

DALL'ARCHITETTURA ALLA MUSICAL

intervista con Iannis Xenakis a cura di Michel Mathieu

Lei ha appena pubblicato in Italia «Musica Architettura». Iannis Xenakis, come è passato dall'architettura alla musica, e quale intuizione l'ha condotto a stabilire un legame tra questi due poli di ricerca apparentemente così diversi?

In effetti l'architettura non mi interessava. Pensavo che dopo l'architettura antica fosse stato detto tutto in questo campo. Quando sono giunto a Parigi ho dovuto lavorare per sopravvivere, e devo al mio diploma di ingegnere se sono stato assunto da Le Corbusier. È scoprendo come lavorava Le Corbusier che l'architettura mi è apparsa una via di ricerca che comportava interrogativi simili a quelli che mi poneva la musica; di conseguenza, il suo schema di risposte poteva applicarsi nella musica. Queste ricerche parallele mi hanno in un primo tempo interessato, poi appassionato.

In che anno lei è giunto a Parigi?

Nel 1947.

Qual era l'atmosfera a Parigi in quell'epoca, e chi predominava nell'ambiente musicale?

A livello teorico non c'era praticamente nulla; un nulla riempito dai residui del neoclassicismo ufficiale.

Tra i ricercatori contemporanei, ce n'erano tuttavia alcuni che ponevano i problemi musicali in termini teorici.

Sì, c'era Pierre Boulez, che con la musica seriale metteva a punto una grammatica musicale che poggiava su una base di 12 toni, x timbri e y ritmi. Questo creava delle strutture estremamente limitate.

Comunque lei ha lavorato per un po' sui dati della musica seriale. Qual è stato il suo rapporto con questa teoria?

In rapporto alla musica seriale sono passato come per la tangente. Non sono mai entrato completamente in quel sistema, pensavo che fosse una specie di esasperazione, una specie di romanticismo, e questo mi disturbava molto, Invece mi interessava l'approccio astratto che poneva il fenomeno musicale nel campo del percepibile. Questo corrispondeva allo sforzo intrapreso nell'Ottocento nelle scienze matematiche e fisiche, e la musica vi è giunta più tardi con il sistema seriale, che è un pensiero totalitario. Del resto ne ho fatto la critica sin dagli anni 54-55, denunciandone il carattere sostanzialmente fascista.

Certi musicisti, come per esempio Olivier Messiaen, hanno lavorato a

un allargamento della musica seriale con un intervento sulle altezze e sulle durate del suono.

Lei sta citando L'Île de feu di Messiaen, ma rimaniamo sempre in una situazione di percezione discontinua dei suoni. Al posto di ciò, se considerate la natura stessa dello spettro sonoro, siete posti in situazione di continuità musicale. Una massa sonora come i «glissandi» di corde o le nuvole del suo «pizzicato» sfuggono totalmente al dispositivo teorico seriale, nella misura in cui questo riguarda solo successioni di suoni isolati (dalle note) e non un insieme globale. Più che un allargamento della teoria seriale bisognava trovare nuovi concetti capaci di cogliere la musica in termini di masse. Se in una certa misura mi sono accostato alla musica seriale, è perché questo sistema mi interessava per i suoi a priori teorici, ma anche perché ho il mezzo di uscire dai limiti che imponeva.

In modo più preciso, quali erano questi limiti?

La musica seriale ha un carattere lineare, dunque inadatto alla natura dello spettro sonoro. Non basta creare una nuova dimensione polifonica che trascenda le funzioni orizzontali e verticali, chiamate da Pierre Boulez «diagonali». L'importante è rompere con il carattere lineare e medievalistico della polifonia. Come le [143] forme, anche la musica può e deve essere ragionata in termini di masse.

Nel 1953-54 lei creò «Metastasis», accolta dalla critica e dal pubblico con moti diversi. Questa composizione è l'applicazione dell'uso sistematico del «glissendo». Ne può rintracciare lo schema teorico?

Avevo preso come ipotesi di partenza un suono scivolato, il cui scivolamento uniformemente continuo può essere assimilato sensorialmente alla nozione fisica di velocità.

Dipende da due parametri, intervallo delle altezze percorse e durata: $v = h/t$. La questione che si poneva era tra quali limiti potesse variare il grado di agitazione della massa sonora. Quali sono le medie statistiche e lo scarto-tipo di questo grado di agitazione? La risposta è fornita dalla teoria cinetica dei gas: la legge di Maxwell che fornisce la velocità delle molecole di un gas per una temperatura fissa può qui essere utilizzata. In effetti, una volta assimilata la velocità alla pendenza dei «glissandi» di ogni strumento e la «temperatura sonora» al grado di agitazione della massa sonora globale, si può dunque determinare ogni «glissendo» in funzione del grado di ordine globale. In Metastasis, se una temperatura sonora viene scelta in un tempo dato, è possibile determinare una legge che regga le variazioni delle 61 particelle sonore (i «glissandi» dei 61 strumenti a corde) in una volta sola, in un dato tempo. Questo presenta l'interesse di mettere in evidenza la giustificazione della concezione massima della musica attraverso un controllo delle variazioni manipolari, e la nozione di casualità controllata che evita gli scogli dell'improvvisazione per mezzo

dell'uso della teoria delle probabilità.

Torniamo a questo problema di masse, che interviene spesso nei suoi discorsi. In che cosa la sua musica è diversa nella struttura dalle musiche del passato? Penso, per esempio, alle marce militari che sembrano trattare anch'esse la musica in modo globale.

È vero che la musica occidentale polifonica tratta gli insiemi orchestrali per grandi «blocchi». Il quartetto dell'orchestra costituisce il nucleo in rapporto a cui si definisce e si determina il gioco degli Ottoni, dei legni, delle percussioni, ecc. In ogni sotto – insieme, però, gli strumenti suonano all'unisono. E come nella sfilata militare che ha or ora citato, tutti, nel loro gruppo, marciano allo stesso passo. Anche quando uno strumento «solo» si stacca, come nel concerto, questo protagonista è ancora preso in un sistema di relazione con svariati gruppi sonori, benché anch'esso ne costituisca uno di per sé solo. Si vedono dunque movimenti di masse differenziate tra loro, ma ognuna delle quali è interiormente unanime. Il mio procedimento è nel cercare di uscire da questa polifonia per sotto – insiemi unanimi e nel creare effetti di massa ottenuti per tante parti individuali quanti strumenti ci sono sul plateau. Nella vita quotidiana, l'orecchio è abituato a percepire delle impressioni sonore originali che provengono da fenomeni di massa, percepiti globalmente, dove tuttavia ogni fonte sonora puntuale possiede la sua individualità. Questi fenomeni naturali sono allo stesso tempo globali, nel senso che coinvolgono un gran numero di individui o di oggetti e tuttavia singolari, dato che ogni elemento obbedisce alla legge d'insieme e a determinazioni proprie che non sono ripetitive o lo sono poco.

Nella conferenza che lei ha tenuto di recente a Roma, presentava degli schemi, delle linee dritte e curve. Quando lei pensa alla musica, pensa anche a linee rette e curve?

Soprattutto curve. Penso che la curva sia il caso più generale. Il piano e la linea retta sono solo casi particolari di una forma nella sua generalità, che è curva, anche se ci sono rotture.

È a partire da questo concetto che lei ha costruito il padiglione Philips per l'Esposizione di Bruxelles del 1958. È noto che questo progetto fu programmato sul modello delle rette di «Metastasis». Come si è svolta questa esperienza?

Dall'antichità ai nostri giorni l'architettura non è una manifestazione autenticamente spaziale nella misura in cui si basa essenzialmente su due dimensioni, è essenzialmente piatta. Le forme quadrate, rettangolari, trapezoidali o circolari dei templi, delle abitazioni, delle chiese e dei teatri sono piane. Si penetra nella terza dimensione solo attraverso la traslazione parallela e seguendo la linea verticale. La terza dimensione concepita in questo modo è fittizia, non arreca nessun elemento volumetrico nuovo. L'insieme spaziale è dunque formato solo da un primo gruppo primario di volume. Gli edifici egizi, sumeri, bizantini, barocchi, greci, cinesi e moderni appartengono essenzialmente a un sotto – gruppo

rettilineo. L'altro gruppo di traslazione, il sotto - gruppo circolare, che è basato sul cerchio (cilindro, arco e volta) aveva molto minor presa nello spirito e nella materializzazione architettonica. Persino nella concezione moderna dell'architettura il cemento armato sin dalla sua introduzione non ha fatto che ripetere per imitazione le ossature di legno o di pietra dell'epoca precedente. Tuttavia la sua essenza è la continuità, attraverso la sua proprietà plastica di poter realizzare superfici curve, cilindriche, coniche a doppie curvature, ecc. Dunque, è la nuova qualità di questi materiali che ha permesso all'architettura di aprirsi realmente alla terza dimensione. Noi siamo in presenza dell'architettura del gruppo volumetrico.

Per la cronistoria, il padiglione è nato per iniziativa di Louis Kalff, direttore artistico della società Philips, il quale si rivolse a Le Corbusier in questi termini: «Vorrei che faceste il padiglione Philips senza che sia necessario esporre nessuno dei nostri prodotti. Gradiremmo che la dimostrazione venisse fatta essenzialmente attraverso gli effetti sonori e luminosi a cui ci porterà in futuro il progresso tecnico». Le Corbusier rispose a questo invito nel modo seguente: «Io non le farò un padiglione, ma una poesia elettronica e una bottiglia che conterrà questa poesia: 1) luce, 2) colore, 3) immagine, 4) ritmo, 5) suono, riuniti in una sintesi organica accessibile al pubblico, che mostrerà così le risorse dei prodotti Philips».

La musica contemporanea e l'architettura richiedono mezzi estremamente sofisticati per essere concepite ed esser messe in opera. Pensa lei che si ritornerà a un'integrazione socio - economica tra certe forme di espressione artistica che sono state lasciate, sin dall'avvento della borghesia, a completa discrezione del sistema mercantile e speculativo?

Certo, effettivamente c'è un interesse per l'industria dei calcolatori... a occuparsi dei problemi degli spettacoli visivi, non foss'altro che per demistificare il ruolo pericoloso negli scambi sociali che vien loro attribuito. D'altronde in maniera complementare si può prospettare un'estensione di ciò che il capitale privato fa già negli Stati Uniti, in termini di mecenatismo. Gli industriali che elargiscono denaro alle fondazioni non ne traggono benefici immediati, ma utilizzano questa modalità per affermare una certa immagine di prestigio, il che del resto non ha nulla di imbarazzante. La sola cosa pericolosa sarebbe se l'artista perdesse la sua libertà. Abbiamo visto fenomeni d'esclusione nei confronti di artisti la cui ricerca non rientrava nel quadro conformistico di chi sosteneva quelle fondazioni.

In questo caso si potrebbe immaginare un sostegno alla ricerca appoggiata dallo Stato come la vediamo profilarsi in Francia; ma anche qui, lei pensa che abbiamo un minimo di garanzie?

Si può paventare, effettivamente, che l'arte mantenuta --- perché di questo poi si tratta --- perda di acutezza. È un modo di porre di nuovo la questione romantica dell'artista che soffre nella

solitudine e nel bisogno. Perderebbe meno tempo a vantaggio di un'opera più densa, se gli dessero dei mezzi decenti di realizzazione? A questa risposta... riprenderò l'esempio del XIX secolo. Possiamo immaginare che quanto è già avvenuto per le tecniche e per la ricerca scientifica si riprodurrà per l'arte. Nel periodo feudale le scienze erano marginalizzate, se non proscritte; poi quando la società ha sentito il bisogno di sviluppare le scienze, queste furono aiutate [144] dallo Stato. I ricercatori, gli ingegneri, nei fatti, sono stati foraggiati sempre più dallo Stato. Possiamo dire che hanno perduto la loro virulenza, che la creazione si è trovata bloccata? No. Sembra anzi che la ricerca scientifica e tecnologica, aiutata in compieta libertà e potremmo dire in concorrenza dallo Stato e dagli organismi finanziari, abbia avuto effetti positivi sull'insieme della popolazione, permettendo a un maggior numero di individui di accedere al sapere. Perché dovremmo escludere a priori che la stessa cosa possa prodursi nel campo artistico?

Forse lei preconizza, attraverso la musica, una prassi della conoscenza?

Certamente. Mi è difficile dimostrarlo. Il campo uditivo è una cosa che si sovrappone al campo della conoscenza formale. Verrà un'epoca in cui l'uomo, se non degenererà nel frattempo, costruirà degli spettacoli a misura del pianeta o di più pianeti.

Il suo progetto per una città cosmica va in controsenso rispetto alla volontà decentralizzante della maggior parte dei paesi ad alto sviluppo tecnologico. Pensa lei che, passato questo periodo di incertezza, noi ci dirigeremo nuovamente verso delle superconcentrazioni urbane?

Il ritorno in campagna che vediamo aumentare attualmente un po' dappertutto corrisponde a una crisi della crescita dell'ambiente urbano, poco adatto alle necessità della sovrapopolazione e di un'estensione orizzontale che rende difficili e faticose le comunicazioni. Se possiamo notare un ritorno alla campagna nello spirito, nei fatti le cifre indicano un effetto contrario.

Noi viviamo effettivamente una super concentrazione nelle città veramente tangibile. Se non possiamo parlare di città che si svuotano, all'inverso la diserzione dalle campagne è notevole. La vita in città è in evoluzione storica sin dallo scioglimento dei ghiacciai, e questo fenomeno è irreversibile. Dunque, sin d'ora occorre pensare a grandi concentrazioni, e porre i problemi di circolazione, di abitazione, di lavoro, oltre che del tempo libero: questo è il senso del progetto delle città cosmiche. Ma io non ho determinato il modello organizzativo. L'organizzazione deve restare libera affinché i contatti si stabiliscano in modo evolutivo. Affinché la creazione possa esistere, occorre che vengano stabilite relazioni scambievoli a monte e a valle. Bisogna sbarazzarsi dell'idea medievale di strutture compartmentate.

Con al centro dei calcolatori?

Certo, con calcolatori. Per la gestione e le comunicazioni, ma anche per la cultura. Si commette un errore fondamentale continuando a pensare che la creazione artistica possa essere solo appannaggio di una élite in qualche modo predestinata a questa funzione. Le facoltà creative esistono in tutti gli individui, differiscono soltanto l'ambiente e il tempo che è possibile consacrare a questi «ozi», e selezionano chi potrà esprimere la propria intelligenza attraverso l'arte. Sotto le sue diverse forme, il calcolatore è un mezzo rivoluzionario per liberare l'uomo da certe costrizioni, da certi lavori faticosi, ma è anche uno strumento di composizione artistica che permetterà di sfuggire alle servitù dell'apprendimento di tecniche, le quali saranno sostituite da programmi di composizione sui quali chiunque potrà intervenire, libero da tutti gli obblighi che oggi conosciamo, e che creano barriere di comunicazione tra le diverse discipline artistiche.

(Trad. di Sergio Benvenuto)

SOURCE:

Mondoperaio, Rivista mensile del Partito Socialista Italiano, n.º 4, Maggio 1983, pp. 142–144

CORRECTIONS:

Missiaen -> Messiaen