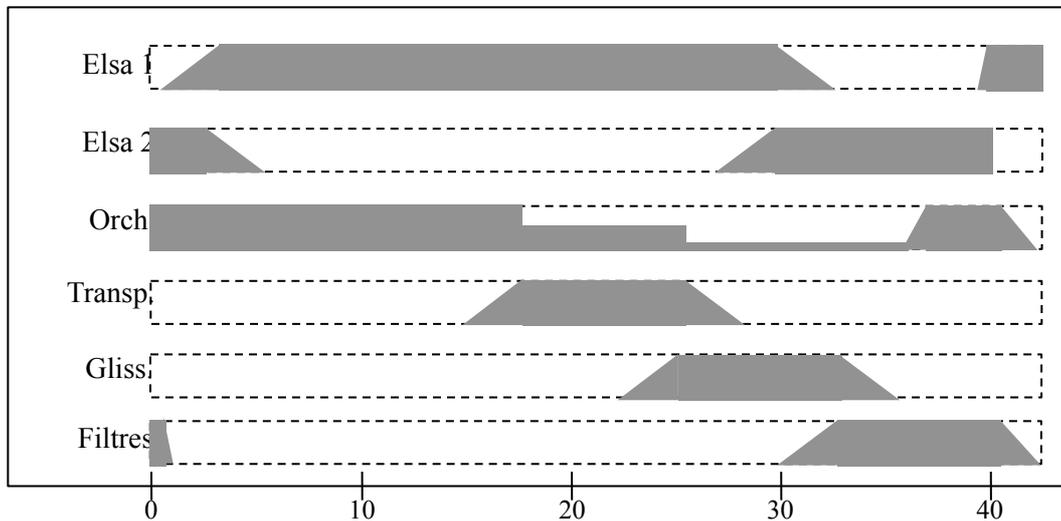


Fig. 3. Projet de régie du son pour la transmission radiophonique.

### 1.2. La forme de l'opéra de *Lohengrin*

La forme musicale, homogène à la forme dramaturgique, se constitue de six moments : Prologue, 4 scènes, Epilogue.

	<i>Prologue</i>	<i>Scène 1</i>	<i>Scène 2</i>	<i>Scène 3</i>	<i>Scène 4</i>	<i>Epilogue</i>
<b>Espace/temps</b>	Nuit par la fenêtre ouverte	Dans le jardin de la ville nuptiale	Elsa et Lohengrin à la villa nuptiale... séduction	Elsa est accusé par le Grand-Prêtre	Elsa invoque Lohengrin	L'espace imaginé s'épanouit
	Crises d'animaux	Elsa et Lohengrin se préparent à leur première nuit de noces	Lohengrin s'envole sur son coussin-cygne vers la Lune	Une voix prescrit le remède	Lohengrin apparaît	Une chambre d'hôpital
<b>Caractérisation musicale (narration sonore)</b>	Scintillante nocturne	Très sombre	Silence, tension	Très claire, pleine lune, vent sur les vagues de la mer	Très claire, puis scintillante sur le chant du cygne	Silence improvisé
	"Chant du cygne", grillons, aboiement lointains, cloches	Grillons, aboiement, oiseaux nocturnes qui tubent	Retour du chant du cygne	Monochrome aigu		Cantilène (motif des cloches)
<b>Séquence d'objets-geste</b>	A B		A		A	
	E	C		D E	F	

**A** = chant du cygne

**B** = grillons, oiseaux qui roucoulent, battement d'ailes

**C** = silence composé par les bruits et les voix de la villa nuptiale

**D** = son du vent, des vagues, tremolo d'harmoniques à la clarinette et à la flûte

**E** = double sons de la clarinette, sifflement de la flûte et des peaux de la percussion, mouvements rapides, trilles d'harmonique aux cordes

**F** = cantilène de la voix sur les notes du carillon des cloches

Du montage des objets-gestes et des objets-timbres et de la superposition de différents plans temporels (en flash-back, croisement, juxtaposition) naît la transposition hallucinée du réel, propre au personnage d'Elsa .

La forme ne procède pas par parcours parallèles, mais par fragments qui caractérisent la polyphonie de l'esprit. De cette façon, elle s'adapte au court-circuit de la mémoire d'Elsa, offrant de nombreuses possibilités musicales, et le rôle du public, son mouvement et son absorption dans l'espace représentent une inconnue importante.

Sciarrino avait déjà expérimenté la forme d'œuvre ouverte au temps de *Noms des airs*, qui représente le précurseur sonore de *Lohengrin II*. L'espace de la représentation était également un lieu-parcours où le public pouvait explorer l'endroit sonore et réagir aux différents stimuli. Mais l'opération, quoique originale, partait du travail de Casella.

*Lohengrin II* en revanche a donné vraiment l'occasion à Sciarrino de réaliser son œuvre en devenant, ses dessins pour un jardin sonore, son *son mobile*<sup>16</sup>[...], « c'est-à-dire pas fixe [...] et imposé selon [...] un choix avec l'exclusion d'un autre : pensées, organisations, mentalités qui excluaient ou niaient d'autres pensées, organisations, d'autres mentalités »<sup>17</sup>.

Ce son sciarrinien dévoile et fait résonner l'espace, au lieu de se diffuser de façon linéaire. L'espace participe véritablement à la diffusion et à la résonance du son, devenant de telle façon composante « écologique », créative et pas source unique.

Non seulement une possibilité d'écoute, mais différentes probabilités de transformations en *temps réel*.

« Notre vie, intime, intérieure, extérieure, écologique, [qui] vibre pulse écoute diversement le divers acoustique : continu-discontinu-perceptible-inaudible-profondité d'éloignement, d'échos, de mémoire, de nature, fragments, instants, souterrain, sidéral, hasardeux, aperiodique, sans fin »<sup>18</sup>.

On revient encore et constamment à l'idée d'une écoute écologique qui nous pousse à découvrir d'autres sonorités et d'autres langages : signaux d'une vie acoustique aussi riche que diversifiée, signaux qui sont à l'intérieur et à l'extérieur de nous, prêts à être reconnus. Il suffit de libérer nos oreilles d'habitudes visuelles, monodirectionnelles, sélectives et « rituelles », pour nous ouvrir à la grande variété de la vie acoustique, qui nous accompagne perpétuellement. (Vie acoustique qui va naturellement jusqu'au silence).

---

<sup>16</sup> Luigi NONO, *Verso Prometeo*, a cura di Massimo Cacciari, Ricordi, Milano, 1984, p. 10.

<sup>17</sup> *Ibid.*, traduction personnelle.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 16, traduction personnelle.