

«Da Seul al Canada, dal Giappone agli Stati Uniti ci si occupa oggi di Iannis Xenakis, si ascolta la sua musica, si seguono le sue fasciose conferenze in cui filosofia, astrofisica, matematica, architettura, ingegneria biologica e musica sembrano trovare una forza di stimolazione reciproca delle più rare. È possibile che in un mondo sempre più diviso in settori di specializzazione questo ingegnere greco – che dopo aver combattuto ed essere stato gravemente ferito nelle strade della sua Atene volle ad ogni costo diventare musicista – venga considerato un simbolo della possibilità di ricongiungere i vari aspetti della personalità umana... All'inizio della seconda parte di questo volume compare un breve scritto di Milan Kundera nel quale Xenakis viene definito "profeta dell'insensibilità". È, questa, un'intuizione fondamentale che fa del musicista greco il grande demistificatore della musica dell'Occidente... È proprio con il pensiero rivolto a questo aspetto fondamentale della sua personalità che sono andato a Parigi per incontrare Xenakis...». Inizia così il racconto della vita di Xenakis nato da una lunga conversazione che Enzo Restagno ha avuto con lui nella sua casa di Parigi.

Nella seconda parte del libro François-Bernard Mâche, Rudolf Frisius, Maurice Fleuret, Ernesto Napolitano e Harry Halbreich analizzano i vari momenti della produzione di Xenakis dando un apporto di assoluta novità alla bibliografia del compositore. Un saggio dello stesso Xenakis, scritto appositamente per questa occasione, costituisce un ultimissimo aggiornamento del suo pensiero musicale.

Chiude il volume un'ampia appendice, a cura di Giorgio Pugliaro, che comprende il catalogo delle opere, la bibliografia e la discografia.

Enzo Restagno insegna Storia della Musica al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Torino, è critico musicale di "Stampa Sera" e collaboratore di "Repubblica". All'interesse prevalente per la musica contemporanea ha abbinato una particolare attenzione ai mezzi audiovisivi, realizzando per la Rai una Storia della Musica in quaranta puntate che ha riscosso vivissimo successo. È, con Roman Vlad, direttore artistico del festival "Settembre Musica" di Torino.

AUTORI VARI

XENAKIS



a cura di
Enzo Restagno

AUTORI VARI

XENAKIS

a cura di
Enzo Restagno

*La pubblicazione di questo volume è stata promossa
dall'Assessorato per la Cultura della città di Torino in occasione
dell'edizione 1988 di Settembre Musica*

© 1988 E.D.T. Edizioni di Torino
Via Alfieri 19 - 10121 Torino
ISBN 88-7063-059-5



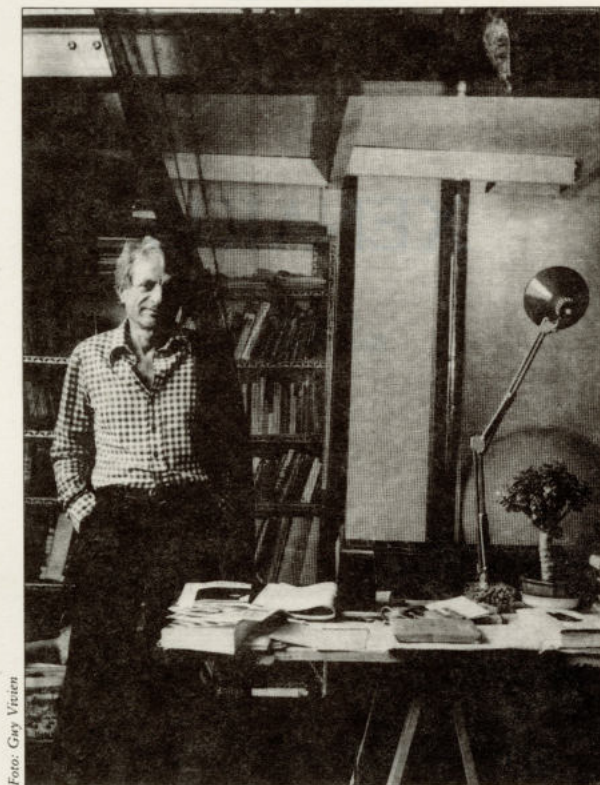


Foto: Guy Vivien

Iannis Xenakis

Indice

VII *Presentazione*

IX *Prefazione*

XII *Nota dell'editore*

PARTE PRIMA - *La vita*

3 *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*

PARTE SECONDA - *Le opere*

73 *Xenakis, "profeta dell'insensibilità" (Milan Kundera)*

77 *L'ellenismo di Xenakis (François-Bernard Mâche)*

93 *Costruzione come informazione cifrata. Sulla musica di Iannis Xenakis (Rudolf Frisius)*

159 *Il teatro di Xenakis (Maurice Fleuret)*

189 *Musica est exercitium arithmeticae... (Ernesto Napolitano)*

211 *Da "Cendrèes" a "Waarg": quindici anni di creatività (Harry Halbreich)*

271 *Sul tempo (Iannis Xenakis)*

APPENDICE (a cura di Giorgio Pugliaro)

283 *Catalogo delle opere*

301 *Nota bibliografica*

305 *Nota discografica*

311 *Indice dei nomi*

Presentazione

Le monografie che "Settembre Musica" dedica agli autori contemporanei hanno acquistato reputazione internazionale: se n'è parlato a Mosca, a New York, a Tokyo e nelle principali piazze musicali europee.

Soddisfazione? Certamente, ma soprattutto consapevolezza di aver sconfitto quell'effimero nel quale talvolta è stata identificata l'attività degli assessorati per la cultura.

Una serie di concerti dedicata ad un autore contemporaneo è una proposta ardua, non certo destinata ad incontrare facili favori nel pubblico. Eppure a "Settembre Musica" questi concerti hanno un seguito che cresce di anno in anno; sono concerti che hanno la peculiarità di attrarre le energie e le vocazioni intellettuali più attive e vivaci della città.

A questi seguaci di una musica non facile, desiderosi di procedere oltre il piacere immediato dell'ascolto e di trasformare l'esperienza musicale in un travaglio intellettuale e morale, sono dedicate le giornate di musica contemporanea del nostro festival. La sorpresa più straordinaria è venuta però dal constatare che ascoltatori siffatti sono incredibilmente numerosi. Sono ascoltatori dotati di una rara tendenza all'approfondimento, capaci di vivere e pensare acutamente l'esperienza musicale: a costoro, a tutti i giovani pieni di intelligenza e di entusiasmo, a tutte le persone che contribuiscono a formare un giorno dopo l'altro un'immagine diversa e in continua evoluzione del pubblico, sono dedicati i volumi monografici che ogni anno Enzo Restagno cura per il nostro festival.

All'inizio poteva sembrare un *exploit* ma ora, dopo i volumi dedicati a Ligeti, a Henze, a Nono, ed ora anche a Xenakis, possiamo parlare di una vera e propria collana che non solo ha suscitato consensi incredibilmente vasti, ma ha anche saputo prospettare nuovi modelli di collaborazione tra editoria privata e pubbliche istituzioni.

Iannis Xenakis, al quale è dedicato il presente volume, non è solo un autore sulla cresta dell'onda. Accanto alle attività molteplici del musicista, dell'architetto e dello scienziato di fama mondiale vive in lui una passione civile che ne fece in passato un combattente e un eroe della Resistenza greca e quindi un esule. Come è raccontato nelle pagine di questo libro quell'esule

passò tanti anni fa da Torino dove ricevette un sensibile aiuto dai compagni della Resistenza; ora ritorna nella stessa città come uno dei protagonisti della cultura mondiale. In questa profonda coincidenza di cultura e passione civile si identificano i destini di un uomo e di una città.

Torino, luglio 1988

L'Assessore per la Cultura
Marziano Marzano

Prefazione

Da Seul al Canada, dal Giappone, agli Stati Uniti ci si occupa oggi di Iannis Xenakis, si ascolta la sua musica, si seguono le sue fasciose conferenze in cui filosofia, astrofisica, matematica, architettura, ingegneria biologica e musica sembrano trovare una forza di stimolazione reciproca delle più rare. È possibile che in un mondo sempre più diviso in settori di specializzazione questo ingegnere greco – che dopo aver combattuto ed essere stato gravemente ferito nelle strade della sua Atene volle ad ogni costo diventare musicista – venga considerato un simbolo della possibilità di ricongiungere i vari aspetti della personalità umana. È possibile, perché le opere e i discorsi di Xenakis alludono continuamente a questa ricongiunzione e lo fanno con mirabile concretezza.

All'inizio della seconda parte di questo volume compare un breve scritto di Milan Kundera nel quale Xenakis viene definito "profeta dell'insensibilità". È, questa, un'intuizione fondamentale, che fa del musicista greco il grande demistificatore della musica dell'Occidente. Ma all'Occidente lacerato da tante contraddizioni Xenakis reca anche il sollievo di quella ricongiunzione umana del sapere alla quale ho appena fatto cenno.

È proprio con il pensiero rivolto a questo aspetto fondamentale della sua personalità che sono andato a Parigi per incontrare Xenakis e avere con lui una conversazione di alcuni giorni. Lo conoscevo già da qualche anno e gli avevo spesso fatto da "spalla" in conferenze tenute in varie città d'Italia. Avevo potuto in questo modo familiarizzarmi un po' con il suo pensiero ed ero quindi più persuaso che mai della necessità di farne conoscere agli altri le tante ramificazioni. Malgrado la rara gentilezza e disponibilità di Xenakis non è stata un'impresa facile, e la difficoltà nasceva sempre dal sistema di riferimenti culturali al quale mi appoggiavo, un sistema che mai come in questa circostanza mi è parso logoro e convenzionale, al punto che ho deciso di farne talvolta cenno al lettore aprendo qualche parentesi di autocritica nel flusso della conversazione.

Che Xenakis con il volgere degli anni sia passato dalla condizione dell'*outsider* (ma si può veramente definire tale l'autore di *Metastasis*?) a quella del protagonista è un fatto che sta sotto gli occhi di tutti. Vicende alterne?

Gioco delle mode culturali? Può darsi, ma ciò riguarda solo la superficie del fenomeno: il nucleo più profondo di questa storia è dato dall'idea di libertà. Xenakis racconta, nelle pagine dell'autobiografia che ho redatto con la massima fedeltà, come l'idea delle masse lo assillasse fin da ragazzo. Potevano essere le forme cangianti delle nubi, il canto risultante dai milioni di micropunti sonori delle cicale, i fruscii della pioggia, le grida della folla, i crepitii degli spari o i fasci di luce della contraerea che sciabolavano il cielo di Atene, ma in ogni caso si trattava di un evento che risultava dalla somma di milioni di microeventi. Da questa idea, in cui troviamo il sentimento precoce e duplice dell'osservazione scientifica ed estetica, nasce tutta la vicenda creativa di Iannis Xenakis: esserle restato fedele, avendone scoperto le infinite virtualità, averla sviluppata attraverso mille sentieri speculativi ed empirici, è il punto di forza sul quale poggia l'intera impresa.

Nel lungo travaglio di un pensiero che tende continuamente a spostare i limiti della tradizione, a dissolvere qualunque ipostasi, si individua un filone fondamentale che coincide con la speculazione sul concetto di simmetria, concetto-cardine intorno al quale ruotano le vicende fondamentali della musica del nostro tempo. Le conversazioni con Xenakis, i propositi teorici e soprattutto le opere costituiscono la testimonianza mirabile di questa speculazione condotta da alcuni decenni sul concetto di simmetria; e se si volesse trovare una definizione dello scopo di tanto operare, questa potrebbe essere soltanto la necessità di impadronirsi a poco a poco dello stile demiurgico.

L'entusiasmo che dopo tanti anni di studio la musica di Xenakis continua a suscitare in me non deve essere, evidentemente, un fatto raro, perché ho potuto constatare nel migliore dei modi che tale sentimento era condiviso fino in fondo dagli amici che mi hanno aiutato a realizzare questo volume. Tengo quindi a rivolgere un sincero ringraziamento a François-Bernard Mâche che ha lasciato momentaneamente da parte la sua attività di compositore per mettere al servizio dell'opera di Xenakis le sue preziose conoscenze di musicologo e di grecista, disegnando con il suo saggio una preistoria delle opere ufficiali che sarà d'ora in poi indispensabile per la retta comprensione delle medesime. Facendo appello alla comune passione per la musica di Xenakis sono riuscito a indurre l'amico Maurice Fleuret a scrivere un lungo saggio nel quale le vicende dell'attività teatrale, dai *Polytopes* alle varie musiche per la scena, vengono narrate con una ricchezza di informazione assolutamente unica, pari all'acutezza della visione critica. Un ringraziamento altrettanto sincero rivolgo agli amici Ernesto Napolitano e Harry Halbreich per aver affrontato due temi tanto ardui quanto fondamentali dell'opera di Xenakis: il pensiero matematico colto come struttura di base in tutte le sue articolazioni compositive nel primo caso e la produzione musicale più recente nel secondo, con una ricognizione analitica veramente capillare condotta su ciascuna partitura. Nel concludere questa ricognizione sull'indice del libro vorrei notare che ad eccezione del saggio di Rudolf Frisius, gentilmente concessoci dalla rivista «Musik-Konzepte», e del breve scritto di Kundera, tutti i contributi sono originali e questa originalità trova il migliore coronamento nella pubblicazione del saggio *Domande sul tempo*

e sullo spazio che Xenakis ha scritto appositamente per questo libro, dove viene pubblicato nella traduzione italiana di Giorgio Pugliaro.

Ai traduttori Angelo Bozzo, Giorgio Pugliaro e Laura De Benedetti un cordiale ringraziamento per aver lavorato in tempi stretti fino alla vessazione e lo stesso sentimento di gratitudine ai collaboratori della redazione delle Edizioni di Torino, nonché a Radu Stan delle Edizioni Salabert di Parigi, sempre pronto a soccorrere tutti i collaboratori con i suoi consigli colti e affabili.

Torino, luglio 1988

Enzo Restagno

Nota dell'editore

Le traduzioni dei saggi di questo volume sono di:

Angelo Bozzo: *Costruzione come informazione cifrata. Sulla musica di Iannis Xenakis*, di Rudolf Frisius.

Laura De Benedetti: *L'ellenismo di Xenakis*, di François-Bernard Mâche.

Giorgio Pugliaro: *Xenakis, "profeta dell'insensibilità"*, di Milan Kundera; *Il teatro di Xenakis*, di Maurice Fleuret; *Da "Cendrées" a "Waarg": quindici anni di creatività*, di Harry Halbreich; *Sul tempo*, di Iannis Xenakis.

L'editore ringrazia le Editions Stock, Paris, per l'autorizzazione a riprodurre il testo di Milan Kundera.

Il saggio di Rudolf Frisius, *Costruzione come informazione cifrata. Sulla musica di Iannis Xenakis*, è stato tradotto dalla versione originale tedesca con il permesso della edition text + kritik GmbH, München. © edition text + kritik GmbH 1987.

PARTE PRIMA

La vita

*Un'autobiografia dell'autore
raccontata da Enzo Restagno*

17, rue Victor Massé

Per un tratto si risale rue Pigalle, dove la mattina presto i segni notturni del quartiere di vita sono completamente cancellati, poi si svolta in rue Victor Massé, una vecchia strada dove i portoni delle case sono tutti uguali. È incredibile ma ho dimenticato il numero al quale abita Xenakis: 11, 13, 7... non ho modo di verificare e non vorrei fare tardi all'appuntamento. C'è lì a due passi un negozio di chitarre ed altri marchingegni per la musica leggera; provo a chiedere e mi rispondono che il numero è il 17. Buon segno indubbiamente: la fama di Iannis Xenakis è riuscita ad arrivare fino al negoziante di chitarre che ha la bottega quasi sotto il suo studio.

Lo studio di Iannis è in cima ad una scala di legno e vi si arriva senza ascensore. Una grande stanza soppalcata invasa da una vegetazione incredibile di carta, nastri magnetici, aggeggi metallici, una via di mezzo tra lo studio e l'officina, dove sotto l'apparente disordine si indovina un'efficientissima organizzazione: telefoni appoggiati su piattaforme mobili, scrittoi dove si può lavorare solo stando in piedi, perché in Xenakis si intrecciano curiosamente i caratteri dell'atleta e dell'asceta.

La scatola nera del registratore è piazzata, quasi nascosta, tra due montagne di carte, le sigarette sono accese, si può dunque iniziare il *reportage* intorno a questo personaggio giunto tanti anni fa a Parigi dalla Grecia.

**

Ho letto da qualche parte che ti hanno definito un greco antico capitato nel mondo moderno. Forse la definizione è un po' pittoresca ma di lì vorrei iniziare la nostra conversazione. Nel bel libro di Matila Ghyka sulla Sezione Aurea si afferma che una certa cultura greca, quella più esoterica dei Pitagorici, attraversa la civiltà occidentale come un fiume sotterraneo. La civiltà dell'Occidente ha preso spesso delle vie divergenti, addirittura antitetiche talvolta, ma quel fiume sotterraneo ha continuato a scorrere. In che misura tu ti senti vicino a quel fiume?

È una faccenda complicata, prima di tutto perché in fondo non si

conosce molto bene la civiltà greca antica, che è polimorfa. Di solito si parla di filosofia, di matematica, di politica, di arte ma ci sono tanti elementi che restano sullo sfondo: quel lato dionisiaco, per esempio, sul quale già Nietzsche aveva richiamato l'attenzione, e poi si dimentica troppo spesso che quella fu anche un'epoca selvaggia. Quando gli ateniesi decisero di sottomettere gli abitanti di Milos, che non volevano pagare il tributo, sbarcarono nell'isola e li trucidarono tutti portando via donne e bambini come schiavi. Durante una spedizione contro Siracusa l'esercito ateniese fu battuto e tutti quegli uomini furono rinchiusi in una cava di pietra e lasciati morire di fame e di sete. Di esempi del genere nella storia greca ce ne sono a non finire e poi ci sono tanti altri elementi che dovrebbero integrare la nozione che noi abbiamo di quella civiltà e di quella storia, tuttavia non ho mai avvertito forti divergenze. Quando sono arrivato a Parigi conoscevo già la letteratura francese, quella inglese e quella tedesca; un po' meno quella italiana, per la quale provavo però una certa curiosità perché mio nonno, negli ultimi anni della sua vita, si era messo a studiarla, spinto dal desiderio di leggere Dante nel testo originale. Quando sono arrivato a Parigi non mi sono sentito straniero; c'erano, sì, delle differenze ma, al di là delle apparenze, notavo ovunque il medesimo spirito, quello spirito di rischio, di scoperta, quel desiderio di confronto con la realtà senza alcun vantaggio offerto da Dio o da una qualsiasi altra potenza, anche se oggi si fa strada, perfino nella scienza, una tendenza latente a monoteizzare il sapere. Un esempio flagrante è quello dell'assiomatica, che su alcune premesse che considera come una potenza e una verità fondamentali costruisce l'edificio del sapere come una piramide rovesciata. Io ho l'impressione che esistano due grandi correnti di pensiero che attraversano la nostra storia: una costruita sulla fede che esista un potere supremo che di tutto si occupa, compreso l'uomo con tutte le sue azioni e i suoi pensieri, e dunque con indubbia tendenza moralizzatrice; dall'altra parte c'è tutto il resto, quello che tu hai definito un fiume sotterraneo. In politica non dirò che sia proprio la stessa cosa ma si tratta certo della riscoperta di una condizione che è nata laggiù. Nessun altro popolo ha saputo, infatti, concepire questa condizione in cui gli uomini devono essere uguali. C'erano degli schiavi, è vero, ma questo è solo un dettaglio, in nessun altro posto esisteva la concezione dell'uomo libero e indipendente dagli dei. E questa lotta si svolge nei *Dialoghi* di Platone, una lotta sostenuta da una verità diversa da quella degli dei.

Della ricchezza di queste espressioni della vita, di quell'armonia sentivo la mancanza quando ero giovane ed è per questo che mi ero rifugiato nello studio dell'antichità. Col passare degli anni mi sono accorto invece che l'epoca attuale col suo ribollire planetario di menzogne e di verità è formidabile.

Tu hai trovato dunque lo stesso spirito, soprattutto nella scienza, ma il pensiero scientifico è progredito seguendo la stessa via, quella indicata da Aristotele. Quando parlavo di quel fiume sotterraneo io mi riferivo piuttosto al pensiero pitagorico. Il legame che unisce la civiltà dell'Occidente alla Grecia fa capo ad Aristotele ma è da un pensiero più antico che nasce quel fiume.

Sì, dal Pitagorismo; ma c'è anche il pensiero primordiale di Parmenide.

Ho letto su «Scientific American» che alcuni astrofisici considerano Parmenide il punto di partenza della scienza occidentale per la sua abolizione del nulla, del divenire, della causalità; un pensiero fortemente in contrasto con una tendenza attuale della scienza cosmologica che vorrebbe far nascere il mondo dal nulla.

Sì, ma si tratta di quel pensiero antico che ha un'idea delle proporzioni, dell'armonia, che si fonda su rapporti irrazionali. Non è ancora l'idea di simmetria statica che ha elaborato l'Occidente in seguito al sentimento barocco della catarsi. Simmetria e proporzione hanno nel pensiero greco antico una diversa formulazione, eminentemente dinamica, che suppongo sia rimasta più a lungo radicata nelle coscienze di voi Greci, anche nella tua, mentre a noi tocca riscoprirla attraverso lo studio.

La prima manifestazione tangibile del problema della simmetria la troviamo nel *Canone* di Policeto, che modella i corpi secondo la Sezione Aurea e il problema dell'armonia viene dibattuto ampiamente da Plutone nel *Timeo*, ma accanto al ruolo esercitato dalla simmetria vorrei considerare quello dell'asimmetria che porta a conclusioni sbalorditive. Basta seguire il pensiero di Epicuro nella polemica contro gli Stoici. Questi ultimi consideravano l'uomo un prodotto della natura, sottoposto quindi ad una causalità che ne annienta il libero arbitrio. Contro questa forma di fatalismo fondato razionalmente, per salvare la libertà dell'uomo Epicuro cerca di introdurre un elemento di incertezza attraverso il *clinamen*. La stessa concezione si ritrovava, nella fisica quantica di Heisenberg applicata alle "relazioni d'indeterminazione" e poi, più recentemente, nella critica mossa alle leggi di Newton. Perché quando si vuol descrivere il movimento della terra intorno al sole si fa un calcolo astratto, vale a dire che si trascurano le forze esercitate dagli altri pianeti e dalla galassia. Con le leggi di Newton si può prevedere teoricamente quale sarà la posizione della terra fra mille, duemila, un milione di anni, ma, proprio a causa di quelle astrazioni, ciò non è vero. Si crede che i movimenti siano determinati ma essi sono in realtà imprevedibili a causa di quelle piccole variazioni che s'accumulano. Nella fisica di oggi svolgono infatti un ruolo di grande importanza gli "Attrattori strani".

Vedi, io trovo fantastico che lo spirito dell'uomo abbia questa tendenza permanente a muoversi tra la ricerca e l'assenza di risposte concrete: negli "Attrattori strani" o nelle relazioni d'indeterminazione di Heisenberg si ritrovano gli stessi problemi millenari. Non so cosa pensassero gli uomini di dieci o trentamila anni fa, quando si suppone che sia nato l'*Homo Sapiens*, ma è certo che in questo lungo periodo della storia si assiste ad una specie di permanenza dell'uomo, come se non ci fossero lassi di tempo tra questi passaggi, come se quei giorni dei pensatori greci coincidessero con il presente.

Sono d'accordo. Ora però vorrei dal tuo discorso cosmico dedurre una piccola osservazione. Bisognerebbe tener conto di un orizzonte più vasto non solo nel considerare i problemi dell'astronomia o del destino umano, ma bisognerebbe portare questa esigenza nel lavoro, nello studio, nell'operare quotidiano. Questa esigenza era vissuta in maniera esemplare da quei personaggi che più hanno influito sulla tua formazione, da Messiaen, a Edgard Varèse, a Le Corbusier.

Forse è più complicato perché si tratta di una questione artistica e per me i problemi artistici significano dapprima vedere e sentire e poi riflettere. Mi sono sentito attratto da Messiaen, quando lo incontrai la prima volta trentacinque anni fa; attratto dalla sua larghezza di vedute e dal fatto che poneva le sue acquisizioni personali accanto a quelle degli altri. Insegnava il canto gregoriano, la musica barocca, quella moderna, Webern e Stravinsky ma parlava anche delle sue ricerche sui ritmi greci e indiani. L'apporto fondamentale del suo insegnamento consisteva proprio in questa larghezza di vedute, nel comunicare una concezione molto più libera di quella implicata nel sistema seriale attraverso le speculazioni sui ritmi e sulle scale. Un filo conduttore che risale a Debussy lo induce a cercare di costruire delle scale diverse e lo stesso Debussy, dal canto suo, era sollecitato in questa direzione dal confronto con una cultura che non era quella dell'Occidente. Debussy adorava la musica dell'Asia, dell'estremo Oriente, contrariamente a Berlioz che definiva la musica dei cinesi una musica selvaggia.

Ma Berlioz non conosceva quella musica, mentre Debussy aveva avuto occasione di ascoltarla durante la grande Esposizione Universale di Parigi.

No, anche Berlioz aveva avuto la stessa occasione con un'altra esposizione, solo che dopo aver ascoltato disse che era musica da selvaggi mentre, a una generazione di distanza, Debussy dichiarò che la nostra musica non è niente in confronto a quella!

Con Le Corbusier le cose stanno diversamente: in lui mi attraeva specialmente l'atteggiamento che assumeva nei confronti dell'architettura, un atteggiamento in cui si coniugavano il pensiero e l'estetica. Notoriamente lui ha fatto riferimento alla Sezione Aurea ma all'interno di un contesto molto influenzato dall'arte rinascimentale italiana, dall'arte francese, nonché dalle visite che aveva fatto in gioventù in Grecia e nel Medio Oriente. Mi sentivo vicino a lui per quella sua tendenza inquisitoria nei confronti dell'arte, per il desiderio di razionalizzare e di essere libero al tempo stesso. Capitava abbastanza spesso che sottoponendogli dei progetti gli si facesse notare che un certo elemento era stato disegnato secondo la Sezione Aurea e lui replicava: «Ah, davvero? ma non funziona relativamente a...»; allora gli si faceva presente che modificandolo non sarebbe più stato in Sezione Aurea, al che lui: «Ma cosa importa?».

Di Varèse mi riesce più difficile definire nettamente l'apporto, ma quello che ritengo in lui più importante è l'aver concepito un'evoluzione sonora che punta essenzialmente sull'elemento timbrico, sospendendo le funzioni tradizionali della polifonia e dell'armonia.

Tutte queste esperienze e questi incontri non erano dettati però dal desiderio di ritrovare lo spirito antico. Non mi preoccupavo minimamente di giustificare l'antichità ma poco alla volta mi sono reso conto che quel linguaggio e quel contesto creati in quella lontana epoca continuavano ad agire, ad essere vitali e connaturati all'uomo. Probabilmente alcuni presupposti esistevano anche prima presso le civiltà dei Sumeri e dei Babilonesi, ma con i Greci tutto ciò si è stretto in un nodo di maggiore concretezza, dando origine a un processo nuovo in tutti i campi, compresi quelli dell'uomo e della politica.

Gli altri paesi erano dominati da tiranni e sovrani assoluti, o da divinità altrettanto assolute, mentre io trovo che il politeismo è l'espressione di una libertà democratica straordinaria. Normalmente si dice che l'umanità ha progredito verso il monoteismo, ma io trovo che è un errore perché questo implica il riconoscimento di una gerarchia piramidale con un'autorità suprema al vertice, e ciò comporta una fondamentale perdita di libertà.

È un po' inquietante quello che mi racconti; mi costringe infatti ad ammettere che nel mio modo di porre le domande agisce una certa tendenza a storicizzare i risultati. Io ti ho posto la domanda partendo dal presente, ovvero dalla conoscenza attuale che ho della tua opera e del tuo sviluppo intellettuale. Non v'è dubbio che si tratta già di un punto di vista storico, il punto di vista di qualcuno che ha già acquisito una conoscenza in prospettiva di una evoluzione. Tu hai detto però che non andavi in cerca di conferme ma che agiva in te una certa inclinazione, forse inconscia, forse frutto dell'ambiente, che ti incalzava verso lo sviluppo di certe tendenze, e durante questo sviluppo hai fatto degli incontri che hanno fatto nascere in te la coscienza di un accordo profondo con i luoghi e le persone che incarnavano, in maniera più matura, le medesime tendenze. Ma tutto quello che abbiamo detto finora è un po' come il preludio della nostra storia, della tua storia. Vedi, la Grecia, per uno come me, è soltanto una realtà culturale o una realtà turistica, per te si tratta invece di qualcosa di completamente diverso. Vorrei tanto che tu cercassi di evocare la fisicità di quel paesaggio.

Ora è più difficile; è passato tanto tempo e quello che conoscevo della Grecia quando ero bambino era veramente poco perché abitavo in Romania.

Si potrebbe partire proprio di lì: come mai tu sei nato a Brăila, in Romania?

Perché fino alla prima guerra mondiale i greci erano un po' dappertutto nel Medio Oriente, in Turchia, nei Balcani, intorno al Mar Nero, perfino in Austria e nella Russia meridionale. Si trattava di una diaspora veramente imponente; a Sulina per esempio, una città sul delta del Danubio, il sindaco era rumeno ma parlava greco perché c'erano troppi greci! La Grecia era povera ed in passato era stata occupata dai Turchi; per questo c'era tanta emigrazione. Mio nonno era nato a Kimi, in Eubea, e di là si era trasferito in Romania; sua moglie era invece una greca proveniente dall'Asia minore. Mia madre veniva dalle isole, sicché i miei antenati provengono da Creta, dalle isole e dall'Asia minore, e non dalla Grecia continentale. Per questo sono nato a Brăila, ma avrei potuto nascere in Egitto o in Grecia o chi sa dove. Mio padre era piuttosto ricco e così abitavamo nel quartiere migliore dove c'erano soltanto greci ed ebrei. All'inizio mi avevano mandato in una scuola cattolica e ricordo che mi capitava di tanto in tanto di suonare le campane. Quando c'era un funerale il curato cercava qualcuno che suonasse le campane e così io mi attaccavo alle funi con tanta foga che quando il corteo funebre arrivava davanti alla chiesa ero ormai esausto, sicché le campane tacevano.

Dopo le scuole elementari mio padre mi ha mandato in Grecia a frequentare una scuola anglo-greca. Alla mattina nelle classi si facevano degli studi

noiosissimi, ma il pomeriggio era dedicato agli sport. Era una cosa meravigliosa e pensare che solo adesso in Francia si comincia a prendere in considerazione un'ipotesi del genere! Si allestivano dei drammi ed io ebbi così l'occasione di recitare *Shakespeare, laggiù a Spetses, quella piccola isola del Peloponneso piena di foreste di pini.*

Hai detto che tuo padre era ricco: che lavoro faceva?

Era un uomo d'affari che rappresentava in Romania alcune ditte inglesi. Alla vigilia della guerra il governo inglese lo aveva addirittura incaricato di salvaguardare gli interessi inglesi in quel territorio, ma lui ha lasciato la Romania ed è venuto a raggiungerci ad Atene perché mia madre era morta.

C'era qualcuno che si interessava alla musica nella tua famiglia?

Mio padre amava molto la musica classica e mia madre sapeva suonare il pianoforte, ma non ricordo di averla mai sentita suonare.

So che tua madre è morta quando tu avevi sei anni. Com'è successo?

Era incinta di una bambina ed è morta di meningite durante il parto. Non è stato possibile salvarla. Non ci hanno detto che era morta; ci hanno detto di abbracciarla per l'ultima volta perché doveva partire per un lungo viaggio. Ma io lo sapevo, sentivo che era morta.

Quanti eravate in famiglia?

Tre ragazzi, e io ero il maggiore. Gli altri due sono morti. Il primo era diventato cittadino americano, poi un giorno è rientrato in Grecia e si è suicidato; l'altro è morto qualche anno fa, era malato di cuore. Anche loro erano stati mandati come me a frequentare quell'internato nell'isola dal quale uscii con una netta vocazione per le matematiche. Mio padre avrebbe voluto mandarmi a studiare ingegneria navale in Inghilterra ma io preferii andare a studiare al Politecnico di Atene. Per entrarci bisognava superare un concorso molto duro; c'erano sì e no una decina di posti per cento candidati. Fu in quell'occasione che mi misi a studiare privatamente il greco antico; volevo leggere i classici nel testo originale e poi, sempre a quell'epoca, decisi che avrei studiato la musica.

A che età avevi ricevuto i primi rudimenti di musica?

Già negli anni del liceo mi sentivo molto attratto dalla musica. Avevo un professore di origine svizzera, si chiamava Jean Choisy, che suonava bene il pianoforte e ci insegnava a cantare. Io non ero un buon allievo e lui si spazientiva; ricordo però che alla sera si metteva spesso a suonare Bach e tutto l'edificio, essendo mal insonorizzato, si riempiva di quella musica. Io dovevo preparare le mie lezioni, ma non c'era verso di concentrarmi: quella musica mi assorbiva completamente. C'era anche uno dei direttori, un inglese, che qualche volta ci riuniva e ci faceva ascoltare dei dischi con musiche di Beethoven.

Allora Beethoven attraverso i dischi, Bach suonato al pianoforte dal professore svizzero e Palestrina cantato nel coro dei ragazzi costituirono le tue prime esperienze musicali; c'è qualche altro autore che attrasse a quell'epoca la tua attenzione?

Wagner e poi anche Brahms. Ascoltavo volentieri la radio, ma a quell'epoca la musica francese risultava inesistente, e per l'opera italiana non avevo alcun interesse. Ero invece affascinato dalle opere più complesse, più

chiuse, dai Quartetti di Beethoven per esempio.

Sapevi già leggere la musica?

Sì, studiavo il pianoforte con Choisy e poi ho continuato anche privatamente. Avevo cominciato a tredici anni a studiare il pianoforte, ma con poco profitto; quando mi trasferii ad Atene per frequentare il Politecnico decisi di ricominciare, ma litigai con la mia insegnante perché sosteneva che suonavo male. Aveva perfettamente ragione e debbo riconoscerle un merito in più: quello di avermi fatto decidere, per reazione, di diventare compositore. Così entrai in contatto con un professore, un greco della Georgia, fortemente influenzato dal Gruppo dei cinque e da Caikovskij, che mi insegnò il contrappunto. Ricordo che mi fece imparare a memoria tutto il *Requiem* di Mozart, tutte le voci, una per una! Ho continuato in questo modo fino all'inizio della guerra e, per strano che possa sembrare, devo dire che fu proprio la guerra a rendere irrimediabile la mia decisione di diventare compositore.

La guerra è scoppiata quando tu avevi diciotto anni e la prima esperienza che ti sei trovato di fronte è stata quella dell'invasione italiana. Che idea ti eri fatto dell'Italia prima che la guerra scoppiasse e in che modo questa idea si è modificata attraverso gli avvenimenti?

Per i greci l'Italia è un paese vicino; lo consideriamo un po' la stessa cosa. Per questo la prima volta che ci sono stato non mi sono affatto sentito straniero; mi sono sentito molto più straniero in Francia. A quell'epoca però tutti ce l'avevano con l'Italia perché Ciano aveva fatto silurare la nave con i pellegrini che andavano a Tinos, dove c'è un celebre santuario della Vergine. Il ministro Metaxas, essendo fascista, aveva tenuto nascosta la notizia, ma tutti sapevano che erano stati gli italiani ad affondare la nave. Si trattava di una provocazione alla quale dopo qualche mese seguì l'invasione. Gli italiani avevano chiesto la resa della Grecia, ma Metaxas improvvisamente disse di no. L'esercito greco era piuttosto mal preparato, riuscì tuttavia a ricacciare gli italiani verso il nord e ad avanzare in Albania. Dopo sono venuti i tedeschi e ad Atene ci fu all'inizio un'occupazione italiana e tedesca. Sono stati però i tedeschi ad entrare ad Atene; me ne ricordo benissimo. La città era deserta e loro avanzavano con l'intenzione di mostrarsi gentili. Dicevano «La Grecia! La patria!» e altre frasi del genere. In seguito, essendo loro impegnati altrove, l'occupazione fu affidata agli italiani, e contro di loro furono rivolte le prime manifestazioni. All'inizio io facevo parte di un'organizzazione nazionalista di destra e sono stato più volte messo in prigione dagli italiani. Quando però ci fu il collasso dell'esercito italiano, gli ex occupanti passarono armi e bagagli nella nostra Resistenza diventando quindi degli alleati. In seguito ho partecipato ad una dura lotta contro i tedeschi e contro gli inglesi. Churchill voleva annientare la Resistenza che era essenzialmente comunista. C'erano sessantamila uomini intorno ad Atene e questo lo spaventava. La strategia comunista era però seriamente compromessa perché la Russia dopo gli accordi intervenuti fra Stalin e Churchill, aveva lasciato mano libera agli inglesi. Il partito comunista greco non era stato avvertito e continuava quindi a sperare nell'aiuto dei russi. Fu un vero tradimento, e un'intera generazione, con le sue speranze

di libertà e di progresso sociale, fu completamente distrutta. Questo sacrificio, questo tragico vuoto generazionale, è durato fino a quindici o venti anni fa, perché in tutti i governi che si sono succeduti, prima con l'appoggio dei tedeschi, poi degli inglesi, poi degli americani, il vecchio apparato fascista è rimasto integro, e solo dopo Papandreu la Grecia ha ritrovato un'indipendenza che non aveva mai conosciuto.

La tua partecipazione alla Resistenza, prima contro gli italiani, poi contro i tedeschi e gli inglesi, come si è svolta? Di quale gruppo facevi parte?

Leggevo Platone a quell'epoca: *La Repubblica*. Ho cominciato a partecipare alla Resistenza con gli studenti del Politecnico e i comunisti erano riusciti a organizzarla in maniera notevole. A differenza di quanto si è prodotto negli altri paesi, invece delle solite azioni di sabotaggio, la Resistenza in Grecia si esprimeva con grandiosi dimostrazioni di massa. Talvolta si radunavano perfino centomila persone che marciavano contro i tedeschi per impedire le deportazioni in Germania o per chiedere dell'olio. Da noi si mangia pane e olio! Furono manifestazioni di massa straordinarie, senza uguale in tutta l'Europa.

Eri iscritto al partito comunista?

Sì, ma ti stavo dicendo che avevo un'edizione, che conservo ancora, della *Repubblica* di Platone, la vecchia edizione Teubner di Lipsia: me la portavo in tasca e la leggevo continuamente, soprattutto quando ero in prigione. Di fronte ai risultati e alla forza dell'organizzazione decisi di iscrivermi al partito comunista e diventai uno dei capi del gruppo degli studenti del Politecnico. A scuola andavo molto irregolarmente, ma seguivamo col massimo entusiasmo le lezioni di un professore di fisica, un vero saggio che è poi andato a insegnare a Berlino e anche all'istituto Poincaré di Parigi.

Fu lui a introdurci alla fisica atomica, allora praticamente sconosciuta, e insieme avevamo formato un gruppo di studio svincolato dai programmi ufficiali.

Quando il bersaglio della Resistenza divennero gli inglesi formammo un battaglione di studenti, il "Battaglione Byron" e fu in quella formazione che il primo gennaio 1945 fui ferito da un carro armato inglese. Nel frattempo avevo combattuto; avevo perfino distrutto un certo numero di carri inglesi con le bottiglie molotov o con le granate tedesche, quelle col manico di legno. Avevo notato che gli inglesi avevano piazzato dei cannoni sull'Acropoli, cosa che i tedeschi non avevano mai osato fare: loro avevano molto più rispetto degli inglesi per i tesori dell'antichità. Pensa che una volta a Londra, nel '47 o nel '48, raccontai questo fatto dei cannoni inglesi sull'Acropoli ad un amico e, constatata la sua mancanza di sorpresa, gli domandai: «Ma se i russi avessero occupato Parigi, voi inglesi avreste bombardato Parigi?». Lui rispose: «Ma naturalmente».

Quale fu l'episodio che causò la tua ferita?

Fu durante i combattimenti di strada contro gli inglesi ad Atene. Ero consigliere politico del battaglione e avendo ricevuto l'ordine di occupare un quartiere feci mettere gli abitanti al riparo nelle cantine mentre noi restammo fuori per combattere. Gli inglesi avanzarono con i carri e d'un

tratto fui ferito; dei compagni che mi stavano accanto al momento dell'esplosione della bomba non restò nulla. Io svenni e mi trasportarono in un ospedale vicino che era stato occupato dai comunisti, ma i compagni erano già in fuga. Nella notte mi svegliai, mi riaddormentai, deliravo, avevo tutta la faccia a pezzi. L'indomani mattina arrivarono gli inglesi e i fascisti: arrestavano tutti quelli che potevano reggersi in piedi, ma io non ero fra questi. Cercai di urlare, di insultarli, ma non potevo parlare, avevo dei pezzi di osso nella bocca, riuscii però ugualmente a far capire loro che erano dei traditori, dei maiali. Mi hanno lasciato lì e poi sono stato portato in un altro ospedale, dove sono rimasto tre mesi e dove sono stato più volte operato.

Fu in seguito a quella ferita che perdesti l'occhio?

Sì, l'occhio era scoppiato e all'ospedale me lo hanno asportato per non compromettere anche l'altro.

Quando ti sei reso conto di aver perso l'occhio che reazione hai avuto?

Non è stato un problema, la notte, la fine: tutto finito, formidabile; forse mi avevano fatto un'iniezione di morfina, ma tutto mi sembrò logico, normale. All'ospedale cominciai a leggere una trilogia di Charles Morgan sull'arte, l'amore e qualcosa d'altro che mi piaceva, e poi tornai a leggere il mio Platone. Intanto ad Atene continuava il terrore bianco, e molti compagni sparivano, uccisi da commandos nelle strade. Io sono riuscito a sopravvivere, sono stato arrestato, messo in prigione e rilasciato più volte.

Hai già detto che in quel periodo così burrascoso leggevi spesso la "Repubblica" di Platone. Non sarà certo per caso; era la prima opera di Platone che leggevi?

No, avevo letto il *Convivio*, il *Fedone* e l'*Apologia di Socrate*. La *Repubblica* era un'opera più difficile, più globale a causa dei problemi sociali di cui trattava.

Allora tu conoscevi a quell'epoca il Platone politico e il Platone che tratta i problemi della bellezza e dell'immortalità dell'anima ma non ancora quello speculativo.

Sì, la *Repubblica* era un rifugio per me e alternavo la sua lettura con le liriche di Saffo che, peraltro, conoscevo a memoria.

E non ti è mai venuto in mente di mettere in musica quelle liriche?

Sì, avevo composto della musica su un frammento di Saffo.

Certo non potevi immaginare che proprio in quegli anni, tra il 1942 e il 1945, qualcuno stava mettendo in musica, in maniera mirabile, cinque frammenti di Saffo. Mi riferisco a Dallapiccola che musicò quei versi nella bella traduzione italiana di Quasimodo.

Dallapiccola era allora per me uno sconosciuto; lo conobbi in Francia solo molto più tardi. Nel dicembre del '44 mi trovavo con la mia compagna del "Battaglione Byron" e avevo ai miei ordini un giovane musicista. Era il figlio del segretario del partito comunista e suonava benissimo il pianoforte. Fu lui a farmi ascoltare, durante qualche pausa dei combattimenti contro gli inglesi, per la prima volta Debussy, Ravel e Bartók, e io ne ricavei un'impressione straordinaria. Stranamente, di Debussy e Ravel pensai che la loro musica si adattava perfettamente al mondo antico.

Quando e in quali circostanze decidesti di lasciare il tuo paese?

Fu nel '47. Fino a quell'anno praticamente non c'era stato un esercito greco, eccezion fatta per un reggimento organizzato dagli inglesi in Medio Oriente e che poi aveva combattuto con loro in Italia. Proprio in quell'anno la Grecia decise di darsi un vero esercito e si cominciarono ad arruolare i giovani. Naturalmente volevano un esercito ideologicamente puro, di destra, così i giovani comunisti venivano mandati in un campo di concentramento che era stato creato a Makronissos, un'isola che si trova davanti al Capo Sunion. Il partito comunista stava invece formando una nuova armata sulle montagne con l'appoggio dei comunisti jugoslavi. Si poteva dunque scegliere tra l'armata della montagna, il campo di concentramento o continuare la lotta clandestina ad Atene. Io però desideravo partire; volevo andare negli Stati Uniti e là continuare i miei studi: fisica, matematica, musica, archeologia, filosofia. Mi presentai all'arruolamento convinto che mi avrebbero riformato, ma non fu così, e allora con uno stratagemma riuscii ad evadere dal campo. Rimasi nascosto due mesi finché mio padre riuscì a procurarmi un passaporto falso intestato a un abitante del Dodecaneso (questi ultimi erano infatti gli unici ad aver la possibilità di lasciare la Grecia per l'Italia). Il mio passaporto era grossolanamente falsificato ma riuscii ugualmente a passare e ad arrivare a Roma. Poiché volevo andare a Parigi, dove avevo degli amici, mi recai dal console francese, il quale però si dichiarò disposto a concedermi un visto purché fossi in possesso di un passaporto regolare. Naturalmente non potevo rivolgermi neppure al console greco e così decisi di fare affidamento sugli amici comunisti. Andai a Torino dove, dopo una decina di giorni, i compagni mi consegnarono un passaporto in ordine e provvidero addirittura a farmi accompagnare alla frontiera da poliziotti simpatizzanti.

Tu hai trascorso dieci giorni a Torino, per te si tratterà forse di un ricordo marginale, ma Torino è la mia città, la città nella quale verrà pubblicato il nostro libro, una città che da sempre vive con un'indomabile passione democratica e io sono orgoglioso di venire a sapere in questo momento che proprio in questa città hai avuto un aiuto decisivo durante l'avventura del tuo espatio. Ricordi qualcosa di quei giorni trascorsi a Torino?

Molto poco: andavo a passeggio per la città, che era triste e povera a quei tempi, e poi passavo ore e ore in albergo ascoltando una radio a galena.

Così quando arrivasti a Parigi?

L'11 novembre 1947.

Avevi già deciso di stabilirti in Francia?

No, volevo andare negli Stati Uniti perché avevo dei parenti laggiù, e poi avevo anche una ragazza della quale ero innamorato. Lei mi aveva lasciato quando ero in prigione con la promessa che ci saremmo ritrovati negli Stati Uniti. Nel frattempo però venni a sapere che si era sposata e allora mi chiesi perché mai avrei dovuto andare negli Stati Uniti. Tanto valeva restarmene a Parigi con tutta la mia tristezza.

Ma tu sei arrivato a Parigi, nel novembre del '47, praticamente senza risorse.

Avevo con me il poco denaro che mi aveva dato mio padre; dovevo

dunque cercarmi un lavoro e così andai nuovamente a cercare i compagni del partito. Ricordo di essere andato con una raccomandazione da un giornalista dell'«Humanité». Mi ricevette nel suo studio e cominciammo a parlare. Notai che di tutto quello che era successo in Grecia sapeva pochissimo, ma quello che mi impressionò maggiormente fu la maniera in cui reagì quando si avvide che erano le cinque: «Basta, basta, sono le cinque e me ne devo andare». Restai costernato perché un vero comunista non può mai dire «basta, me ne devo andare». Deve restare fino alla fine. Mi accorsi dunque che nella loro vita c'era già burocrazia, come era già successo ad Atene dopo la liberazione allorché i quadri del partito si erano ritrovati con tanto di macchina e autisti. Ne ricavai una profonda delusione: possibile che col passaggio dalla clandestinità alla liberazione si fossero trasformati in borghesi?

Quando arrivasti a Parigi avevi terminato i tuoi studi al Politecnico?

Sì, avevo conseguito ad Atene il mio diploma di ingegnere. Intanto ero venuto a sapere che c'erano dei greci che lavoravano da Le Corbusier, e così ho trovato un posto nel suo studio come ingegnere addetto ai calcoli. Contemporaneamente decisi anche di mettermi a studiare la musica e non potendo avere un pianoforte mi comprai una chitarra. Mi iscrissi all'Ecole Normale de Musique perché non c'erano esami d'ammissione. Vi insegnava Honegger, e così gli portai a vedere dei pezzi per pianoforte che avevo scritto. Nella sua classe mi disse di mettermi al pianoforte e di suonarli. Dopo aver ascoltato mi disse che c'erano delle quinte e delle ottave parallele, e io restai allibito al pensiero che dicesse una cosa simile dopo Debussy. Reso furioso dalle mie obiezioni replicò che quella non era musica, e altre cose del genere. Per me fu una crisi terribile che mi fece dubitare profondamente della mia vocazione musicale. La musica era l'unica cosa che mi teneva legato alla vita. Che altro potevo fare? Tornare in Grecia per combattere ancora e poi emigrare nell'Europa Orientale, come hanno poi fatto alcuni compagni? Decisi di restare a Parigi e provarci ancora. Andai a trovare Nadia Boulanger che, dopo aver visto i miei lavori, disse che ero troppo vecchio e musicalmente troppo ignorante e lei non si sentiva più di insegnarmi tutte quelle cose. Fu più tardi, conversando con amici, che uno di loro mi disse che avrei potuto intendermi con Messiaen e così andai a cercarlo al Conservatorio.

Tu lavoravi dunque da Le Corbusier per guadagnarti da vivere ma la tua autentica vocazione era quella del musicista.

Sì, lo avevo già deciso in Grecia durante la Resistenza e lo avevo perfino detto ai miei compagni dichiarando che per la musica provavo un'attrazione più forte che per la politica.

Ma tu mi avevi detto di un tuo desiderio di proseguire gli studi di fisica, di filosofia, di matematica, di archeologia e di musica. Avevi dunque molti interessi in varie direzioni; come fu che decidesti che la musica sarebbe stata la vera ragione della tua vita?

Fu a causa dei miei fallimenti, dei fallimenti politici, di quelli sentimentali, e a causa della mia ferita. Mi sentivo quasi annientato. L'unica motivazione profonda, l'unico rifugio era la musica. Facendo musica mi sentivo meno

male. Intorno non c'era niente, era tutto finito. Prima vedevo la pace come una prospettiva senza problemi, senza guerre, con una società completamente rinnovata. Era d'altronde quello che promettevano tutti, da una parte e dall'altra, Roosevelt e Stalin.

Vorresti provare a rievocare la storia di quel tuo fallimento sentimentale?

Era una ragazza che avevo conosciuto all'inizio della Resistenza ad Atene, una ragazza di buona famiglia che amavo tanto, e anche lei sembrava riamarmi. Come ti ho già raccontato lei partì per gli Stati Uniti dove avremmo dovuto ritrovarci, ma un anno dopo mi fece sapere che si era sposata. Fu un colpo durissimo che ricevetti mentre me ne stavo nascosto in attesa dell'espatrio. Ricordo che quando salii a bordo della nave che doveva condurmi in Italia provai un sentimento di desolazione terribile: me ne stavo andando invece di restare a combattere, lasciavo dei compagni in prigione, altri erano morti o scomparsi e davanti a me nessuna prospettiva. Quella ragazza per me rappresentava tutto: l'amore e il sentimento della bellezza. Quando nei musei vedevo le statue, le riportavo sempre a lei e poi l'immagine di lei era intrecciata a tutto il resto, penetrava in ogni anfratto della mia esperienza. Tant'è vero che per anni ho pensato sempre a lei; la cercavo nelle altre donne senza trovarla. Al di fuori di questa storia tutte le altre esperienze vissute in precedenza mi sembrano insignificanti. D'altronde vivevo solo, ero senza famiglia, ma la cosa non mi sembra un gran male; anzi è forse per questo che mi sono sentito attratto dalla Repubblica di Platone dove si ipotizza una società nella quale l'istituzione familiare è superata; e poi nella Repubblica la donna acquista per la prima volta una identità equivalente a quella dell'uomo.

Hai passato la tua adolescenza in un'isola, tra le foreste di pini e il mare: qual era il tuo rapporto con la natura, con il mare in particolare?

Sono sempre stato attratto dal mare, non so perché. Una volta mi trovavo in India con Françoise, e un amico architetto mi portò a visitare un guru. Appena mi vide egli si alzò e poi si prosternò davanti a me dicendo che io ero un essere giunto alla sua ultima reincarnazione, prossimo quindi a passare nel Nirvāna. Mi disse anche che ero nato sulla riva di un fiume santo – per gli indiani tutti i fiumi sono santi – e infatti io sono nato sulle rive del Danubio. Ho attraversato più volte il Danubio a nuoto e dalle mie parti era pericoloso perché c'è un grande andirivieni di navi. Nell'isola di Spetses il mare era a due passi, faceva parte della mia vita quotidiana e alla fine del liceo ho perfino vinto alcune gare di nuoto. Il mio sogno era di andare su una barca nelle isole che non conoscevo, seguendo le tracce di Ulisse.

I primi tempi che abitavo a Parigi mi sentivo scontento dal fatto che il mare fosse così lontano e a partire dagli anni Cinquanta ho preso l'abitudine di andare in Corsica con Françoise e lì abbiamo cominciato a navigare in kayak perché non c'è modo migliore per sentirsi realmente a contatto col mare. Non più di una decina d'anni fa abbiamo fatto in questo modo un giro attraverso le Cicladi dove è facile passare da un'isola all'altra. Ci arrivi in due o tre ore di remi, se non c'è troppo vento, e sbarchi su spiagge completamente deserte: cosa possibile perché nelle Cicladi ci sono duemila

isole e puoi sempre trovarne qualcuna abbandonata, un angolo di sogno.

Dopo questa parentesi sul mare, l'amore e i sogni, vorrei tornare al tuo incontro con Messiaen.

Come ho ricordato, qualcuno mi aveva detto che c'era un musicista che insegnava al Conservatorio col quale avrei potuto intendermi; andai a cercarlo e attesi la fine delle lezioni per mostrargli alcuni dei miei lavori. Lui mi disse che avevo molto talento ed io gli chiesi cosa dovevo fare: riprendere gli studi di contrappunto e di armonia che avevo lasciato da tanto tempo? Mi rispose che non ne valeva la pena. «Ascolti della musica e scrivi», mi disse, e mi consentì di seguire i suoi corsi come libero uditore. Fu un'esperienza meravigliosa: per la sua intelligenza, per la musica che lui produceva e per il sostegno morale che mi dava.

Tre anni dopo incontrai Hermann Scherchen che era venuto a Parigi per dirigere *Les Troyens* di Berlioz, ma entrai in contatto con lui solo più tardi, quando tornò per dirigere musiche di Varèse. A quell'epoca avrei voluto fare della musica concreta e così andai da Pierre Henry per sottoporgli una mia partitura e lui la passò a Scherchen il quale disse che lo interessava e voleva conoscere l'autore. Così andai a trovarlo nella sala dove stava provando Varèse, anche lui presente. Mi diede un appuntamento per l'indomani al suo albergo in rue des Saints-Pères alle sette del mattino. Quando mi presentai – avevo sotto il braccio anche la partitura di *Metastasis* – lo trovai a letto e mi accolse dicendomi che le cose che scrivevo lo interessavano. Dopo un po' gli chiesi se era disposto a dirigere la partitura che aveva visto ma lui rispose di no; ringraziava ugualmente e mi alzai per andarmene, ma lui mi chiese che cos'era quell'altra partitura che avevo sotto il braccio. Gliela mostrai, e me lo ricordo nel letto che cercava di leggere la partitura, molto grande, di *Metastasis*. Quando arrivò al fondo la lasciò cadere e rimase immobile, come sepolto sotto l'enorme volume. Non sapevo cosa fare, ero imbarazzatissimo, quando lui disse: «Sì, m'interessa, posso dirgliela, ma lei riduca il formato!». Intanto, seguendo il consiglio di un amico, il musicologo Goldbeck, avevo mandato la partitura di *Metastasis* a Dimitri Mitropoulos a New York, ma lui mi aveva risposto che si sentiva troppo vecchio per affrontare un'impresa del genere e mi consigliò di rivolgermi a Strobel. Seguì il consiglio e *Metastasis* fu eseguita al Festival di Donaueschingen sotto la direzione di Hans Rosbaud.

L'anno dopo questa "prima" così importante tu hai pubblicato sui «Gravesaner Blätter» di Hermann Scherchen un articolo sulla crisi della musica seriale. Era passato poco tempo dai tuoi studi con Messiaen e mi hai detto più volte che con la musica delle avanguardie avevi avuto rapporti non molto approfonditi: come hai fatto in così poco tempo ad acquisire su questi problemi una cognizione sufficiente per affrontare un'impresa critica come quella contenuta in quell'articolo?

Avevo ascoltato dei concerti in cui Scherchen dirigeva musiche di Schoenberg e di Webern, che io trovavo espressioni esacerbate di una tradizione pseudosentimentale, tipicamente tedesca. Per me erano molto più interessanti le esperienze che avevo fatto con le musiche extraeuropee: musiche giapponesi, del sud-est asiatico, dell'Indonesia, di Giava, della Cina, del-

l'India e dell'Africa nera, che avevo ascoltato attraverso i dischi a 78 giri prestatimi da alcuni amici. Avevo dunque un panorama molto esteso che mi faceva sentire più libero. Inoltre non mi occupavo solo di musica: c'erano il mio lavoro di ingegnere e il contesto culturale dell'antichità classica, della filosofia, delle scienze e della politica in cui mi ero formato. Mi sentivo dunque abbastanza al di fuori di quei problemi; sentivo che potevo parlarne con sufficiente distacco e poi le mie impressioni musicali nascevano da esperienze diverse. Quand'ero ragazzo mi piaceva fare delle escursioni: avevo una bicicletta e una tenda e me ne andavo a campeggiare da solo tra le pinete dell'Attica. Ascoltavo le cicale e osservavo il movimento delle nubi, mi sentivo attratto da quei fenomeni che erano determinati da una moltitudine infinita di eventi. Più tardi, durante le grandi manifestazioni di protesta, sperimentai qualcosa di analogo, ma in un'atmosfera tesa e drammatica. C'erano decine, talvolta centinaia di migliaia di persone che scandivano slogan fortemente ritmati; poi, all'improvviso, nel momento dello scontro con i tedeschi e con i loro carri, quel ritmo si frantumava trasformandosi in un caos straordinario. Non posso dire che si trattasse di musica, ma dal punto di vista sonoro era un'esperienza impressionante. Furono proprio quelle lontane esperienze a sospingermi verso la soluzione di *Metastasis*. Ero partito da un banalissimo problema seriale: ovvero, come giungere con i dodici suoni alla formulazione di differenti accordi. Avevo fatto degli schizzi in cui univo con tratti di penna i singoli suoni da un accordo di dodici suoni all'altro. Improvvisamente pensai che quelle linee potevano diventare dei glissando restando così nella prospettiva di un suono continuo, ovvero in quella trasformazione interna di una massa nella quale si rispecchiavano quelle mie lontane esperienze.

Si trattò dunque di una coincidenza, nella quale precipitarono i ricordi di lontane impressioni e gli elementi di musicalità latenti in quei fenomeni si sprigionarono all'improvviso. Varèse diceva che la musica era imprigionata nelle correnti dei fiumi, nelle tempeste magnetiche o nei deserti ma il modo di liberare quelle energie latenti, di farle esplodere, resta in lui piuttosto arcano. Le analogie con la natura sono invece nella tua musica un punto di partenza, uno stimolo per la riflessione e per l'analisi scientifica. In quale direzione hai mosso i tuoi passi all'indomani del successo di "Metastasis"?

Ho sentito la necessità di un ripensamento radicale di tutti i dati del linguaggio musicale: la polifonia, le scale, il sistema tonale. Volevo risalire alle origini, e così mi trovavo costretto a passare a problemi sempre più generali: si possono adattare alla musica discorsi di tipo logico, dimostrativo? Inevitabilmente ho dovuto studiare la logica simbolica e mi sono basato sulla teoria degli insiemi. Inseguendo un'analogia di metodo ho impiegato la definizione di "musica simbolica", ricalcata su quella delle "matematiche simboliche" del diciannovesimo secolo, che cercavano di sottrarsi alla presa della parola. Una tendenza sostenuta da Poincaré ma anche da Peano e dai matematici del circolo di Palermo. Di quella tendenza mi attraeva il desiderio di sostituire alle parole le formule e mi chiesi se quel progetto di matematizzare la scienza non poteva essere applicato anche alla musica. Per quella via si poteva giungere forse all'essenza stessa della musica. La musica

è in fondo un discorso di manifestazione dell'essere, ma le conseguenze di quel discorso appartengono all'ascoltatore. Anche questo fatto coincideva con un tentativo di quegli anni: nel suo libro *The Mathematical Theory of Communication*, Shannon cercava di vedere se un linguaggio poteva essere costruito in base alle probabilità ed in particolare con l'ausilio delle Catene di Markov, un matematico russo che all'inizio del ventesimo secolo aveva compiuto studi nel campo delle probabilità che dovevano poi rivelarsi fondamentali nelle teorie della comunicazione e della trasmissione dell'informazione. Nel suo libro Shannon si interrogava sulla possibilità di costruire un linguaggio attraverso tecniche combinatorie più o meno libere. In condizioni di totale libertà combinatoria non si poteva dalle lettere dell'alfabeto giungere alle parole; occorrevano livelli di approccio che si valessero di memorie probabili, ovvero delle Catene di Markov. Partendo da livelli di memoria di primo e secondo grado si giungeva a formulazioni prossime alla lingua inglese. Più tardi Chomsky ha dimostrato che è impossibile creare una lingua partendo dalle Catene di Markov, ma in musica si ha a che fare con un materiale semanticamente più fluido. E dunque possibile creare musica basandosi sulle Catene di Markov, ed è proprio quello che ho fatto verso la fine degli anni Cinquanta. È stata quindi l'idea delle masse a farmi riflettere sulle probabilità e di lì sono stato costretto a ripensare la musica, chiedendomi se essa poteva essere causale e dimostrativa.

D'accordo, ma tutto questo come si rifletteva nel tuo articolo sulla crisi della musica seriale?

I compositori seriali ragionavano in questo modo: ho i miei dodici suoni e ne faccio una serie, vale a dire li dispongo in un certo ordine. Perché quell'ordine e non un altro, questo nessuno lo diceva. Si trattava dunque di una scelta arbitraria. In seguito con regole tratte dalla polifonia del Rinascimento e con trasposizioni si costruiva l'opera. Alla fine però che cosa si sentiva? Non era possibile, partendo dall'ascolto, ricostruire i procedimenti del compositore. Quello che si ascoltava era qualcosa di diverso dalla fonte scritta, come se si ascoltasse un fenomeno di tipo statistico. La complessità della struttura era infatti tale da renderne impossibile l'identificazione. E allora perché non fare un passo in più andando verso una manifestazione aleatoria e probabilistica del fenomeno sonoro? Sostenevo inoltre che se Schoenberg, nel momento in cui metteva in discussione il sistema tonale, fosse stato al corrente di quello che produceva il pensiero scientifico, avrebbe introdotto il calcolo delle probabilità invece di comporre le serie. Vale a dire che avrebbe affermato l'indipendenza dei dodici suoni ma in maniera totale creando la musica stocastica.

I compositori che praticavano la musica seriale negli anni Cinquanta – penso soprattutto a Boulez e a Stockhausen – avvertivano la crisi della complessità che tu hai descritto e cercavano qualche soluzione che consentisse di sfuggire a quel determinismo totale dell'organizzazione musicale che sfociava in un panorama confuso ed inafferrabile.

È vero, ma la coscienza di quella crisi si manifestò più tardi.

Fu nel 1957, l'anno che vide nascere, con la terza Sonata di Boulez e

l'undicesimo "Klavierstück" di Stockhausen, le prime opere aleatorie.

Questi esperimenti sono del 1957 mentre il mio articolo è del 1953, e poi bisogna riconoscere che il termine aleatorio era usato a sproposito. Quello che veniva indicato con questo termine era una specie di improvvisazione. Usare un termine che nella filosofia e nella scienza ha un significato preciso in maniera così superficiale è, a mio avviso, un errore. A quell'epoca era di moda a causa della teoria dell'informazione; così hanno usato un termine che non rispondeva a quello che facevano realmente, e con questa specie di etichetta falsa hanno imbrogliato ancora di più le carte.

Al di là dell'uso improprio dei termini a me pare che l'impulso che spingeva a quell'epoca Boulez e Stockhausen in quella direzione era l'avanzata del pensiero negativo, che si era introdotto in Europa con l'arrivo di John Cage, un pensiero che conduceva all'annientamento dell'idea dell'opera. Per non cedere completamente alla sollecitazione negativa, per non abdicare alla condizione di compositore, hanno cercato un rifugio nelle cosiddette pratiche aleatorie. Mi pare quindi che si sia trattato prima di tutto di una condizione psicologica.

Sì, ma l'errore è stato quello di utilizzare termini che comprendevano in sé il problema, in maniera scorretta e troppo superficiale. Quei termini sono stati usati come una maschera per giustificare un pensiero che non aveva basi sufficienti.

Da quello che hai raccontato si vede come tu fossi più libero nelle tue scelte e nello sviluppo delle tue idee perché provenivi da una situazione diversa. C'erano, all'epoca, quel pessimismo e quell'idea del negativo del tipo beckettiano che esercitavano una specie di lugubre fascinazione e gli altri compositori erano immersi in quella situazione fino al collo; tu avevi invece dei mezzi che ti consentivano di sfuggire a quella febbre spirituale, a quell'epidemia psicologica ed esistenziale. Erano i tuoi studi diversi, la tua storia diversa, la tua provenienza diversa, e quella differenza ha fatto di te in quel momento un "outsider" della musica contemporanea.

Lo sviluppo stesso dell'opera di Cage è significativo in questo senso. All'inizio degli anni Cinquanta lui viveva a contatto di alcuni pittori come Jackson Pollock ed altri. Io capisco quello che fa Jackson Pollock, ma non mi piace. Conosco anche la musica di Cage antecedente a quel periodo: una musica relativamente semplice, molto ingenua e anche graziosa, molto influenzata, per altro, da Henry Cowell, che oggi è un compositore dimenticato, ma che in America, prima della guerra, ha svolto una funzione importante. Cage si è ispirato non poco alla sua musica, trovandosi perfino l'idea del pianoforte preparato, ma in fin dei conti la sua musica resta una trasposizione quanto mai superficiale di quanto era accaduto nell'ambito della pittura. Certo, tutte quelle cose a quei musicisti costipati col serialismo sembrarono nuove e ne furono visibilmente scossi.

E poi era molto più facile fare dei gesti e dire «Ecco della musica!». Con questi *exploits* era facile attirare i giovani. Invece di affrontare studi difficili, di pensare le cose in profondità, si fa qualcosa di diverso disponendo le cose come capita e tutto va bene! C'era allora nell'aria qualcosa come una saturazione di pensieri angusti ed in quel clima Cage ha potuto infiltrarsi e

fare sensazione, scatenando forti turbamenti fra i serialisti. Il problema di fondo restava invece quello del confronto con altri ambiti del pensiero umano, con la fisica, l'astrofisica, la genetica, che erano là ma nessuno sembrava veramente accorgersene, perché si preferiva continuare a discutere di quelle altre cose.

Quello che hai detto sembra confermare la classica contrapposizione fra Oriente e Occidente. Cage veniva dalla costa orientale degli Stati Uniti e aveva legami con la cultura dell'Oriente che le sue pratiche Zen confermano. L'Europa viveva allora una crisi di identità della propria cultura e si è consegnata troppo presto nelle mani dell'Oriente mentre c'era invece la possibilità di approfondire realmente i nostri problemi, naturalmente entrando nella prospettiva del pensiero scientifico.

E proprio quello che ho tentato di fare.

Ed erano proprio i compositori "outsider", come te, che si rendevano conto della possibilità di approfondire i dati del pensiero occidentale senza emigrare nell'estremo Oriente. Mi pare, ad esempio, che la lezione di Varèse non sia stata sufficientemente compresa, ma probabilmente in tutto questo torna ancora una volta quell'immagine del fume sotterraneo che ho citato all'inizio della nostra conversazione. Bisognava riscoprire quel fume.

E metterlo in musica! Negli anni in cui fervevano le manipolazioni seriali due cose veramente importanti si sarebbero dovute fare: integrare il vero aleatorismo, vale a dire il calcolo delle probabilità, nella composizione e affrontare in maniera diversa il problema delle strutture. Il contrappunto era una struttura troppo debole, occorreva quindi trovarne altre, e io ho lavorato proprio in questa direzione.

Quando si dice struttura ci si riferisce inevitabilmente alla simmetria e alla asimmetria, e ai conflitti che da questa opposizione scaturiscono. Sembra infatti che il pensiero umano possa articolarsi soltanto in base all'opposizione fondamentale tra somiglianza e differenza. La base di ogni apprezzamento estetico e logico consiste nel riconoscere o nell'apprendere qualche cosa. Quando ci si imbatte in qualcosa di nuovo non si può fare a meno di paragonarla con quello che è già in noi, nella nostra memoria ereditaria o acquisita. Quando la differenza tra i due termini è troppo forte si finisce col rifiutare il nuovo. Gli ascoltatori, quando vien loro proposto qualcosa di nuovo, si comportano proprio così.

In fondo si tratta di una normale reazione di autodifesa; ma quello che voglio dire è che il meccanismo della conoscenza si basa sull'accostamento di ciò che è simile a ciò che non lo è, sulla differenza, e quindi sulla simmetria e asimmetria. Per affrontare in maniera razionale e approfondita il problema della simmetria bisogna ricorrere sia al calcolo delle probabilità, sia alla teoria dei gruppi. E, cosa alla quale nessuno aveva pensato in precedenza, io ho trovato nella musica dei gruppi. Già soltanto l'utilizzare intervalli e scale significa fare ricorso a strutture di gruppi che concernono gli intervalli, i tempi e altre caratteristiche del suono.

La teoria dei gruppi può andare molto più lontano ed aiutarci a costruire cose dotate di simmetrie più o meno forti. Ecco un mezzo per formare strutture basate su concetti fondamentali del pensiero umano, come la

Da Stravinsky a Parmenide

Trent'anni fa mi ero posto il problema delle regole della composizione: Stravinsky diceva che per fare della musica sono necessarie delle regole, e allora decisi di controllare questa necessità, prendendo però il problema da lontano. Punto di partenza delle mie riflessioni fu la frase di Parmenide: «Poiché è la stessa cosa, pensare ed esistere». Mi immaginai quindi una specie di ontologia entro un universo vuoto: supponiamo che ci sia un breve «treno d'onde» in cui l'inizio e la fine coincidano. Questo significa che il tempo è abolito. Sembra assurdo ma è così: qualcosa che scompare e si ripete eternamente. Il nulla assorbe e crea: è la sorgente dell'essere, da cui il tempo e la causalità. Persuaso che le probabilità potessero dare una risposta all'assenza di regole, continuai su questa strada ma ora voglio lasciare un momento da parte le riflessioni che mi occupavano nel '58 per leggermi qualche passo di un articolo uscito nell'84 su «Scientific American»:

Recentemente ci si è interrogati parecchio per sapere se è possibile descrivere la creazione dell'universo con le leggi della fisica. Alcuni fisici avanzano l'ipotesi che l'universo si sia formato *ex nihilo*, a partire da un nulla assoluto. Come conseguenza delle fluttuazioni quantiche [...] Presentata nel 1973 da Edward Tryon, l'idea è stata ripresa nel 1982 da Alexander Wilenkin che ha tentato di unire quell'ipotesi alla nuova teoria «inflativa»: il nulla, nell'ipotesi della creazione *ex nihilo*, potrebbe designare lo spazio vuoto – Wilenkin però utilizza questo termine piuttosto per descrivere uno stato vuoto di tempo, di spazio e di materia [...]. Da un punto di vista storico, l'aspetto più nuovo del modello inflattivo consiste nella concezione che tutta la materia e l'energia dell'universo osservabile abbiano potuto formarsi da quasi nulla. Questa ipotesi si oppone a secoli di tradizione scientifica in cui si affermava che il nulla non era in condizione di produrre alcunché.

Ma questo è Parmenide! Ti ho letto tutto questo perché è molto vicino ai miei pensieri di trent'anni fa sulle regole della composizione. A quell'epoca mi ero limitato a utilizzare il calcolo delle probabilità per concepire della musica completamente probabilistica, vale a dire senza alcuna regola all'infuori di quelle contenute negli stessi calcoli di probabilità, come quella di Poisson, quella di Gauss o quella esponenziale. Con questo criterio ho composto *Achorripsis*, un brano per ventuno strumenti che fu presentato da Scherchen a Buenos Aires.

Con queste riflessioni *parmenidee* sull'assenza o sulla necessità delle regole ti collocavi su un piano preliminare, decisamente speculativo; restava però il problema concreto, operativo, il problema cioè di convogliare quelle speculazioni verso la produzione di forme sonore.

Sì, ti avevo accennato infatti al problema di un confronto tra la costituzione di un linguaggio e quella della musica. Secondo Chomsky non si possono usare i procedimenti aleatori di tipo markoviano per creare un linguaggio. Nulla si oppone invece in musica all'utilizzazione di quei procedimenti per creare delle strutture. In effetti nel concepire delle forme in musica c'è una grande libertà, a condizione naturalmente di poterle pensare

e poi realizzare. Per pensare delle forme bisogna che il compositore sia al corrente di quello che accade in molti altri ambiti teorici fisici, genetici e umani. Per questo sarebbe interessante istituire delle cattedre per l'insegnamento delle forme in tutte le regioni del pensiero umano. Si potrebbe vedere così se c'è qualcosa di invariante, un nucleo duro nella testa dell'uomo che lo induce a pensare le cose in un dato modo.

Vediamo qualche esempio: le arborescenze, vale a dire le strutture che si ramificano. Ci sono i rami degli alberi naturalmente, ma anche il sistema nervoso, quello della circolazione del sangue, ci sono i fulmini, cioè l'energia elettrica che si ramifica nello spazio, e ancora altri fenomeni analoghi come quelli rappresentati dal delta dei fiumi. Le causalità che producono quei fenomeni non sono le stesse, ma dal punto di vista della forma il risultato è lo stesso. Ma allora le causalità sono davvero molto diverse, o c'è forse qualcosa di comune? Un altro esempio potrebbe essere quello delle oscillazioni delle forme, come nelle zone sonore: è necessario che ci sia un'oscillazione affinché ci siano dei suoni. Per l'orecchio la forma più semplice, quella che i musicisti chiamano suono puro, è il sinusoidale. Spesso nella formazione dei fiumi si vede questa specie di serpentina liquida e si è notato che molti fiumi, pur scorrendo in pianura, invece di cercare la via più breve, quella in linea retta che segue la massima pendenza, formano dei meandri. È stato Einstein a trovare la soluzione notando come a causa del movimento di rotazione della terra si produce una forza che spinge in un senso, ma la pendenza agisce spingendo in un'altra direzione e così nasce il movimento a serpentina. L'azione incrociata di più forze produce quindi queste forme e in arte abbiamo i meandri, quelle che si chiamano le greche, un motivo ornamentale che esiste anche in Cina. Ci sono altri motivi, la spirale per esempio, un disegno a crescita continua che si diparte da un centro e che era usato come emblema già all'epoca del megalitico. Lo stesso motivo lo si ritrova in Cina, in Giappone, in Bretagna, nelle Cicladi, a Micene e presso gli Incas. Il disegno a spirale corrisponde anche alla crescita degli animali. Molte conchiglie hanno forma di spirale e la stessa forma l'hanno anche le galassie; ci sono dunque forme simili che hanno una causalità diversa un po' dovunque e ve ne possono essere anche altre che ancora non conosciamo, che ancora non abbiamo studiato. Forme molto più nascoste, molto più ricche, che una volta conosciute potrebbero dare luogo a nuove combinazioni, non per copiarle ma per creare delle nuove possibilità, per arricchire la nostra esperienza, per poter andare molto più lontano.

Come vedi si ricade nel problema delle simmetrie, vale a dire dell'identità che per esistere ha bisogno di ripetersi ma non in maniera identica. E questa inesattezza nel riproporsi è quella che in musica si chiama variazione. La variazione si basa infatti su un'idea, su un motivo che cambia e si ripresenta ogni volta in maniera diversa. La polifonia si basa d'altronde essenzialmente sulla identità di un'idea musicale: per esempio, il soggetto della fuga e il contrasoggetto, un'opposizione dalla quale potrebbe scaturire un duello, un dramma sonoro. Anche il soggetto viene ripetuto ma non uguale a se stesso; viene trasposto all'acuto, al grave, talvolta viene modificato nel

tempo, nel ritmo. Dal punto di vista formale tutto ciò è molto semplice ma è anche sufficiente a creare una struttura musicale.

Ti stavo dicendo prima che lo strumento per lavorare sulle simmetrie è la teoria dei gruppi e su questo vorrei farti notare una cosa abbastanza singolare: il fatto cioè che la musica si sia trovata ad anticipare talvolta, sia pure in maniera empirica ed intuitiva, taluni elementi scoperti e analizzati più tardi dal pensiero teorico. Un esempio lampante ci è dato proprio dall'arte polifonica. Perché esistono quarantotto forme di una serie? Evidentemente perché ci sono dodici trasposizioni. Quarantotto diviso dodici fa quattro, cioè le quattro forme fondamentali: l'originale, l'inverso, il retrogrado e il retrogrado dell'inverso.

La pratica delle quattro forme fondamentali risale al Rinascimento, ma il "gruppo quadrinomio" è stato teorizzato da Felix Klein, un matematico tedesco del diciannovesimo secolo. Ecco dunque un caso in cui la pratica musicale ha anticipato, di qualche secolo, la teorizzazione matematica.

Questi sono stati i presupposti teorici del mio lavoro di compositore in quegli anni. Così trattando le simmetrie con la teoria dei gruppi ho cercato di produrre della musica; il primo lavoro che sono riuscito a realizzare è stato *Akrata* per sedici strumenti a fiato. Il secondo passo in questa direzione l'ho fatto con *Nomos Alpha* per violoncello solo, il cui progetto è però alquanto più complesso. L'intero componimento era costruito su un gruppo, il gruppo esadrico che non è troppo grande e neppure troppo piccolo, ma sufficientemente ricco. Il vero problema non è però soltanto quello di controllare e esaminare le simmetrie; bisogna che esse siano tangibili, che vengano percepite dall'ascoltatore, altrimenti è tutto inutile. Bisogna restare in un ambito sensibile pur lavorando su un progetto astratto.

A questo punto mi sono imbattuto però nel problema delle scale. Quando scrivevo un pezzo mi domandavo: «Ma che scale uso? Perché ho il diritto di scegliere una nota qualsiasi o un istante qualsiasi nella dimensione tempo? Non è che così facendo sono già implicite delle strutture? Io mi comporto come se le dimensioni del tempo e delle altezze avessero già una struttura che è quella della successione cromatica e del continuo, perché? Basta gettare uno sguardo sulle musiche di tutte le culture per rendersi conto che le scale svolgono sempre un ruolo fondamentale: in India, in Giappone, a Giava, in Europa, in Africa e Dio sa dove ritrovi sempre le scale con la loro funzione protagonista. Ora, un musicista di oggi non può comportarsi come se quelle cose fossero accettate una volta per tutte; deve riflettere su quei dati fondamentali. Quando crei un ritmo, che è un'entità un po' più astratta di quella delle durate, sei costretto a scegliere delle durate, ma con quale criterio?».

Ti trovi inevitabilmente a sovrapporre la tua scelta ad un continuo, supponi che il tempo sia un continuo e su questo fai le tue scelte. Si potrebbe però andare più lontano a fare le proprie scelte su una selezione prestabilita: non accettare cioè che il tempo sia continuo ma pensare che contenga delle distinzioni non fosse altro che a causa della soglia differenziale. Bisognerebbe dunque procedere oltre e costruire delle scale. E con questo scopo che ho elaborato la "Teoria del setaccio". L'idea del setaccio è

infatti valida per tutte le caratteristiche del suono che formano un insieme ordinato: per le altezze, per i tempi, per le intensità e, solo in parte, per i timbri. Così mi sono adoperato per formalizzare tutto questo ed elaborare una teoria che mi permettesse di costruire qualsiasi tipo di scala.

È curioso che ancora una volta tu ti sia trovato a costeggiare gli stessi problemi che si ponevano in quegli anni gli altri compositori arrivando però a soluzioni completamente diverse. Mentre raccontavi pensavo a Stockhausen, che si poneva anche lui il problema delle altezze e delle durate mirando all'unità del tempo musicale. Nel saggio intitolato "Die Einheit der musikalischen Zeit" lui puntava all'obiettivo, rivelatosi poi utopico, di avere un'unica dimensione, riducendo tutta la musica al tempo, perché anche le altezze sono tali in funzione del numero delle vibrazioni nell'unità di tempo. Gli stessi problemi, dunque, e questo può essere un segnale del periodo, affrontati da vari compositori in maniera alquanto diversa.

Già da un po' sto riflettendo sul problema del tempo, devo anche scrivere un saggio su questo tema, ma il tempo globalmente e in musica io non riesco a concepirlo. Il tempo non esiste, probabilmente si tratta di una delle nostre illusioni, un'illusione di trasformazione dello spazio. Senza lo spazio non può esserci tempo.

Il musicista architetto

Il tema dello spazio mi induce a rivolgerti una domanda che mi urge già da un po'. Lasciamo un momento da parte, se non ti spiace, i problemi teorici e torniamo allo sviluppo concreto della tua carriera. Eravamo rimasti al 1956 con la creazione di "Pithoprakta". Due anni dopo, nel 1958, si verifica il tuo incontro con Varèse e l'occasione fu data dalla costruzione del padiglione Philips per l'Esposizione di Bruxelles. So che si è trattato di un'esperienza notevole per la tua carriera di architetto, ma vorrei chiederti come avvenne questo passaggio così importante. Mi hai raccontato che lavoravi come ingegnere nello studio di Le Corbusier, dove facevi dei calcoli di vetri, cementi ed altri materiali da costruzione. Come avvenne il passaggio dalla condizione di ingegnere addetto ai calcoli a quella di architetto?

Ci sono voluti degli anni perché l'architettura all'inizio non mi interessava. Dovevo guadarmmi la vita ed ero ingegnere, ma non mi interessava granché nemmeno fare l'ingegnere; le cose che veramente mi stavano a cuore erano la fisica e le matematiche. Nello studio ho avuto l'occasione di veder lavorare Le Corbusier; vedevo i problemi che man mano si presentavano e il suo modo di affrontarli e risolverli. Aveva un atteggiamento razionale intuitivo e sperimentale al tempo stesso. In una parola sapeva servirsi della sua esperienza. Uno dopo l'altro gli ingegneri addetti ai calcoli se n'erano andati ed ero rimasto solo io; mi resi conto così che potevo influire un poco nei progetti facendo presente la tenuta dei materiali. Non ero architetto e così mi sentivo più libero e più indipendente a causa del mio punto di vista di ingegnere. Peraltro, Le Corbusier mi aveva già affidato qualche incarico. Uno dei primi fu in occasione del congresso del

CIAM (Congresso Internazionale di Architettura Moderna), un movimento che lui aveva fondato negli anni fra il 1920 e il 1929. Il documento della fondazione fu *La carta d'Atene* dove lui aveva riunito alcuni colleghi per dibattere i problemi dell'architettura moderna. Dopo la guerra il CIAM tenne un congresso a Aix-en-Provence ed era l'epoca in cui l'Unità di abitazione di Marsiglia era praticamente finita. Lui mi aveva incaricato di organizzare, alla fine del congresso, uno spettacolo sul tetto. Era un tetto-terrazza molto grande, cento metri di lunghezza e venti di larghezza, e io vi piazzai sopra tre punti-musica. Uno con della musica concreta diffusa da altoparlanti, un secondo con musiche tradizionali dell'India e del Giappone, ed un terzo, in mezzo, con del jazz. Mi ricordo perfino che Le Corbusier volle che nel punto-musica dedicato al jazz ci fosse una donna nuda e io dovetti andare a Marsiglia a cercare una spogliarellista. Più tardi ho anche organizzato una mostra dei suoi quadri al Museo d'Arte Moderna a Parigi. Essendo i soffitti molto alti lui aveva predisposto delle specie di cubi di legno in Sezione Aurea, alle pareti esterne ed interne dei quali aveva fatto appendere i suoi quadri.

Vorrei raccontarti ora la prima delle lezioni di architettura che mi ha dato Le Corbusier. Ero stato incaricato di calcolare il mancorrente di una scala in acciaio. Feci i miei calcoli e lo disegnai con uno spessore di due centimetri. Quando Le Corbusier vide il disegno disse: «Ma cos'è questo? Chi l'ha fatto? Un mancorrente di due centimetri! Non è possibile!». Gli risposi che avevo fatto bene i miei calcoli ed ero sicuro che il mancorrente reggesse perfettamente, ma lui: «Si rende conto delle dimensioni della mano? Sono queste che comandano e che devono suggerire la soluzione del problema!».

Naturalmente aveva ragione e ci furono anche altre lezioni, ma col tempo fui anche in grado di far valere utilmente talune soluzioni che mi venivano suggerite dalla qualità stessa dei materiali. Sempre più interessato a questo tipo di soluzioni, un giorno gli dissi che mi sarebbe piaciuto fare direttamente dei progetti con lui invece di passare da un progetto all'altro per controllare i materiali. Disse di sì, che andava bene e che aveva giusto per le mani un progetto adatto a me, un lavoro di geometria pura. Fu così che mi affidò la realizzazione del convento di La Tourette, un monastero di frati domenicani a Evreux sur l'Arbre, vicino a Lione.

Con il padiglione Philips, però, le cose andarono diversamente: Le Corbusier mi disse: «C'è questo progetto, ci metta dentro un po' di matematica». Lui non intendeva fare un padiglione dove la Philips mettesse dei frigoriferi, delle lampade o degli altri prodotti del genere. Aveva dichiarato semplicemente che intendeva realizzare uno spettacolo con la tecnologia più avanzata della Philips. L'architettura non la considerava neppure molto importante perché sapeva che la costruzione sarebbe in ogni caso stata provvisoria. Pensava genericamente a un sistema sospeso o proiettato verso l'alto con una forma qualsiasi, e proprio per questo mi aveva detto di mettere un po' di matematica in quel progetto. Eravamo nel 1956 e con *Metastasis* io avevo già fatto l'esperimento della forma grafica dei glissando che descrivevano delle trasformazioni continue nello spazio sonoro.

Conoscevo anche delle soluzioni, allora di avanguardia, adottate da alcu-

ni ingegneri, che consistevano nell'impiego di sottili gusci in cemento. Così mi misi a studiare dei modellini, a fare una quantità di calcoli e alla fine disegnai il padiglione Philips incontrando il pieno consenso di Le Corbusier. Nel 1958 si passò alla realizzazione e, su richiesta di Le Corbusier, Varèse fu invitato a Eindhoven in Olanda per comporre la musica. Alla Philips non avevano la minima idea di chi fosse Varèse e d'altronde la loro idea iniziale era stata quella di fare un banale spettacolo di *sons et lumières*. Fu però Le Corbusier a imporlo e con l'occasione disse che anch'io avrei dovuto comporre una parte della musica, una specie di interludio che doveva precedere lo spettacolo vero e proprio. Fu in quell'occasione che litigai con Le Corbusier, perché lui aveva l'abitudine di appropriarsi delle idee dei suoi collaboratori che incontravano la sua approvazione. Quella volta non sono stato al gioco, mi sono impuntato e ho scritto una lettera alla Philips dicendo che ero io l'autore del progetto e non Le Corbusier. In quel momento lui si trovava in India e quando tornò era offesissimo; ci fu una scenata terribile nella quale gli dissi che non aveva il diritto di fare una cosa simile e gli ricordai che qualche anno prima lui aveva indetto una conferenza stampa in occasione del progetto del palazzo dell'ONU. I suoi progetti erano spartiti e il concorso era stato vinto da due americani, Harrison e Abramowitz, ma lui in quella conferenza stampa aveva dichiarato che lo avevano plagiato, e adesso io mi trovavo nella sua stessa situazione di allora. Alla fine cedette e dichiarò che ero stato io a progettare il padiglione Philips.

Come si comportava Le Corbusier nei confronti della musica? Perché impose Varèse? Conosceva la sua musica e, più in generale, possedeva una sensibilità musicale, e di che tipo?

Amava la musica, indubbiamente; sua madre era una pianista e inoltre suo fratello viveva a Ginevra facendo il compositore, ma i suoi giudizi erano singolari, tipici del *self-made man*, perché Le Corbusier, che non aveva fatto studi specifici in nessun campo, era passato attraverso una quantità di esperienze. Mi ricordo che qualche volta gli rivolgevo delle domande; gli chiedevo se gli piaceva la musica di Schoenberg, quella di Stravinsky o di Bartók e lui immancabilmente rispondeva che erano tutti dei musicisti «pompiers». Diceva invece che l'unico musicista veramente di valore, non compromesso con il «pompiersismo», era Varèse, che lui aveva conosciuto a Parigi negli anni Venti.

Nella musica contemporanea accordava dunque valore solo a Varèse; e in quella del passato?

Non saprei; ricordo che diceva spesso: «Bach? non se ne può più».

Era dunque un uomo dai gusti quanto mai evoluti, perfino in maniera un po' intransigente?

Proprio così. Era sempre informatissimo di tutto quello che succedeva nella scienza delle costruzioni, nelle arti. Conosceva molto bene Picasso, Léger e tutti i pittori d'avanguardia che vivevano in Francia. In fondo lui si considerava soprattutto un pittore; l'architettura era un mezzo per avere del potere. Io ritengo che fosse molto meglio come architetto, ma lui non era di questo avviso. Comunque in quella circostanza era riuscito a imporre Varèse alla Philips.

Le Corbusier ha fatto in tempo a conoscere la tua musica?

Quasi per niente; penso tuttavia che avesse una certa considerazione per quello che facevo perché in un capitolo di *Modulor 2*, il libro che pubblicò nel 1955, dichiara che ero stato io a progettare il convento di La Tourette e, alla fine del libro, compare un mio articolo su *Metastasis* e sui glissando con una fotografia, mal riuscita, di una pagina della partitura.

Mi sembra che avrebbe dovuto trovare interessante il fatto che una forma architettonica potesse nascere da una partitura.

Può anche darsi ma, sai, non si stava tanto a discutere. In fondo quando io l'ho conosciuto lui era al culmine della sua carriera, quasi alla fine della sua vita e aveva il doppio della mia età e poi io ero un suo impiegato. Malgrado quel litigio che ho riferito credo che mi stimasse e che provasse per me anche un certo affetto; prova ne è il fatto che mi abbia fatto invitare all'inaugurazione del convento di La Tourette, quando ormai ci eravamo già separati. Sono stati comunque anni interessanti quelli che ho passato nel suo studio, e non solo perché ho imparato una quantità di cose, ma perché mi sono reso conto che anch'io avrei potuto diventare architetto e realizzare dei progetti miei, come in effetti è accaduto più tardi.

Prima abbiamo accennato di sfuggita alla musica elettronica, mi hai anche raccontato del tuo interesse per la musica concreta, dei contatti con Pierre Henry e Schaeffer che dovevano portarti ad incontrare Scherchen. Con il padiglione Philips nasceva il "Poème électronique" di Varèse ed erano d'altronde gli anni in cui gli studi di musica elettronica si moltiplicavano a Colonia, Parigi, Milano, Varsavia: era uno degli indirizzi degli anni Cinquanta. Qual'era il tuo atteggiamento nei confronti della musica elettronica?

C'erano allora due tendenze, la prima era quella purista che mirava a costruire la musica mediante suoni di sintesi. Era la tendenza di Eimert a Colonia alla quale sono venuti poi associandosi anche i compositori che lavoravano negli altri studi che hai ricordato. L'altra tendenza, molto più materialista, era quella "concreta" praticata da Schaeffer. Essa utilizzava suoni già esistenti e li manipolava. Varèse per il padiglione Philips non ha composto una musica elettronica, ma concreta. Aveva fatto la stessa cosa già in *Déserts* prelevando dei suoni di officina, delle percussioni e altre cose del genere. Il nastro magnetico di *Déserts* deriva da materiali di questo genere; è dunque concreto, non elettronico.

Per parte mia avevo non poca diffidenza verso la musica elettronica pura perché trovavo in essa in primo luogo quella tipica povertà timbrica che mi ricordava i rumori di disturbo che si percepivano alla radio durante la guerra; e sul piano teorico non pensavo che in quel modo si potessero costruire delle sonorità interessanti. Riuscii comunque a mettere insieme un pezzo nello studio parigino approfittando dell'assenza di Schaeffer, un pezzo che si chiamava *Diamorphoses*, per il quale utilizzai suoni già esistenti completamente diversi da quelli che venivano impiegati abitualmente, rumori del tipo di quelli prodotti dall'urto di vagoni ferroviari e altre cose del genere. I compositori di musica concreta non usavano quel genere di rumori: si servivano di solito di rumori più nobili, più musicali. Utilizzai quindi i rumori, ma sempre con l'idea di formare delle masse sonore, e mi

servii anche del calcolo delle probabilità. Proposi poi a Schaeffer di istituire un dipartimento in cui si potesse lavorare con il calcolatore. Lui però non ne volle sapere, litigammo e dovetti andarmene. Tentai quindi di fondare un centro ma ci vollero dieci anni, perché non c'erano mezzi. All'inizio fu un'iniziativa solo teorica: avevo riunito professori universitari di matematica, filosofia, psicologia, estetica. Ci trovavamo di tanto in tanto e discutevamo sperando che un giorno o l'altro avremmo trovato il finanziamento necessario. La cosa si è verificata solo molto più tardi e alla fine sono riuscito a sviluppare il sistema UPIC.

In quegli anni la musica elettronica affrontava talvolta anche il problema dello spazio. Penso a "Gesamter Jüngling" di Stockhausen o, più tardi, a "Telemusik" dello stesso Stockhausen. Il problema dello spazio era avvertito nella musica elettronica e anche in quella strumentale - Stockhausen lo affrontò in "Carré" e in "Gruppen" - era uno dei problemi fondamentali della musica contemporanea. Anche tu sei stato molto sensibile a questo problema e ora vorrei chiederti come e quando lo hai affrontato per la prima volta.

E una vecchia storia che è cominciata con le prime ricerche di Schaeffer e della sua équipe, nel 1951, mi pare. Si davano dei concerti nella sala piccola del Conservatorio dove erano stati piazzati alcuni altoparlanti e si era predisposto all'interno un gioco di calamite.

L'operatore teneva una bobina collegata con un filo al magnetofono e a mano a mano che si spostava entrava in funzione questo o quell'altoparlante. Ma è una cosa vecchia come il mondo; già i cantanti antifonali della Chiesa ottenevano dei risultati del genere. Non era quello il problema che mi interessava a quell'epoca bensì quello della musica in sé. La diffusione della musica mi andava benissimo che avvenisse con un'orchestra, ma cercavo di ottenere una disposizione di essa che rendesse nel migliore dei modi i rilievi della musica che scrivevo.

Le orchestre sono però di solito riluttanti ad assumere delle disposizioni differenti. In questa prospettiva avevo scritto *Terretektorh* per ottantotto esecutori sparpagliati fra il pubblico con il direttore al centro.

Fu Scherchen a dirigere la "prima" di "Terretektorh"?

Sì, nel 1966 al Festival di Royan, giusto un anno prima della sua morte.

E cosa vuol dire questo titolo?

E una parola che avevo inventato: *Tec* da tettonica, poi un raddoppio del fonema e la *r* che ci mettesse dentro del rumore! Quello della disposizione dell'orchestra e del pubblico resta comunque un problema complesso; la soluzione migliore sarebbe forse quella di disporre il pubblico sopra all'orchestra, ad un'altezza di due o tre metri su una piattaforma trasparente. In *Terretektorh*, e poi anche in *Nomos Gamma*, avevo utilizzato delle velocità di spostamento, delle spirali di suoni prodotte soprattutto con gli archi. In base alla posizione dei gruppi di strumenti avevo predisposto delle trasformazioni dei gruppi che costituivano la struttura. Lo spazio non era quindi un elemento estetico in cui far risaltare meglio questo o quell'effetto, ma un elemento costitutivo della struttura musicale, entrava cioè a far parte della teoria dei gruppi e delle simmetrie.

C'è una partitura precedente, scritta nel 1959, che s'intitola "Duel", scritta per due orchestre. Il problema dello spazio c'entra anche qui?

Sì, ma questa partitura si basa su altri fattori; al centro c'è il problema della macrocomposizione inteso in modo tale da condizionare gli esecutori e il direttore in vista dell'obiettivo di vincere o perdere la partita. Vincere o perdere non voleva dire che uno dei due suonasse meglio dell'altro, ma semplicemente che uno seguiva meglio le mie direttive per l'interpretazione della matrice del gioco. Un componimento analogo, dal titolo *Stratégie*, è stato presentato al Festival di Venezia con la direzione di Maderna e di Simonovich all'epoca di Mario Labroca.

Proprio nel '59 cade la composizione di una partitura che si chiama "Analogique A et B". È un componimento per nove archi e nastro magnetico a quattro piste che mi piace molto. Ascoltandolo mi pare di assistere ad un gioco di rifrazioni deformate dei profili tracciati dagli strumenti, come se l'immagine strumentale captata dal nastro magnetico si trasformasse improvvisamente nella sua radiografia. È un modo un po' empirico di raccontare le cose, ma lo uso perché tu mi spieghi in maniera più precisa cosa accade realmente in questa partitura.

È una storia interessante che mi è capitata all'epoca in cui ero tutto preso dal calcolo delle probabilità e cercavo di usare le Catene di Markov come principio costruttivo. Mi venne l'idea che si sarebbe potuto costruire un suono a partire dai "grani sonori". Con un numero sufficiente di suoni-punto molto brevi, dei veri grani sonori, pensavo che si potesse ricostruire qualsiasi suono. A quell'epoca non conoscevo ancora Gabor, il fisico premio Nobel, che aveva preconizzato una sintesi dei suoni a partire dalle sinusoidi. La storia però risale ancora più indietro e si collega a un'ipotesi della fisica quantica studiata da Einstein fra il 1917 e il 1918. Così come l'energia luminosa non è continua ma si propaga in modo "discreto" - questo è l'effetto dei "quanti" scoperto da Planck nel 1900 - l'energia termica si propaga anch'essa nei solidi in modo "discreto". Il suono non si comporta in maniera diversa ed è per questo motivo che i grani di energia, di trasmissione termica o sonora nei solidi, li ho chiamati "fononi".

Mi misi quindi a preparare normalmente un nastro magnetico sul quale disposi dei suoni puri, ovvero delle sinusoidi, in una successione di tempo che seguiva la legge di Poisson. Intanto avevo verificato la legge psicofisica in base alla quale la densità di un avvenimento sonoro segue una legge logaritmica. Costruii in questo modo il mio nastro distribuendo ampiezze e frequenze come su una griglia. Lo spazio veniva così occupato dai grani sonori che io avevo fabbricato conferendo loro la durata di mezzo secondo. Per verificare questa ipotesi su un piano più ampio provai a organizzare con questo criterio degli strumenti ad arco e scrissi il pezzo che tu hai ricordato. Non ho continuato però su questa strada perché occorrevo strumenti di calcolo che allora non esistevano ma che oggi sono disponibili e vengono anche usati da qualche compositore. Non è escluso però che un giorno o l'altro torni ad occuparmene.

È curioso confrontare quello che tu dici con l'impressione che si ritrae - che io almeno ritraggo - dall'ascolto di "Analogique A et B". Tu ne parli

come di un progetto accantonato perché gli strumenti di calcolo occorrenti non erano adeguati; se ne dedurrebbe un carattere accentuatamente sperimentale, una musica dura ed ostica. A me sembra invece che quella di "Analogique A et B" sia una musica compiuta, fornita di un senso e anche di una sua fascinazione.

Questione di opinioni, si potrebbe obiettare, e ne convengo. In fondo non sono qui per dare dei giudizi o esprimere delle impressioni sulla tua musica. C'è però un problema che va ben al di là della sfera soggettiva delle impressioni, un problema importante ed antico che la tua musica solleva con grande forza. Ascoltando le tue teorie, magari leggendo le pagine di questo libro nelle quali si parla dei calcoli, dei tuoi progetti compositivi, qualcuno porrà l'eterno problema dell'ispirazione. Accuserà la tua musica di cerebrality pensando che sei un ingegnere che fa della musica con il calcolatore. La contraddizione tra l'immagine convenzionale dell'ispirazione e il tuo modo di comporre è una contraddizione rozza e apparente che va in ogni caso rifiutata. Bisogna capire, bisogna che tutti comprendano, che c'è un modo appassionato e appassionante di calarsi nei problemi teorici e nelle speculazioni, un modo nel quale a me pare di percepire i suoni armonici dell'ispirazione. Quello del fervore intellettuale è un sentimento, una condizione dell'animo intriso di potenzialità estetiche, molto prossima a quel fenomeno che si suole definire ispirazione.

Sì, lo so, e in parte è colpa mia perché quando mi chiedono di fare delle conferenze o di tenere dei corsi, utilizzo un linguaggio che non è affatto estetico. Spiegare è in fondo sempre un atto soggettivo; se invece ci si rivolge a qualcosa di più teorico e di più universale, si può sperare che gli altri abbiano una visione meno soggettiva della musica. E poi ho sempre avuto un poco la vanità di raccontare quello che avevo trovato sul mio cammino; pensavo che valesse la pena di esporre le mie speculazioni teoriche, i miei calcoli, ma proprio da questi nasce il fraintendimento. Qualcuno crede che la mia musica scaturisca interamente dai calcoli, ma prima di pronunciarsi bisognerebbe ascoltarla. In nessuna musica infatti il calcolo può esercitare un controllo totale. L'uomo con le sue necessità acustiche e psichiche è fatto in modo che non ci possa essere questa prevedibilità totale: soltanto l'azione, l'imprevisto dell'istante possono introdurre la vita in quello che cerchi di esprimere.

Varrebbe la pena, secondo me, di chiarire questo problema approfondendo un po' quello che definirei il dramma intellettuale. L'aggettivo intellettuale, quando viene riferito a un musicista, suole acquistare una connotazione peggiorativa. Evidentemente non si tiene conto delle possibilità drammatiche che quella parola racchiude. Quando si ascolta per esempio un quartetto d'archi, si ha a che fare con una musica astratta e pura. Di solito ci sono dentro poca melodia e molta polifonia, poche concessioni alla suggestione più immediata, eppure da quell'astratto gioco incrociato di linee sonore possono scaturire drammi intellettuali immensi. La materia sonora impiegata può essere la più neutra: una scala, un tetracordo, un intervallo. Però Beethoven e Bartók sono riusciti a trasformare quella materia così neutra

in personaggi, in figure drammatiche che con i loro gesti acquistano la densità di un dramma shakespeariano.

Sono certo che Bach, Beethoven o Bartók quando scrivevano le loro composizioni facevano dei calcoli, sia pure relativamente semplici. Si trattava di calcolare, disporre secondo un dato ordine, compiere delle operazioni di organizzazione intellettuale, ma al di fuori di questi calcoli ci sono le decisioni che intervengono per fare in modo che quei calcoli siano più o meno evidenti, scompaiano momentaneamente in un gioco di ellissi e ritornino. Il vero problema è quello della messa in opera di quel mondo, ed è un problema razionale e sensoriale al tempo stesso. L'opera nasce da questi calcoli, da questi conflitti, dal tener conto delle possibilità acustiche dell'orecchio e del cervello, dei limiti degli esecutori ed infine dal gusto che interviene ad ogni istante per dire: sì, mettiamo in moto questo meccanismo intellettuale astratto perché esteticamente mi piace; oppure no, scegliamo un'altra soluzione. Il vero dramma del compositore è qui: sta nell'essere all'erta ad ogni istante per scegliere, decidere quello che bisogna fare, e arrivare alla conclusione.

L'opera e la morte

Mi ricordo di una conversazione avvenuta tra noi due un po' di tempo fa. Stavamo andando in auto da Roma a Perugia e non so come il discorso cadde sull'opera. La tua opinione era al riguardo completamente negativa, ma mi piacerebbe riprendere ora quell'argomento con più calma, conoscere più a fondo il tuo pensiero sul rapporto fra la musica e il teatro.

L'opera, così come nacque a Firenze, era un tentativo di ricreare la tragedia antica, ma, con il virtuosismo dei cantanti, si è poi trovata a percorrere una strada diversa. L'orchestra, relegata in posizione un po' subalterna, ha acquistato un'importanza veramente notevole solo con Wagner. L'opera oggi resta però per me una realtà alquanto improbabile. Più volte mi hanno chiesto di scrivere delle opere ma ho sempre rifiutato, perché si tratta di una cosa che non sento; la considero una manifestazione del passato, sia pure abbastanza recente, e io penso che i nostri sforzi debbano rivolgersi verso il futuro.

Se ricordo bene, il tuo giudizio sull'opera era negativo anche relativamente alla produzione del passato. Avrai probabilmente delle ragioni speciali per non amare l'opera. Mi pare che dicessi che si tratta di un genere di spettacolo che racchiude in sé delle contraddizioni.

Non so. Ogni cosa è in contraddizione con se stessa, ma l'opera se ancora sopravvive è grazie alla musica, non certo grazie ai miti o agli argomenti dei libretti. Quello che manca è la totale armonia degli ingredienti che la costituiscono. La storia, le leggende, l'allestimento scenico, i movimenti degli attori, i gesti del corpo sono quasi sempre incoerenti; di solito all'opera vedi dei cantanti che si piazzano davanti al pubblico e cantano, ma questa non è azione drammatica! C'è nel teatro una fondamentale esigenza di armonia che deve coinvolgere ogni cosa: la voce, i costumi, i movimenti del

corpo, e questi ultimi hanno da essere concepiti come una danza in senso lato, una danza ispirata a un accordo profondo con la musica. Di solito capita invece che un elemento o l'altro finisca col dominare sul resto. È più facile vedere degli insiemi armoniosi nelle tradizioni di altre culture, in Giappone, per esempio, nel Kabuki, o il teatro dei Nō o quello delle bambole. Anche in Cina il teatro era caratterizzato da un'armoniosità eccellente; purtroppo da un po' di tempo, con il pretesto di modernizzare, pare che stiano distruggendo quel patrimonio straordinario. E altrettanto armoniose sono le espressioni teatrali di tipo rituale dell'Indonesia e dell'India. In Occidente il teatro resta, secondo me, un po' zoppicante, ad eccezione della tragedia antica, che possedeva probabilmente quell'armonia totale. Mi hanno detto che i giapponesi hanno allestito delle tragedie classiche in maniera eccellente; io non ho assistito a quegli spettacoli ma sono convinto che loro siano virtualmente molto più idonei a quell'impresa dei tedeschi, dei greci, degli italiani o dei francesi.

Ma nella grande tradizione del teatro musicale ci sarà pure qualche opera che ti piace!

Sì, amo molto Monteverdi e alcune cose di Wagner, ed è tutto.

A proposito di Monteverdi; tu parlavi poc'anzi dei miti che vengono narrati dall'opera. Pensi che l'opera sia capace di svelare il significato profondo dei miti, per esempio di quello di Orfeo? Il mito di Orfeo riesce attraverso il canto e il suono degli strumenti a svelare i suoi profondi e tenebrosi significati nell'opera di Monteverdi?

No, non credo; diventa, piuttosto, un'altra cosa. Ciò che mi piace è la musica di Monteverdi. Non so come è stata fatta, attraverso quali linee di forza è arrivata a definirsi, ma pur recando delle novità mi sembra una musica abbastanza arcaica. Dico arcaica perché ci sono nelle inflessioni della voce, nell'uso di certe scale elementi che mi sembrano guardare verso l'antichità. Non sono uno specialista e non saprei spiegarlo, ma sento che è così.

Ma allora in questo suo movimento verso l'antico la musica di Monteverdi si avvicina ai significati del mito di Orfeo?

Secondo me solo superficialmente, ma quello che è veramente interessante in questa musica è la forza interiore, la sua capacità di espressione sonora. Io credo che il mito di Orfeo qui non venga svelato perché si racconta una storia relativamente facile. L'hai detto tu stesso che il mito di Orfeo è molto profondo e tocca i problemi della vita, della morte, dell'amore. Monteverdi ci passa solo accanto e la sua mi sembra piuttosto una musica scritta per uno spettacolo di corte. L'approfondimento, d'altronde, non so neanche se sia possibile realizzarlo con la musica; esso è qualcosa che va oltre l'espressione musicale, oppure bisognerebbe tentarlo in maniera alquanto più astratta che non quella di mettere dei personaggi sulla scena. Gli elementi che entrano nel gioco sono infatti dei concetti, linee di forza vitali dell'uomo come il problema dell'esistenza, del potere sulla vita e sulla morte, soprattutto il problema della spaziazione definitiva.

La storia dell'amore di Orfeo e Euridice secondo me è secondaria rispetto a ciò che costituisce il fondo del mito, ovvero il ritorno alla vita di qualcuno

che è scomparso. È grazie alla forza dell'amore che Orfeo scende agli inferi, ma c'è un divieto che fatalmente non può essere superato. Orfeo lo infrange commettendo quindi un errore e incorrendo nella irrimediabile punizione.

È questo, secondo te, il significato più profondo di Orfeo?

Non so. È un significato. Ce ne sono forse degli altri ma si sono perduti lungo la via.

Notoriamente i significati del mito si sono sovrapposti, ma penso che i Greci avevano compreso benissimo il potere della musica, e nel mito di Orfeo si assiste alla celebrazione di questo potere. La musica dà infatti all'uomo in certi momenti l'impressione di poter superare il limite invalicabile della morte, e i Greci lo avevano compreso benissimo.

Sì, ma anche questo si sovrappone allo strato più profondo, che è quello della morte e del non ritorno definitivo.

Quello del non ritorno definitivo è un tema che è stato interpretato in tanti modi; cos'è per te la morte?

La disparizione totale, il ritorno agli elementi che costituiscono l'organismo. È un processo di rivoluzione formidabile: questo enorme sforzo, l'evoluzione delle specie, di generazione in generazione, per giungere a un organismo più adatto, più potente, più intelligente, capace di creare un ambiente sempre più vasto. Lo si vede con le piante, gli animali, gli uomini. Con la morte dell'individuo questo organismo straordinario che è passato attraverso il travaglio dei semi, degli spermatozoi, degli ovuli, ad ogni generazione scompare completamente. È come l'esplosione di una nova fredda e calma. La differenza tra un essere vivente e quello che avviene dopo la sua morte è fantasticamente enorme!

Si, questa è la realtà chimica della morte, ma cos'è per te l'esperienza della morte attraverso la vita? Perché solo vivendo e pensandola si può avere esperienza della morte.

Sì, certo, ma si tratta di un'esperienza superficiale. Naturalmente si può soffrire, si può averne paura e questo dipende dalle morali, dalle religioni che uno ha abbracciato. È proprio per questo che il Cristianesimo si è imposto sulle altre religioni: quelle antiche proponevano dopo la morte una prospettiva lugubre e triste, in una penombra nella quale i morti fantasticavano su quello che avevano fatto nella vita, mentre il Cristianesimo prometteva qualcosa di molto più bello della vita e proprio su questo ha fondato il suo potere. Gli uomini vogliono credere che dopo la morte ci sia qualcosa, altrimenti si sentono perduti. È un sentimento che, secondo me, nasce dalla solitudine e dalla morte di ciascun istante, vale a dire gli errori che si possono fare, il rischio di scomparire, di diminuire o di perdere il proprio potere o di non ottenere quello che si è desiderato, perché l'uomo è un pacchetto di desideri. Alla mattina quando ci si sveglia si desiderano delle cose: si ha voglia di mangiare, di far l'amore, di camminare, e sono desideri che vengono dall'interno, non c'è niente da fare. Da quei desideri siamo guidati come degli automi, come dei ciechi, e il rischio di non poter soddisfare tutti quei desideri fa sì che, sia pure inconsciamente, si pensi alla morte ma non a una sparizione totale. Se si potesse immaginare quella

sparizione senza dolore e sofferenze fuori da quella prospettiva nella quale ci siamo collocati fin dall'infanzia, ci sentiremmo molto più liberi e potremmo accettarla come un evento straordinario.

Ma nel mito di Orfeo, negli altri miti greci che parlano della morte, c'è un punto di vista diverso.

Secondo quelle credenze non c'è morte, si continua. Si è morti ma l'anima sopravvive penosamente, salvo che per qualche eroe a cui spetta un destino migliore di reincarnazioni. Sono tradizioni, prestiti da varie culture che ipotizzano reincarnazioni o vite superiori, ma si tratta in ogni caso di un riflesso della vita proiettato dall'essere vivente che pensa di continuare a vivere anche dopo la morte, magari in maniera migliore. Storie come queste l'uomo se l'è inventate perché piange continuamente sul suo destino.

Si tratta in ogni caso di un tema che torna continuamente: nell'opera, nella musica strumentale, nelle messe da requiem.

Sono dei discorsi che si fanno con i suoni invece che con le parole. Tutto qui. Il significato profondo della morte lo si può descrivere solo in maniera superficiale. Il vero potere della morte non si riesce a coglierlo; quando si è morti non si sente, non si giudica, non si riflette; dunque si fanno delle supposizioni, si favoleggia, si fa della letteratura, con la musica o con altri mezzi.

Tu hai definito l'uomo come un pacchetto di desideri, e tutti i lamenti sul destino e la morte, la musica, l'opera, i requiem e tutte queste cose che costituiscono una parte della nostra civiltà, come delle illusioni; ma queste illusioni svolgono un ruolo nella vita? Oppure l'umanità riuscirà a liberarsene poco alla volta per avvicinarsi ad una visione della vita e della morte simile alla tua?

Lo spero.

In base a quello che dici quelle illusioni per te non sono affatto necessarie, le allontani anzi da te come qualcosa di fastidioso.

Certo, perché sono convinto che sono illusioni calate in una realtà che è di per sé molto più formidabile.

Il tema della morte ha una presenza di rilievo nella tua opera: penso a "Neknia", a "Ais"; com'è possibile che questo tema occupi un posto così importante? Che divenga una fonte di ispirazione di opere così notevoli?

Probabilmente dipende dal fatto che amo questo mito; ma in realtà si tratta di un gioco, mi piace giocare con questo mito. Naturalmente si tratta di un gioco superficiale, perché la vera sostanza di quel pensiero rimane irraggiungibile.

Hai parlato di quell'atmosfera in cui i Greci collocavano l'idea della morte, l'atmosfera del regno delle ombre con la sua malinconia profonda e le sue luci incerte. Mi sembra che quell'atmosfera triste con le sue deboli luci sia stata resa, sul piano musicale, molto bene da un'opera di Stravinsky che di solito viene considerata un'opera mancata: "Perséphone". Conosci quest'opera?

No, mi spiace. Può anche darsi che l'abbia ascoltata ma non ci ho fatto caso. Stravinsky spesso mi annoia, a eccezione del *Sacre du printemps* con cui raggiunge il suo culmine. Dopo, trovo che si è stancato.

Ti riferisci alle opere del periodo neoclassico?

A quello neoclassico e anche a quello seriale. Era un uomo intelligentissimo, soprattutto molto astuto, ma le sue innovazioni, la sua vera ricchezza, sono tutte nel *Sacre du printemps*. Naturalmente si tratta di un giudizio personale.

Che cosa trovi particolarmente interessante nel "Sacre"?

L'elemento ritmico, l'orchestrazione, le masse orchestrali, il tipo delle melodie, l'architettura, i movimenti.

Allora tra i musicisti della generazione di Stravinsky quello che t'interessa di più è Bartók?

Sì, Bartók, ma non in tutti i suoi lavori; la *Sonata per due pianoforti e percussioni* e la *Musica per archi, percussioni e celesta* sono le sue partiture più forti e più necessarie. Il Concerto per orchestra non mi piace molto; mi pare che l'abbia scritto verso la fine della sua vita, no?

Infatti. E tra gli altri compositori della stessa generazione?

Mi piacciono molto certe cose di Schoenberg, i pezzi pianistici dell'op. 25. Amo questi pezzi perché ci sento dentro una specie di disperazione. Quella di Webern mi sembra invece un po' musica da film. E, sempre in quel periodo, amo molto la musica di Ravel, con una vera predilezione per il *Tombeau de Couperin*.

Potresti spiegarmi perché?

Trovo che in quest'opera Ravel è giunto a un grado di semplicità e autenticità veramente notevoli che mi hanno sempre colpito. Un'altra sua opera che ammiro molto è il *Boléro*. È una musica ripetitiva, in fin dei conti, ma che sprigiona una forza straordinaria e inoltre le variazioni sono concepite con un'intelligenza unica, capace di far trattenere il fiato all'ascoltatore.

A me pare che il "Boléro" di Ravel come pensiero compositivo non sia molto lontano dal tuo modo di intendere la composizione.

Può darsi, ma tra le mie predilezioni figura anche Varèse del quale amo persino *Arcana* e *Amérique*; dico perfino perché la mia preferenza va a quelle opere più dure, del tipo di *Octandre* e *Jonisation*, che ritengo partiture veramente magistrali. Potrei anche dirti che non amo affatto la musica di Mahler, che trovo un po' falsa e superficiale, e che invece amo molto alcuni lavori di Messiaen, in particolare quelli per organo.

Vai spesso ai concerti?

Molto raramente, perché fa troppo caldo.

**

Conoscere i gusti musicali di un autore, i suoi compositori prediletti, le sue letture, le sue frequentazioni, è considerato un espediente fondamentale dalla metodologia. Il presupposto di un tale sistema è quello di far coincidere in buona misura la ricerca scientifica e l'investigazione poliziesca. Magari si tratta di un presupposto preterintenzionale, ma le cose non cambiano di molto. Il criterio dell'investigazione non è in sé né buono, né cattivo; pericolosa e controproducente è la fiducia cieca in tale metodo, finire con

l'accettarlo come se fosse una seconda natura. In questa prospettiva le risposte di Xenakis alle mie domande sono illuminanti. Si vede benissimo come un sistema di riferimenti culturali, costruito sull'investigazione, dia talvolta risultati precari. Naturalmente la personalità di Xenakis è molto forte e non si lascia costringere entro tali schemi: è una lezione salutare, anche sul piano della metodologia, capace di dimostrare quanto di convenzionale ci sia in quest'ultima.

La musica contemporanea ha una forte reputazione di anticonformismo. Non è affatto vero: in una prospettiva diversa si instaura spesso un tenace conformismo e tutto il dibattito si svolge entro un numero alquanto limitato di principi dati per scontati. Il dialogo con Xenakis, il suo non stare al gioco, sono un contributo importante al disvelamento di quel conformismo.

**

Un'altra idea di spettacolo

Lasciamo da parte l'opera, che non ti interessa, e prendiamo in considerazione un altro tipo di spettacolo musicale caratterizzato dall'assenza della parola, la danza. Nel catalogo delle tue opere trovo, nel 1971, "Antikhton", un componimento definito "musica di balletto per orchestra".

Sì, si è trattato di una commissione di Balanchine, che per altro non ha mai realizzato la coreografia su quella musica. Mi piacevano le sue creazioni coreografiche, per quanto di genere molto classico. Trovavo che aveva un senso mirabile dell'economia dei movimenti e uno stile molto puro. Ricordo la coreografia che aveva realizzato per le Variazioni di Brahms su temi di Haendel e Paganini: ciascuna variazione era piena di intelligenza e finezza e poi aveva realizzato su *Metastasis* e *Pithoprakta* due coreografie che a New York avevano prodotto una certa sensazione.

Al di fuori di Balanchine nessun altro ha mai realizzato coreografie su musica tua?

Sì, Béjart ne ha fatto una su *Nomos Alpha*, ma, secondo me, era troppo ricalcata sulla musica. Quando c'era un glissando ascendente il danzatore compiva un movimento ascensionale e viceversa. Così tutto restava accanito alla sostanza della musica; non ho mai capito perché abbia fatto così.

Mi sembra un po' strano che le tue partiture, ricche come sono di vitalità ritmica, non abbiano più spesso tentato i coreografi.

Una coreografia è stata realizzata sulle musiche del film *Orient-Occident*.

Come è nata la colonna sonora di questo film?

Era un film di Enrico Fulchignoni che era stato presentato qui a Parigi al Museo Cernuschi in occasione di una mostra sulle influenze reciproche delle varie civiltà, dalla Grecia all'Italia, fino al Giappone passando attraverso l'India e la Cina. Erano confronti interessanti e Fulchignoni era un uomo intelligente e sensibile, così mi divertii molto nel realizzare una musica nella quale cercavo di tradurre le impressioni che suscitava in me la visione di quelle immagini. All'UNESCO esiste ancora una copia di quel film.

Era una musica per nastro magnetico?

Sì, ed è stata danzata da molte compagnie, inglesi soprattutto, che hanno portato lo spettacolo anche in Giappone.

Credi allora che la tua musica offra alla danza delle buone "chances"?
Non credo. Se una musica è valida non ha bisogno di nulla e la stessa cosa vale per la danza. Che bisogno c'è di una sonorizzazione del movimento se questo è già abbastanza convincente? *Le sacre du printemps*, per esempio, non ha bisogno della coreografia di Bejart per esistere, mentre quest'ultima ha bisogno del *Sacre*.

Una danza, come un film, non dovrebbe avere bisogno della musica per esistere: è il test supremo per la validità di questo o quello spettacolo. E per questo che l'opera è imperfetta, a causa della debolezza di una delle dimensioni: la danza, i miti, o la scenografia.

In certe culture dotate di tradizioni molto antiche, in India e in Asia, quell'equilibrio esiste. Se si vedesse il teatro Nō senza musica sarebbe ugualmente interessante, anche senza comprendere il mito. Una volta mi trovavo a Kyoto e vidi il teatro Nō senza danza, soltanto con il canto, in giapponese naturalmente, e mi parve enormemente interessante. Il test supremo era perfettamente riuscito.

Sul piano dello spettacolo tu hai realizzato però, credo nel 1965, su commissione del Festival Greco di Ypsilanti, l'"Oresteia" di Eschilo. Era un'impresa impegnativa nella quale dovevi in qualche modo creare uno spettacolo totale. Bisognava riprendere l'ideologia della tragedia classica, affrontare dei testi imponenti sul piano drammatico. Come andarono le cose?

Ypsilanti è una città del Michigan nella quale il sindaco e le autorità scoprirono improvvisamente che il nome Ypsilanti era greco e non indiano. Decisero allora di fare qualcosa per onorare quelle origini: volevano addirittura costruire un teatro, ma poi si limitarono a far rappresentare una tragedia. Si rivolsero a Alexis Solomōs, un regista greco specializzato negli allestimenti delle tragedie antiche, che aveva realizzato alcuni spettacoli a Epidaurò con il Teatro nazionale d'Atene. Lui si rivolse a me per la musica e io accettai con entusiasmo. Era un'occasione per immergermi nuovamente in quel mondo antico, ma questa volta attraverso la musica. Avevo la massima libertà a condizione di non impegnare una grande orchestra, perché questo sarebbe costato troppo caro. Mi trovai dunque ad affrontare il classico problema della restaurazione dell'antichità e credo che si possano seguire due strade. La prima è quella della restaurazione filologica e parte dal presupposto che l'archeologia sia in grado di fornirci gli elementi necessari a questa ricostruzione. Nel caso però della tragedia greca i documenti che abbiamo a disposizione sono troppo mutilati e poveri ed un'autentica ricostruzione del passato risulta impossibile, a meno di non trovare altri mezzi per ricostruire lo scenario di quell'epoca.

A cosa pensi quando dici «a meno di non trovare altri mezzi»?

Non certo a riacchiappare le onde sonore di quelle musiche antiche che, peraltro, sono ancora nell'atmosfera! Penso agli scavi e alle scoperte archeologiche che potrebbero poco alla volta darci una ricostruzione completa di quel periodo. Non credo che sia impossibile; in fondo si continuano a fare

scoperte archeologiche importanti che sono in grado di svelare di volta in volta dei misteri. L'altra via è quella di prendere le vestigia o le rovine di un testo o di una civiltà e tentare di dare loro, in maniera alquanto più libera, un significato che corrisponda alla nostra epoca. Così si sono comportati registi come Brook e Strehler. Nella musica per l'*Oresteia* ho seguito questa via, ma anche in seguito ho continuato a fare degli studi per affrontare meglio il problema, soprattutto con la fonetica. Ho studiato la fonetica antica, quella del periodo attico e tutti i contributi musicologici che ho potuto trovare. Ho provato quindi a comporre delle musiche che tenessero conto della fonetica antica, per esempio per la *Elena* di Euripide, e della melodia che in base al gioco degli accenti quella lingua sembra sopporre.

Queste sono le due tendenze, e non v'è dubbio che quella attualizzante è più superficiale, non certo priva di anacronismi. Riprendendo l'*Oresteia* a Gibellina ho seguito questa seconda ipotesi e ricorderai che i contadini non erano certo abbigliati alla maniera greca, ma portavano i loro vestiti di ogni giorno, il che non era inutile per esprimere la loro partecipazione a quella tragedia. Certamente una messa in scena più fedele all'epoca in cui si svolsero quegli avvenimenti avrebbe introdotto un utile elemento di distanziamento; ma lo stesso problema si ripropone, in parte, anche all'interno della tragedia di Eschilo. Lui, infatti, viveva già nel mondo classico, ma i miti che porta sulla scena appartengono all'epoca micenea, sono dunque molto più arcaici. Si vede bene, al di fuori dei miti, della lingua e del rapporto con la divinità, che lui appartiene a un'altra epoca, e sarebbe interessante sapere come quelle tracce di arcaismo venissero rese nelle sue rappresentazioni, ma non ne sappiamo nulla. Quando, per esempio, compare Agamennone si ode suonare la tromba etrusca. Che cosa vuol dire? Si sa che tra i Greci e gli Etruschi nel settimo e sesto secolo avanti Cristo c'erano rapporti molto stretti, ma quella tromba etrusca cosa avrà voluto dire?

Ancor più della tragedia antica penso esistano nella tua produzione altre opere che più compiutamente esprimono la tua concezione dello spettacolo. Intendo parlare dei "Polytopes", che hai realizzato in varie parti del mondo, a Montréal, a Shiraz, a Micene, a Parigi, coniugando musica, luci, architettura con le tecnologie più sofisticate.

Alle origini di queste imprese c'è indubbiamente il problema dell'impossibilità dell'opera che si intreccia però con esperienze più lontane legate alle immagini della natura e della guerra. Agisce sempre in qualche modo il ricordo di quella natura e di quegli spazi in cui m'immergevo quando, da ragazzo, me ne andavo a campeggiare nelle campagne dell'Attica. L'altro ricordo è quello dei bombardamenti aerei, con il cielo notturno striato dai riflettori della difesa antiaerea e dalle linee segmentate dei proiettili traccianti. Era uno spettacolo straordinario che in maniera sotterranea mi è restato nella memoria da quel lontano dicembre 1944. Molti anni più tardi, quando già facevo il musicista, cominciai a provare una forte curiosità di sapere se le teorie che elaboravo per la composizione musicale potevano venire trasposte nel campo visuale. Era perfettamente normale, perché sai benissimo che le mie prime composizioni erano nate da esperienze visive. Si

trattava, in un certo senso, di compiere lo stesso cammino a ritroso, a condizione però di avere i mezzi materiali, vale a dire i fasci di luce, i punti luminosi e le tecnologie. I *Polytopes* nacquero dunque dalla convergenza di alcune idee di base, reminiscenze e speculazioni teoriche.

Per quello, però, che concerne l'idea architettonica – penso soprattutto alla forma della tenda del "Diatope" che fu drizzata sulla spianata del Beaubourg – mi pare che esista una continuità lampante. La forma di quella tenda ricorda molto quella del padiglione Philips e quella continuità mi pare si estenda anche al progetto delle "Città cosmiche".

Sì, è vero, e ci aggiungerei anche il progetto che avevo fatto per la città della musica alla Villette. Avevo previsto in quel progetto una sala da concerti molto sperimentale la cui forma era concepita in base agli stessi principi. Personalmente credo che da trent'anni a questa parte l'architettura non si sia abbastanza evoluta in quella direzione, probabilmente perché gli architetti mancano di ispirazione geometrica. Si accontentano di fare delle cose molto semplici come cilindri o sfere.

Vorrei ricordare un momento la successione dei "Polytopes" in ordine cronologico. Qual è stato il primo?

Il padiglione della Francia all'Esposizione di Montréal nel 1967, poi quello di Persepoli.

Ma a Persepoli non c'erano elementi architettonici; il "Polytope" fu realizzato all'aria aperta.

All'aria aperta, ma con sullo sfondo le colline che incombono sull'Apadana, vale a dire il palazzo di Dario. Il pubblico era collocato sull'Apadana, ma aveva di fronte a sé, nella notte, come uno schermo gigantesco, la collina. Lassù avevo piazzato delle specie di filamenti luminosi realizzati con fari d'automobile, naturalmente senza le automobili, collegati tra loro, e anche con luci in movimento realizzate da studenti muniti di torce elettriche che facevano ogni sorta di percorsi, molto pericolosi, fra l'altro, perché il terreno era scosceso e c'erano anche dei serpenti! Poi ho fatto accendere dei fuochi con il petrolio, e tutto ciò all'aperto, perché non si poteva disporre di tecnologie al di fuori della musica che avevo preparato.

Chi ti aveva procurato la commissione?

La direzione del Festival di Persepoli della quale faceva parte Bouchery, un cugino della regina che aveva sposato la sorella dello Scia. Era un uomo gentile e colto, che fin dagli inizi aveva seguito il Festival di Royan traendone l'idea di fondare un festival nel suo paese.

Dopo ho realizzato il *Polytope* di Cluny, ma si trattò in un certo senso di un ripiego. Michel Guy, il direttore del Festival d'Automne a Parigi, voleva che io scrivessi un'opera. Gli risposi che l'opera non mi interessava, ma che potevo realizzare uno spettacolo con laser e flash elettronici. Lo ambientai nelle antiche terme romane di Cluny rivestendo la forma cava dell'edificio con flash e raggi laser, ma questa volta tutto, anche la musica, era regolato da un nastro digitale al quale avevo affidato il programma che avevo elaborato.

Poi c'è stato il *Diatope*, costruito davanti al Beaubourg. Fu una commissione di Robert Bordaz, allora direttore del Centre Pompidou. Desideravo

che questa volta la struttura fosse mobile e potesse viaggiare, perché il denaro investito nell'impresa non si esaurisse in quell'unica manifestazione, e così progettai un involucro che era una tenda smontabile.

L'ultimo dei *Polytopes* è quello che ho realizzato a Micene e anche questa volta dovetti fare a meno delle tecnologie. Mi potei valere soltanto dei riflettori della contraerea che non erano stati distrutti, ma in compenso ebbi a disposizione un'orchestra, un coro di voci bianche e delle percussioni.

Il "Polytope" di Micene fu realizzato una decina d'anni fa ed è stato l'ultimo. Frattanto la tecnologia si è molto sviluppata, sarebbe dunque possibile concepire oggi un "Polytope" molto più ambizioso, purché si trovasse qualche industria o fondazione interessata a sostenere finanziariamente l'impresa. Se si dessero tali condizioni sarei disposto ad affrontare un nuovo progetto?

Forse, ma non ne sono sicuro. Oggi i miei interessi vanno in un'altra direzione. Mi piacerebbe realizzare una specie di film nella prospettiva dell'infinitamente piccolo per esplorare i misteri straordinari che ci sono in quella dimensione. Un film molto vicino alla scienza ma anche artistico, in cui fosse possibile aggirarsi tra le particelle, gli atomi, per procedere verso i quark e i leptoni.

Nel tempo e fuori del tempo

Nei tuoi scritti si fa spesso riferimento a due categorie fondamentali dell'esperienza: "nel tempo" e "fuori del tempo". Come sei arrivato a questo tipo di definizioni partendo dall'esperienza musicale?

Ti farò un esempio: quando si costruisce una melodia si agisce nel tempo, si mette infatti una nota dopo l'altra e quello che ne risulta è un evento calato nel tempo. Le note che hai scelto appartengono però a una scala o a un modo e questi elementi non sono immessi nel flusso temporale vero e proprio; sono piuttosto delle strutture che esistono fuori del tempo, indipendenti. Anche il lavoro teorico che fai al tavolino, disponendo le note o calcolando i tempi, avviene in un certo senso fuori del tempo; solo la messa in opera, l'esecuzione, cala nel flusso del tempo tutto questo. Accanto a quella che ti ho descritto c'è però una realtà più complessa: tutto quello che ci accade intorno viene catturato dalla memoria, dove diviene qualcosa di simile ad un'impronta che si erode, si cancella a poco a poco, ma sempre in una dimensione sottratta al flusso reale del tempo. In fondo tutta la musica si basa su questo principio di costruzione, che attinge i suoi materiali da una dimensione fuori del tempo perché vengano successivamente proiettati nella prospettiva del tempo, e qui il nostro potere di controllo viene meno.

Mi sembra però che ci siano in tutto questo delle implicazioni più profonde, soprattutto sul piano storico. Nella categoria "fuori del tempo" vengono infatti ad accumularsi le conoscenze teoriche e pratiche e la memoria le trasforma in dati ipostatizzati, in una specie di eredità storica che incombe su ogni nostro passo.

Non è solo la storia, ma anche quello che scopri ad entrare nella prospettiva "fuori del tempo", anche se per scoprire e studiare qualcosa occorre del tempo. Da quella prospettiva estrarrai poi questo o quell'elemento per immergerlo nel tempo: è così che funzionano la musica, il film, l'opera, i viaggi e tutto il resto.

Il momento più delicato è dunque quello del passaggio da una categoria all'altra, il modo particolare che ogni compositore ha di reagire alla propria memoria storica. Si può restarne prigionieri oppure evaderne con nuove ipotesi; in fondo è l'antico dilemma tra tradizione e progresso, al quale tu hai dato un'interpretazione che potremmo definire evoluzionistica. Con i suoi equivoci, le sue polemiche, ma anche con i suoi progressi, la storia è lì per dimostrarlo, eppure la prospettiva indefinitamente evoluzionistica non viene da tutti accettata.

Secondo me la storia si configura come l'esplorazione in una certa direzione. La musica antica si basava ad esempio sull'uso e la combinazione dei tetracordi congiunti o disgiunti, ed erano naturalmente delle speculazioni "fuori del tempo". Questa speculazione a poco a poco finisce col trovare una strutturazione di tipo matematico che condurrà al temperamento equabile. A me pare che quella praticata da Bach con il *Clavicembalo ben temperato* sia una grande evoluzione, una conquista formidabile che ha permesso in seguito di fabbricare la musica con la matematica. La libertà di passare da una tonalità all'altra con le trasposizioni, che restano omogenee a causa dell'unità di misura del semitono, consente rapidità e agilità prima impensabili. Prima del temperamento equabile era come percorrere una scala dai gradini disuguali. Di giorno si può farlo, ma di notte rischi di ruzzolare. La fondamentale omogeneità del sistema consente di spostarsi più rapidamente ed entro spazi più vasti, consente di approdare ad un linguaggio matematico che diviene l'essenza stessa della musica. Abbiamo parlato di scale, ma potremmo estendere la stessa concezione a tutte le dimensioni del suono che posseggono una struttura d'ordine. Con una strutturazione più consapevole e complessa di tutti quegli elementi possiamo trovare molti eventi sonori. Ho studiato a lungo i testi in cui Hindemith cerca di ricondurre tutto alla risonanza naturale di una corda, vale a dire ai suoni armonici, sistema seriale compreso. La tendenza a una interpretazione primitiva della fisiologia e della struttura degli organi di senso è però assolutamente retrograda, perché il cervello umano, pur avendo cominciato basandosi sui suoni armonici e avendoci costruito sopra le scale, è infinitamente più ricco e il filtro dell'orecchio naturale può essere superato da comportamenti molto più astratti del cervello. Siamo in grado, per esempio, di distinguere un rumore dall'altro e questi ultimi non hanno nulla a che vedere con la successione ordinata degli armonici, in quanto si tratta di una realtà acustica più ricca di quella alla quale ci hanno abituati le corde e le canne con cui si è fatta fino ad oggi la musica. Di conseguenza non vedo alcuna ragione di privarci di questo arricchimento: credo anzi che con la progressiva omogeneizzazione delle unità di misura e con l'arimetizzazione delle forme primitive dei sensi si possa andare più lontano e soddisfare maggiormente con la musica la parte ricca e astratta del nostro cervello.

Allora, secondo te, l'antico dissidio tra intonazione naturale e sistema temperato si configura come difesa di una condizione primitiva che non si vuole superare, appellandosi al fatto che essa sarebbe naturale?

Certo, e la prova l'abbiamo quando ascoltiamo musiche che non hanno nulla a che vedere con i sistemi della nostra tradizione. Inoltre, perfino nel nostro sistema si possono individuare delle contraddizioni. Prendiamo, ad esempio, una quarta giusta. Essa è tale perché non è difficile da intonare, perché è diventata un'abitudine, ma nella pratica delle esecuzioni sussistono spesso delle piccole imprecisioni di intonazione che vengono però dominate dall'insieme dell'architettura, che è una creazione più vasta. Il discorso musicale non si basa infatti soltanto su quelle microarticolazioni, ma su insiemi più vasti, su strutture molto più ricche ed astratte. Ricordo di aver letto un saggio di Leonard Bernstein in cui, seguendo passo passo le teorie di Chomsky, cercava di dimostrare che il linguaggio universale della musica coincide col sistema tonale. Poneva delle premesse estraendole dal sistema tonale e cercava di dimostrarle, ma avendole attinte dal sistema tonale erano già dimostrate, e così continuava a girare in tondo senza riuscire a dimostrare nulla!

Ancora una volta hai citato Chomsky; hai già menzionato nel corso della nostra conversazione una quantità di libri scientifici: vogliamo provare a gettare insieme uno sguardo sulla tua biblioteca? Mi piacerebbe sapere quali sono i tuoi libri preferiti, anche fra quelli che non hanno attinenza con la musica.

**

A questo punto Xenakis mi guarda con un'espressione leggermente interdetta. «I miei libri?». Che diavolo c'è di strano in quella domanda? Ho sempre pensato che i libri letti costituissero un indizio capace di rivelare tratti importanti della personalità di un autore. Qualcuno ha scritto addirittura dei libri sulle biblioteche di personaggi eminenti, talvolta libri belli ed interessanti. I libri con le annotazioni di proprio pugno dei lettori illustri costituiscono una vera ghiottoneria per gli studiosi. Ci siamo abituati a considerare i libri letti come le tracce di un cammino parallelo a quello della creazione e tanti autori hanno perfino dichiarato affettuosamente i loro debiti. Ancora una volta sono incappato nel metodo investigativo, inseguendo l'illusione della causa e dell'effetto. Xenakis è sorpreso, come se gli avessi rivolto chi sa quale domanda e io gli sto seduto di fronte rimuginando imbarazzato sugli automatismi dei miei sistemi di riferimento culturale. All'improvviso si alza e comincia a percorrere con passi agili e veloci il suo studio dalle pareti ingombre di scaffali. Mi enumera una quantità di libri con tono oggettivo e disinteressato, come un libraio che fa l'inventario dei volumi che sono capitati nella sua libreria. Il microfono del registratore è molto fedele e continua a captare questa rapsodia bizzarra di titoli. Lui pensa probabilmente che quel catalogo abbia per me un'enorme importanza, non ne vede la ragione, ma è gentile e allora continua con scrupolo: Marx e Engels, studi sulla musica bizantina, testi matematici, classici greci,

libri sul Messico, su Micene, su Bisanzio... Non oso interromperlo e penso a quella dannata abitudine investigativa che presuppone che ognuno sia stato marchiato a fuoco da qualche libro. Ha indicato tanti libri sui paesi lontani che partendo di lì penso di riannodare le fila del discorso.

**

Hai parlato spesso e con interesse dell'Estremo Oriente; mi piacerebbe sapere qualcosa di più sul tuo interesse per quelle civiltà.

Non sono mai stato in Cina, solo a Hong-Kong ma non è la stessa cosa; in Giappone invece sono andato spesso. All'inizio non mi interessava granché, ma poi ho finito con l'essere conquistato da quella cultura, che mi è parsa un modello di ciò che la creatività può offrire nell'ambito della danza e delle relazioni umane. Il mio interesse per la musica e per il teatro con i suoi riti ha trovato qualcosa di straordinario nell'arte giapponese. Là ho scoperto, osservando le danze, delle somiglianze impressionanti tra gli atteggiamenti dei danzatori e talune figure rappresentate sui vasi greci. Nella musica giapponese mi ha colpito il modo *pelog*, che consiste nel sovrapporre e incastrare due tetracordi attraverso il gioco delle sensibili. In questo modo giapponese ci sono infatti due sensibili, una per tetracordo. Per esempio Do-Si-Sol-Fa diesis, dove tu hai tra Do e Sol un primo tetracordo e fra Si e Fa diesis un secondo con il Si che agisce da sensibile sul Do ed il Fa diesis sul Sol. Inoltre tra Do e Fa diesis hai una quarta eccedente, ovvero un tritono. Secondo me questo modo *pelog*, con le sue due sensibili, rappresenta un nodo formidabile sul piano espressivo. Vi sono infatti avviluppate dentro due quarte, un tritono e due sensibili, un'infinità di virtualità espressive, quindi.

E questo modo l'hai ascoltato attraverso l'esecuzione di un'orchestra gamelan?

Sì, c'erano anche dei cantanti e la musica si eseguiva nel palazzo del sultano. Era una musica di corte. Quello che mi ha interessato maggiormente è stato però constatare che la quarta è una specie di intervallo universale.

Nel senso che la si ritrova in molte civiltà musicali.

Sì. Essa ha un ruolo basilare nella musica occidentale perché definisce l'ambito di due tetracordi disgiunti (Do-Fa, Sol-Do) ma la ritrovi anche nella musica indù, in quella araba e nella musica giapponese del Nō, che si fonda anch'essa su due quarte. Questo tipo di osservazioni mi ha portato a riflettere a lungo sul vero problema che è per me quello delle scale. La discussione sulle scale musicali delle diverse culture ci permette infatti di vedere le cose un po' più chiaramente quando cerchiamo di costruire delle scale diverse. A quali condizioni una scala può essere interessante? Se è periodica abbiamo la condizione più semplice; con una scala aperiodica l'interesse aumenta, perché una data melodia trasposta in un altro registro risulta già parzialmente modificata e la stessa cosa accadrebbe con gli accordi. Si avrebbe in questo modo qualcosa come una variazione e una tensione costanti. Nell'inventare una scala bisogna calcolare quindi la successione degli intervalli, e questo ripropone ancora una volta il problema

delle simmetrie. Non voglio dire con questo che la scala deve essere simmetrica – in questo caso si avrebbe caduta di tensione e di interesse – direi che dovrebbe essere pseudoperiodica.

Tu parli di una tensione interna che renderebbe la scala simile ad un tessuto vitale e la realtà musicale sembra proprio confermare tale definizione. Ci sono delle scale molto diffuse nel mondo intero, e mi vengono in mente al riguardo le osservazioni di Bartók sulla diffusione universale della scala pentatonica. Significa che tra le infinite possibilità teoriche quel tipo di scala era un esemplare quanto mai interessante, capace cioè di offrire soluzioni espressive efficaci, donde la sua diffusione planetaria. Secondo te bisogna quindi cercare altre scale altrettanto ricche di virtualità espressive.

Sì, e la difficoltà sta nel forgiarsi gli strumenti per tale ricerca. Sono strumenti sofisticati perché non possiamo più lavorare nel solco dei secoli. Ho fatto molti studi in proposito e ho elaborato una teoria basata sui setacci, ma con un programma da affidare al calcolatore. Cercherò di dartene un'idea nel modo più semplice possibile: prendiamo, ad esempio, la dimensione temporale. Posso fissare sull'asse del tempo durate come quelle scandite da un ritmo isocrono, uno, due, tre ecc. In seguito posso provare a cambiare l'unità, il due o il tre invece dell'uno, e ottengo di conseguenza dei moduli più larghi. Immaginiamo di combinare le scale, costruite con i diversi moduli, tra loro; evidentemente otterremo una scala irregolare. Se moltiplico tra loro due moduli, per esempio il due e il tre, ottengo un modulo più largo, ma se al prodotto dei moduli aggiungo le loro complementarità, allora posso costruire delle scale in quantità industriale. Naturalmente partendo da queste basi è possibile elaborare un programma e poi applicarlo con il calcolatore. In questo modo sono in grado di costruire scale di ogni genere e soprattutto scale che soddisfano quelle esigenze fondamentali di tensione, omogeneità e periodicità. L'obiettivo è, in ultima analisi, quello di avere scale capaci di produrre automaticamente variazioni sul piano melodico (con il meccanismo delle trasposizioni) e sincronizzazioni di elementi sincroni che diano qualcosa di diverso dagli elementi costitutivi.

Per farmi comprendere il senso di queste operazioni sei partito da un esempio di costruzione di scala sull'asse del tempo. Naturalmente l'idea di forgiarsi delle scale utili e interessanti può valere anche nell'organizzazione ritmica della musica. Ci sono anzi componimenti, quelli per strumenti a percussione, in cui la vitalità è affidata solo all'elemento ritmico e poi a quello timbrico. Le percussioni hanno esercitato spesso su di te una forte attrazione: mi ricordo del grande episodio per otto esecutori di percussione che si trova in "Nomos Gamma"; ma ora vorrei chiederti di raccontarmi qualcosa di "Persephassa", un'ampia partitura di ventiquattro minuti scritta nel 1969 per Les Percussions de Strasbourg, nella quale, se ben ricordo, l'organizzazione dei ritmi nasce da calcoli alquanto complessi.

Persephassa è il nome antico di Persefone (Persephatta con due t) e quel lavoro l'ho scritto per il Festival di Shiraz dove lo hanno eseguito proprio Les Percussions de Strasbourg. Effettivamente il pezzo è costruito in buona parte con i setacci ritmici, vale a dire con delle scale di ritmi incastrate tra i

sei percussionisti e anche con l'esplorazione del movimento di simmetria che si deve verificare da un esecutore all'altro. Essi sono disposti infatti in modo da formare un esagono regolare tutt'intorno al pubblico. La disposizione spaziale dei sei percussionisti serve anche ad ottenere un effetto di accelerazione delle particelle sonore intorno al pubblico, grazie ad una specie di spostamento illusorio. Capita, per esempio, che un esecutore piazzato a nord cominci a produrre un suono *pianissimo* e lo faccia crescere fino al *fortissimo*, iniziando poi un arco dinamico discendente. Nel momento in cui il suono sta per svanire l'esecutore più vicino lo riprende e così via. Si ha in questo modo l'illusione che il suono si muova andando da un esecutore all'altro e senza ricorrere a nessun effetto Doppler.

Oltre al problema di far muovere il suono nello spazio, "Persephassa" affronta per la prima volta in maniera radicale la categoria del suono percussivo; questo significa una immersione senza precedenti nell'elemento timbrico.

L'inventario sonoro di *Persephassa* è in effetti piuttosto esteso: ci sono marmitte e oggetti d'ogni sorta, sirene da suonare con la bocca e capaci di produrre dei glissando, latte che vengono scosse e crepitacoli di pietra che già avevo usato per le musiche della *Medea*.

Usare unicamente strumenti a percussione in un componimento di vaste dimensioni ("Persephassa" dura ventiquattro minuti) vuol dire addentrarsi in una concezione che fu esplorata in parte da Varèse e che induce un compositore a uscire dai confini della nostra cultura. Varèse, per esempio, provava un forte interesse per le percussioni dell'Avana che aveva potuto conoscere grazie all'amicizia di Amadeo Roldan.

Certo le percussioni ti portano fuori dai sentieri della cultura tradizionale, e nel mio caso l'interesse più forte era per le percussioni dell'India e dell'Africa.

Dove avevi avuto modo di ascoltare queste cose?

Dal vivo solo più tardi, ma mi era capitato di ascoltare musiche di quel tipo attraverso i dischi che arrivavano dall'India e dall'Africa. Le musiche per strumenti a percussione dell'India mi attraevano fortemente per la loro capacità di costruire un discorso musicale non basato sulle altezze dei suoni ma sul ritmo puro, e per me tutto questo era enormemente interessante, molto più interessante di Varèse, che ebbi occasione di ascoltare solo più tardi, ma che in ogni caso trovai già ibridato con altri elementi. Naturalmente non intendeva imitare le percussioni indiane; il mio problema era quello di trovare un altro mezzo per strutturare un discorso musicale non più basato sulle altezze dei suoni. La melodia avrebbe dovuto essere sostituita da un gioco molto nitido e preciso di scansioni dei vari registri. Così fui indotto a scrivere *Psappha* per sole percussioni, dedicandolo a Sylvio Gualda. Anche in questo caso utilizzai dei setacci ritmici e cercai anche di ampliare le zone timbriche delle pelli, dei legni e dei metalli. Questi ultimi sono quelli che pongono i maggiori problemi, perché le percussioni metalliche devono innanzi tutto essere sonore e interessanti, ma non devono assomigliare né alle campane né ai piatti. Andando in cerca di soluzioni timbricamente originali fui attratto dalle percussioni dell'Asia, che posseg-

gono una ricchezza timbrica sconosciuta in Occidente. Da noi quegli strumenti sono mediocri, perché vengono costruiti industrialmente e spesso in modo grossolano. Spesso ci si accontenta d'altronde di picchiarci sopra senza stare a pensare che ogni colpo dovrebbe avere una sua sostanza sonora e che il suono è in se stesso una cosa vivente, come si crede, naturalmente, a Giava, in India, in Cina o in Giappone.

Sì, perché per ciascuna di quelle civiltà lo strumento a percussione possiede un'anima, e suonarlo significa istituire una sorta di dialogo con un essere vivente. Se poi lo strumento è di pelle allora si crede che l'anima dell'animale, che di quella pelle era rivestito, abiti ancora nello strumento.

Sì, è proprio così e mi sembra veramente strano che i percussionisti, anche quelli del jazz, non riescano a opporsi a questa standardizzazione industriale dei loro strumenti, a costringere i costruttori a fornire strumenti acusticamente più interessanti. Tu prima mi parlavi degli strumenti cubani che attraversero l'attenzione di Varèse, ma quelli erano già imitazioni di strumenti africani forniti di sonorità più interessanti. Strumenti esotici quindi, ma già relativamente tradizionali.

Ascoltando un tuo pezzo per oboe e percussioni, intitolato "Dmaathen", mi è sembrato di cogliere, proprio all'inizio del brano e nella parte delle percussioni, qualcosa come una suggestione esotica. Cominciava con un'andatura...

Come una passeggiata.

Sì, proprio così. È vero dunque!

È probabile, all'epoca ero impegnato di qualche suggestione che ora non ricordo. Sono cose che capitano nella composizione: bisognerebbe essere sempre all'erta, non cedere a impressioni momentanee o storiche, ma a volte capita di lasciarsi andare. Magari per stanchezza o magari anche per amore di qualcosa. Ricordo che i primi pezzi di una certa consistenza che scrissi — sia perché ero allora preso dalla scoperta del folklore greco, sia perché amavo molto Bartók — rivelavano una somiglianza impressionante con...

A quali pezzi intendi riferirti in particolare?

A un pezzo per flauto e pianoforte che non è mai stato eseguito, nel quale senza rendermene conto mi ero trovato a trasporre una sequenza della *Sonata* per due pianoforti e percussione di Bartók. Mi resi conto, come ti stavo dicendo, che ero sul punto di plagiare Bartók!

Ci sono tuttavia casi meno evidenti, situazioni in cui si verificano sfioramenti fortuiti e imprevisti. Penso a certe "aure" musicali, non citazioni, che possono scaturire all'improvviso dal fluire di una musica che è stata progettata inseguendo altri scopi. Tu concepisci un progetto personale, diverso, che sia veramente il risultato delle tue ricerche, ma può succedere che all'improvviso qualche fantasma venga fuori dal passato... Le forme sono tantissime, ma forse non infinite, e anche seguendo i percorsi più nuovi può darsi che l'"ars combinatoria" giochi qualche scherzo del genere. Come se andando a passeggio per la strada incontrassimo qualcuno che ci somiglia; evidentemente non è colpa nostra ma le cose sono andate così, il caso ha voluto che...

Sì, può darsi, ma si tratta comunque di lasciarsi andare.

C'è però una differenza profonda tra la citazione voluta, anche elegante,

stilizzatissima, assorbita in un contesto diverso, come capita con Stravinsky o con Berio, e l'insorgenza improvvisa e imprevedibile di una situazione che ci riconduce verso il passato.

Senza dubbio, ma bisogna diffidare lo stesso. Se vogliamo raggiungere qualcosa di veramente diverso non ci devono essere somiglianze né volute, né casuali. Può accadere che tu ti sforzi di produrre una cosa nuova, ma poi ci ritrovi dentro degli elementi che provengono dal passato, che sono già inclusi nella tua nuova costruzione. E questo che volevi dire?

Non esattamente: io penso al tuo modo di procedere. Ora conosco un po' i procedimenti intellettuali che stanno alla base del tuo modo di comporre, penso al calcolo delle probabilità, ai programmi, a tutte quelle cose e mi sembra che ogni volta corri il rischio di innescare un processo produttivo dal quale potrebbero sbucare inopinatamente quei fantasmi. È un bene, un male, un rischio sul quale bisogna vegliare?

In quello che costruisci includi inevitabilmente delle cose che già esistono. Se sono troppo numerose è un pericolo; se le apparizioni sono rare e cadono in una luce diversa allora il loro ritorno è accettabile. È un vecchio problema che si presentava già con le musiche del passato, con quelle di Beethoven, per esempio, che contengono numerose reminiscenze di Mozart e di altri compositori, ma allora il problema era vissuto più serenamente e più fiduciosamente. Oggi il tema dell'originalità è diventato fondamentale e dovrebbe essere affrontato dagli artisti in maniera molto rigorosa, così come fanno gli scienziati che rivendicano nelle loro scoperte un diritto di priorità. È difficile sfuggire alle somiglianze, anche in campo scientifico, e lo si vede benissimo oggi, perché capita spesso che siano in tanti a scoprire la stessa cosa in un breve lasso di tempo. Io penso però che il privilegio dell'uomo sia proprio quello di scoprire e di creare delle cose, e da un compositore, da uno scienziato, da un artista ci si aspetta proprio questo. E lui, dal canto suo, deve stare attento, non deve lasciarsi andare ai fantasmi. Il problema si pone in maniera assoluta, e le ombre delle quali tu parlavi bisognerebbe che non ci fossero; è necessario che questo lavoro avvenga in una prospettiva pura e chiara, completamente detersa dalle ombre del passato.

Allora nell'elaborare i suoi programmi, anche quelli da affidare al calcolatore, il compositore dovrebbe essere in grado di eliminare qualsiasi interferenza col passato?

Sì, occorre questo supremo sforzo di originalità che mi sembra la cosa più interessante, vorrei quasi dire, la più nobile per un artista, ma, in fondo, questa esigenza di originalità la viviamo anche nel quotidiano, nell'abbigliamento, nelle relazioni umane, nei gesti, non ti pare?

Certo. Vorrei tornare ora agli altri tuoi lavori dedicati agli strumenti a percussione. Dopo "Persephassa" e "Psappha" è la volta di "Pleiades" per sei percussionisti, un brano che dura ben quarantasei minuti.

Anche in questo caso ho dedicato il pezzo alle Percussions de Strasbourg. All'origine c'è la commissione di un balletto per il Ballet du Rhin. Accettai la proposta a condizione di non dovermi occupare del balletto perché volevo scrivere della musica pura. Fortunatamente d'altronde, perché il

balletto è fallito mentre *Pleiades* è sopravvissuto. Si tratta, anche in questo caso, relativamente alle pelli e ai metalli, di un'operazione di ritmica pura. Per realizzare meglio i miei scopi ho inventato un nuovo strumento che ho chiamato *Sixen*, *Six* perché sei erano gli esecutori delle Percussions de Strasbourg e *Xen* dall'inizio del mio nome. Doveva essere uno strumento che, percorso, mandasse un suono diverso da quello delle campane e dei metalli in genere, e abbiamo cercato di metterlo a punto attraverso vari tentativi, perché eravamo riusciti a ottenere uno strumento dalla sonorità interessante che però si ingoiava il ritmo. È stato Sylvio Gualda a proporre successivamente una forma di U rovesciata in alluminio, capace di far percepire più nitidamente le scansioni dei battiti, e ora la Yamaha in Giappone sta costruendo un esemplare ancora diverso.

Per quanto riguarda lo spazio sonoro come si configura "*Pleiades*"?

È molto più classico di *Persephassa*, la disposizione dei sei esecutori è infatti frontale rispetto al pubblico, il che non mi ha impedito però di tenere conto del discorso sonoro dei singoli, al fine di ottenere una dinamica di movimento.

Come mai i tuoi lavori per sole percussioni, "*Pleiades*" in particolare, hanno una durata che supera notevolmente quella dei componimenti dedicati ad altri strumenti?

Di solito i miei pezzi hanno una durata media leggermente inferiore ai venti minuti; con le percussioni le cose vanno diversamente e mi capita di varcare quel limite. Probabilmente mi riesce più facile scrivere per quel tipo di strumenti, anche associandoli a un solista, come ho fatto recentemente con il clavicembalo.

Già, si tratta di casi come quello ricordato di "*Dmaathen*" per oboe e percussioni, oppure di "*Komboi*" per clavicembalo e percussioni e da ultimo mi viene in mente l'esempio straordinario della "*Profezia di Cassandra*", un brano per voce di baritono amplificata e percussioni, che tu hai aggiunto all'"*Oresteia*" in occasione della rappresentazione di Gibellina nell'estate 1987. In questo caso mi sembra più evidente che mai che il ruolo delle percussioni viene a coincidere con quello di un'intera orchestra. I brani per strumento solista e percussioni sono dunque una sorta di concerti per solista e orchestra, con un'orchestra, però, metaforizzata dai battiti un po' magici e un po' misteriosi delle percussioni.

Sì, le cose stanno più o meno così.

Moti browniani e giochi

L'idea di una "dynamis" che percorre la materia incalzandola verso le forme mi sembra uno dei principi primi della tua poetica. Più volte mi hai fatto notare che l'osservazione scientifica dei fenomeni deve portare un insegnamento. Non si tratta evidentemente, voglio chiarirlo una volta per tutte, di imitare la natura né il suo modo di produrre; si tratta invece di imparare lo stile della natura, imparare a creare forme nuove, astratte, nate dalla nostra immaginazione. Mi piacerebbe definire tutto questo "stile de-

miurgico", perché si tratta di comprendere che la creatività avanza lungo sentieri, simmetrici e armoniosi, assolutamente astratti. Possono anche esistere dei canoni e talvolta nella storia delle arti la loro applicazione si è rivelata fertile, ma questo non significa nulla; anzi, l'enunciazione e l'applicazione dei canoni mi sembrano una serena battuta d'arresto lungo quel cammino che conduce alla suprema astrazione. L'applicazione rigorosa e stupenda della serie di Fibonacci e della Sezione Aurea nella musica di Bartók, il sentimento mistico della simmetria che spinge Schoenberg verso le tecniche seriali, le simmetrie mirabilmente dilatate in cui Stravinsky iscrive "Le Sacre du printemps", la misteriosa filosofia della natura che con i suoi magnetismi accende l'ispirazione di Edgard Varèse, mi sembrano percorsi convergenti verso quest'idea di un'estetica dell'astrazione, che sulla musica del nostro tempo ancora attende di essere scritta. Per "stile demiurgico" intendo quindi l'idea generale e astratta di un ritmo immanente ad ogni gesto autenticamente creativo, un ritmo che modula di volta in volta applicandosi al suo oggetto; e imparare lo "stile demiurgico" significa, secondo me, non giungere al possesso di un archetipo ma giungere attraverso l'esperienza e la riflessione a una superiore forma di disinvoltura. Tra le varie osservazioni scientifiche che mi hai illustrato e delle quali la tua esperienza creativa si è nutrita ce n'è una che mi pare specialmente calzante e della quale vorrei che mi parlassi ancora, quella del moto browniano.

Forse non sarà male raccontare brevemente la storia del moto browniano. All'inizio del diciannovesimo secolo un chimico di nome Brown osservò come nelle soluzioni colloidali, nel latte per esempio, ci fossero dei minuscoli grani di polvere che si muovevano in maniera assolutamente imprevedibile e caotica. Pensò che si trattasse, nel caso del latte, di un principio di vita. Quel movimento è stato compreso solo molto più tardi e Einstein ci si è applicato non poco. Si comprese che quel movimento derivava dall'urto delle molecole su quegli oggetti in sospensione nella soluzione colloidale. E dunque il calcolo delle probabilità, soprattutto con le formule di Gauss, che può rendere conto di quei movimenti apparentemente imprevedibili e caotici. Il moto browniano è dunque l'immagine, proiettata in varie dimensioni, del movimento di una particella, di un punto astratto, teorico e matematico, che segue nei suoi spostamenti delle leggi di probabilità.

Quindi possiamo anche considerarlo un'immagine perfettamente musicale. Naturalmente.

Un'immagine musicale che va benissimo per qualsiasi tipo di musica, che dimostra anzi come la natura intima della musica sia attraversata da un movimento analogo a quello di tutte le cose viventi.

Interpretare la struttura della musica del passato in questo modo non è difficile: prendiamo ad esempio una melodia di Bach. Tu hai in questo caso non dei punti ma delle linee tenute che corrispondono alle note: una qui, una là ecc. Naturalmente le note sono state prelevate da una scala o da un modo definiti dalla tradizione, ma ciò non ha molta importanza. Proviamo a generalizzare, a immaginare di accorciare quelle note fino a ridurle a dei punti. In questo caso tu avresti un movimento di punti che assomiglia praticamente ad un moto browniano. Immagina ora di inniettare in questo

movimento caotico delle simmetrie; otterrai in questo modo la ripetizione di certe parti del movimento, qualcosa infine di molto più coerente, sia per l'occhio sia per l'orecchio, che diventa un tema musicale.

Con le cose che mi hai raccontato abbiamo ricostruito le tappe fondamentali della tua riflessione teorica e del tuo operare concreto di compositore. Quali sono i gradi ulteriori di questo processo?

C'è un capitolo che non abbiamo rievocato e che forse non è privo di interesse, quello che si ispira direttamente alla teoria dei giochi. *Duel*, *Stratégie* e *Linaia-Agon* sono le partiture che ho scritto seguendo questa teoria. La prima enunciazione si era avuta negli anni Venti ad opera del matematico Emil Borel, ma fu solo durante l'ultima guerra mondiale che la teoria del gioco fu sistematizzata da von Neuman e Morgenstern. Fu anche applicata con successo dagli inglesi e dagli americani per ottimizzare l'efficacia delle decisioni in battaglia. Si hanno dunque due avversari le cui mosse, con le relative vittorie o sconfitte parziali, vengono rappresentate sulla matrice del gioco che è una matrice quadrata. Le linee rappresentano le vittorie e le sconfitte di una parte e dell'altra e dalla loro intersezione tu ricavi l'esito della battaglia. Mi è sembrato che il procedimento potesse benissimo venire applicato alla musica e così ho composto *Duel* in cui due orchestre rappresentano i due avversari. Ciascun combattente, ovvero ciascuna orchestra, aveva a disposizione la musica che io avevo scritto e poteva scegliere tra una sequenza musicale e un'altra. Dalla riunione delle due operazioni compiute dalle due orchestre avversarie dovevo scaturire l'architettura musicale dell'intero brano.

Con *Stratégie* per due orchestre l'aspetto anche esteriore della competizione era ancora più evidente. Avevo disposto le due orchestre sulla scena con i due direttori che si davano le spalle. Per indicare all'orchestra quale tra i percorsi alternativi doveva seguire avevano a disposizione luci di vari colori che accendevano premendo dei pulsanti collocati sul podio. C'era anche un arbitro che contava i punti, e il pubblico era in grado di seguire le fasi della battaglia. Il fatto che un direttore vincessse non voleva dire che fosse miglior musicista dell'altro, ma semplicemente che aveva saputo seguire meglio la mia matrice.

E quando ha avuto luogo la prima esecuzione di questa battaglia musicale?

Se ricordo bene fu nel 1963 a Venezia, durante il Festival della Biennale, con Maderna e Simonovich come direttori.

E chi ha vinto la battaglia?

Maderna, perché aveva supplicato Simonovich di lasciarlo vincere. Con gli stessi direttori e lo stesso impianto di luci colorate *Stratégie* è stato ripreso al Théâtre des Champs-Élysées a Parigi, ma lì ci fu un coinvolgimento straordinario del pubblico che teneva calorosamente le parti dell'uno o dell'altro campo musicale.

Con la teoria dei giochi abbiamo passato in rassegna la maggior parte degli spunti teorici che hanno alimentato la tua attività di compositore dagli esordi fin verso la conclusione degli anni Sessanta. Si potrebbe addirittura stendere un catalogo di categorie teoriche e intraprendere una classificazione

delle tue opere in base a queste categorie, ma non è questo che intendo fare. Vorrei piuttosto fare una considerazione personale che mi è nata dall'aver ascoltato la tua musica. Mi sembra che con gli anni Settanta l'impulso verso la ricerca di soluzioni teoriche resti intatto, ma tutto il travaglio speculativo e le acquisizioni pratiche di un ventennio vengono a costituire un bagaglio prezioso che ti consente di lavorare con maggior disinvoltura. Trovo una conferma di ciò anche dall'osservazione del ritmo della tua produzione, che è decisamente cresciuto negli ultimi anni. Per altri compositori della tua generazione gli anni Settanta e Ottanta hanno significato lo smantellamento delle proprie certezze; nel tuo caso sembra invece che sia giunto il momento per un grande raccolto. Quella che ho definito una maggiore disinvoltura sul piano compositivo mi pare che si configuri in un uso disinvolto delle tecniche e degli strumenti che ti sei forgiato negli anni precedenti, una sorta di libera coniugazione di quegli stessi principi.

Entrando in questa nuova fase che si schiude con gli anni Settanta, vorrei fermarmi un momento a parlare di un componimento che esibisce proprio quelle caratteristiche: penso a "Eridanos", un lavoro del 1973 per ottoni e archi per il quale tu hai scritto una prefazione che si potrebbe intendere come il programma di un moderno poema sinfonico. Questa volta non sono né la matematica né la fisica a mettere in movimento il meccanismo dell'ispirazione, ma la chimica organica: tu parli infatti in quella introduzione dell'acido DNA e proponi una corrispondenza tra gli elementi costituenti e i vari strumenti dell'orchestra. L'idea non è dunque soltanto quella di creare una cellula sonora nel vero senso della parola, ma di illustrare soprattutto le sue modificazioni in modo da ottenere la rappresentazione o la mimesi del divenire. Insisto su quest'idea di trasformazione e di mimesi del divenire, che è peraltro una delle costanti dell'intera tua opera, perché in "Eridanos" questo processo è reso con la massima evidenza, con quella disinvoltura, forse, della quale cercavo di individuare le ragioni. "Eridanos" inizia dunque con un grande e violento unisono che via via comincia a differenziarsi sul piano ritmico grazie al gioco degli accenti che introducono nel flusso sonoro orizzontale un pulsare inquieto, destinato, non è difficile presagirlo, a frantumare quell'unità indifferenziata della quale l'unisono è immagine.

La natura vivente, ma anche quella inerte, è un'organizzazione di esseri, di entità elettromagnetiche; entrare un poco in questo meccanismo di combinazioni può essere un arricchimento per la musica. L'idea è sempre quella di riuscire a creare delle strutture diverse e interessanti. Io dico degli automi, intendendo con questo dei problemi di regole, regole di agglomerazione e di evoluzione.

In questa prospettiva la genetica può essere utilissima per un compositore. In fondo che cos'è una manipolazione genetica? Si prendono dei frammenti di DNA, li si taglia, li si sposta e così via. Quello che fa un compositore con le melodie e i temi o negli studi di musica elettronica è lo stesso lavoro; sarebbe quindi utilissimo insegnare la genetica nei Conservatori. Non molto a fondo, ma almeno in parte; altrettanto indispensabile sarebbe lo studio della fisica e della matematica, per fare dei musicisti degli esseri meno primitivi.

Allora "Eridanos" con il suo unisono iniziale va veramente inteso come la trascrizione musicale del principio del divenire?

Sì, l'idea è proprio quella di partire da quasi nulla per sviluppare degli organismi seguendo la legge di una necessità interna. Lo stesso principio, orientato diversamente, dà vita a quella teoria delle "arborescenze" che ho elaborato più tardi. In questo caso si tratta dello sviluppo a partire da un dato minimo, attraverso ripetizioni e moltiplicazioni. Proprio come accade con le cellule che moltiplicandosi creano ramificazioni e organismi sempre più complessi e differenziati. Vorrei farti un esempio alquanto più teorico. Supponi che nell'universo non ci sia nulla all'infuori di un punto. Per continuare a esistere nel tempo quel punto deve moltiplicarsi, ovvero ripetersi in ogni istante uguale a se stesso. Attraverso questa moltiplicazione unidimensionale tu otterrai una linea retta; per far flettere questa linea bisognerebbe aggiungere una forza capace, appunto, di fletterla. Se questa forza si manifestasse in maniera più varia, dalla sua azione nascerebbero delle ramificazioni. Ecco l'idea di base delle arborescenze: come il delta di un fiume o i rami di un albero in cui assistiamo ad uno sviluppo che comporta ad ogni istante un lieve cambiamento di quella linea iniziale.

Ma allora i due procedimenti, quello biologico di "Eridanos" e quello delle arborescenze che hai applicato più tardi in altre partiture, nascono dalla stessa matrice di pensiero, sono due aspetti complementari della stessa concezione?

Praticamente sì.

E l'idea di arborescenza in quali partiture ha cominciato a manifestarsi?

Con *Noomena* e *Erikhthon* in maniera più rigorosa, e poi, solo parzialmente, in lavori come *Gmeeeoorb* per organo, *Phelegra* per gruppo cameristico e *Khoai* per clavicembalo.

Potresti descrivermi come il processo delle arborescenze si realizza in "Noomena" e "Erikhthon" e che cosa vogliono dire esattamente queste due parole che danno il titolo alle due partiture?

Noomena è il termine greco che indica la realtà che viene colta dal pensiero, dal *Nous*, *Erikhthon* significa invece "terra vasta", "terra ricca". Forse ti sembrerà strano, ma l'applicazione del principio delle arborescenze nasce in questi due lavori da una riflessione preliminare sulla tecnica polifonica e sui suoi limiti. Le tecniche polifoniche si basano in fondo sulla ripetizione di una stessa linea e ammettono come variante della linea le classiche quattro forme. Se invece di una sola linea tu prendi un intrico di linee, formato per crescita arborescente da un'unica linea, puoi successivamente trasformarlo per dilatazioni, contrazioni omotetiche o parziali, e sottoporlo a movimenti di rotazione. Il principio della rotazione è d'altronde già immanente alle tecniche polifoniche tradizionali e seriali nel momento in cui operano le inversioni della melodia o della serie.

Ma tutto questo come avveniva praticamente?

Quella che ti ho descritto era l'idea di base; poi mi disegnavo le mie figure arborescenti sia per il pianoforte (che poneva dei problemi perché non si può avere un suono continuo relativamente allo sviluppo delle altezze) sia per gli strumenti ad arco (con i quali invece la continuità esiste).

Vorrei sapere però come avviene il passaggio dal progetto grafico alla carta pentagrammata.

Si tratta semplicemente di stabilire delle unità grafiche relative a questo o quello strumento, oppure all'intera orchestra. È solo una questione di codice.

Il che vuol dire che conoscendo il codice un altro sarebbe in grado di realizzare la trascrizione.

Sì, in linea di massima è così; ci sono però anche problemi di intensità, di dinamica, di timbrica e su questi punti intervengono scelte arbitrarie.

I progetti grafici arboreescenti hanno un aspetto più bizzarro e fantasioso, ma in fondo la tua musica è sempre partita da progetti grafici, a cominciare da "Metastasis".

Sì, ho conservato l'abitudine di lavorare su progetti grafici che in un secondo tempo traduco in notazione tradizionale perché la disposizione delle note su diversi pentagrammi nelle partiture d'orchestra crea una disposizione spaziale che non corrisponde alla realtà. Obietterai che siamo abituati, è vero, ma se vuoi affrontare un progetto di maggiore complessità è praticamente impossibile farlo partendo dai pentagrammi.

C'è un componimento che segue immediatamente le esperienze "arboreescenti" di "Noomena" e di "Erikthton", un componimento per orchestra del 1974 che s'intitola "Empreintes". Esso contiene una bella prefazione che parla del lungo unisono iniziale affidato agli ottoni e agli archi, ma non vorrei tornare ora sul tema dell'unisono che già abbiamo discusso a proposito di "Eridanos" e neppure vorrei parlare di "arboreescenti" o di altri progetti compositivi. Vorrei semplicemente comunicarti un'impressione che ricavo dall'ascolto di questa musica. Ad un certo punto della partitura gli ottoni scandiscono un episodio fatto di note ribattute; un episodio violento, duro, drammaticissimo in cui la timbratura oscura degli ottoni aggredisce l'ascoltatore lasciandolo sgomento. Mi sembra impossibile che un episodio così intensamente drammatico non sia stato previsto e calcolato, anche sul piano espressivo.

Tutte le speculazioni teoriche sono un po' come uno scheletro che a un certo momento va rivestito di carne. Bisogna metterci dei timbri, delle intensità e tutto questo va fatto in maniera plastica, arbitraria. Può darsi benissimo che in questo stadio si verifichino le cose che tu dici, ma mi riesce difficile pronunciarmi su questa fase del mio lavoro, soprattutto sulle impressioni che suscita negli ascoltatori.

Nel 1975 cade la composizione di "N'Shima", un lavoro cameristico che impiega anche due voci soliste. L'impiego delle voci è nella tua produzione relativamente nuovo, e il risultato mi sembra sensazionale; come sei giunto a questo progetto?

All'origine c'è una commissione di Reicha Freire, una signora di Berlino che già negli anni Trenta aveva creato un'associazione per il rimpatrio dei bambini ebrei in Israele. Dopo la guerra aveva creato con il compositore Haubenstock-Ramati un festival in Israele con il quale intendeva celebrare i miti e le tradizioni ebraiche. Fu lei a rivolgermi quella commissione chiedendomi di sviluppare un tema trattato in un racconto di un rabbino

polacco, ma con la massima libertà. Accettai e scrissi *N'Shima*, che in ebraico vuol dire spirito. Per costruire il pezzo mi sono servito essenzialmente dei calcoli che avevo fatto sul moto browniano quando mi trovavo a Bloomington. Avevo conservato i grafici e in quella circostanza li ho utilizzati. Non voglio dire, con questo, che l'architettura del pezzo derivi da quei grafici, ci ho aggiunto, anzi, molte altre cose inerenti alle densità e ai cambiamenti di timbro, e poi ho prelevato alcune entità sonore, puramente fonetiche, dal testo in ebraico che mi era stato affidato. Seguendo gli stessi criteri in quel periodo ho scritto anche due pezzi per violino solo, *Mikka* e *Mikka S* e un brano per contrabbasso solo, *Theraps*, che mi era stato richiesto da Fernando Grillo.

Al punto in cui siamo arrivati, la metà degli anni Settanta, le cose stavano cambiando sensibilmente nel mondo della musica. Le certezze di ieri, il potere delle vecchie avanguardie e l'intero panorama danno segni di crisi; e la tua musica, che negli anni precedenti era spesso relegata in una posizione di outsider, viene sempre più alla ribalta. Aumentano le esecuzioni e le commissioni importanti, in una parola arriva il successo. Deve essere stata grande per te soprattutto la soddisfazione di constatare che non avevi lavorato invano, che il cammino che avevi scelto era giusto.

Sì, è vero, le cose cambiavano, avvertivo i segnali di quel mutamento ma le mie reazioni non sono state quelle che hai detto tu. Naturalmente mi faceva piacere che la mia musica fosse eseguita più spesso, che mi capitasse talvolta commissioni più vantaggiose, tali da consentirmi di lavorare meglio, ma non ho provato quel sentimento di soddisfazione retrospettiva, non mi sono detto che avevo ragione; ho anzi continuato a essere travagliato dagli stessi dubbi.

Allora hai una totale fiducia nelle esperienze che hai fatto negli anni Cinquanta e Sessanta?

No, ma sono certo che non potevo fare altrimenti, facevo solo quello che sapevo e potevo fare.

Dunque è una specie di destino. Sentivi che non potevi fare diversamente, indipendentemente da qualsiasi conferma che venisse dal successo?

Sì, è proprio così.

Negli anni Settanta c'è un altro avvenimento importante, mi sembra, nella tua vita. Se non sbaglio è nel 1974 che, dopo tanti anni, sei tornato in Grecia.

Negli anni subito dopo la guerra ho desiderato molto tornare in Grecia, poi, a poco a poco, mi sono allontanato da quell'idea. Mi sono reso conto che non era indispensabile, che potevo fare tranquillamente il mio lavoro anche qui, e poi facendo molti viaggi mi sono costruito poco alla volta una specie di prospettiva planetaria, secondo la quale l'attaccamento alla terra diventava un fatto secondario. Penso anzi che tutti gli abitanti della terra dovrebbero accostarsi a questa prospettiva; ci sarebbero in questo modo meno guerre e meno distruzioni. Sono tornato tuttavia in Grecia perché desideravo rivedere quel paese, che continua a sembrarmi bellissimo. Desideravo rivedere le isole, ritrovare quel mondo le cui tracce potevo osservare solo nei musei, e l'incontro con la gente, con l'ambiente musicale, è stato positivo.

I greci conoscevano la tua musica?

Molto poco: sotto la dittatura dei colonnelli era stata proibita nei concerti pubblici e alla radio.

Tu restavi sempre condannato in contumacia?

Sì; è stato poi Karamanlis a emanare un decreto che mi restituiva la nazionalità e cancellava tutti i crimini che avevo commesso. Nel frattempo ero diventato cittadino francese e ora ho le due nazionalità.

Hai parlato più volte dei tuoi viaggi negli Stati Uniti; mi piacerebbe che raccontassi qualcosa delle tue esperienze in quel paese.

Sono stato dal 1967 al 1972 professore associato all'Università di Bloomington, poi ho dato le dimissioni perché la vita artistica nel Middle West è dura e difficile. Praticamente non esiste un pubblico, nelle università; c'è una popolazione nomade che non è in grado di assorbire le impressioni che scaturiscono dalla ricerca musicale. In questo senso la musica è diversa dalle scienze; ci vuole un pubblico vero e non astratto e un po' separato dai fatti della vita, come quello che vive negli istituti e nei laboratori. Inoltre avevo accettato l'incarico a Bloomington a condizione che venisse fondato un centro di ricerca munito di calcolatori, e infatti il centro fu istituito; ma all'inizio degli anni Settanta, a causa della guerra in Vietnam, furono ritirate le sovvenzioni e il centro cessò praticamente di esistere. Devo riconoscere però che l'esperienza di quell'isolamento, in una università del Middle West, dove puoi vivere in un ambiente asettico di una solitudine totale, fu interessante. Mi consentì di avere una comprensione per il paesaggio e la realtà americani superiore a quella che avrei avuto vivendo a New York.

Hai avuto in quell'occasione dei contatti interessanti con i compositori americani?

No; come ho detto si conduceva laggiù una vita molto appartata e i contatti si limitavano ai cosiddetti "University Composers". Elliott Carter lo avevo conosciuto a Berlino negli anni Sessanta e Cage lo avevo incontrato a Darmstadt. Earle Brown l'ho conosciuto più tardi, e quando fui invitato a tenere dei seminari a Buffalo conobbi Morton Feldman, col quale ho stretto un'amicizia che è durata fino alla sua morte.

Provavi un forte interesse per la tua musica?

Sì, quello che lui scriveva era lontanissimo dal mio modo di comporre, ma la sua musica mi attraeva moltissimo. Ci trovavo una profonda disperazione e una straordinaria finezza. Tra i compositori minimalisti mi sembra il più grande, un vero poeta e lo trovavo molto vicino al mio modo di sentire, anche se io mi esprimo musicalmente in maniera completamente diversa.

Alla fine degli anni Settanta ci sono due tuoi lavori che si rivolgono ancora una volta a quell'antico e mai dimenticato orizzonte della grecità: intendo riferirmi a "Anémoea" per coro e orchestra e a "Ais" per baritono, percussioni e orchestra. Cosa vuol dire "Anémoea"?

La radice è la stessa del latino "animus", ma in greco significa «ciò che produce vento». Dal punto di vista compositivo ho cercato, in questo caso, di trasferire all'orchestra e alle voci del coro le esperienze che avevo fatto con l'UPIC a proposito di *Mycenes Alpha*.

Credo che sia necessario a questo punto che tu racconti che cos'è l'UPIC.

La sigla UPIC significa Unità Poliagogica, Informatica del CEMAMU. Quest'ultimo è il Centre d'Etudes de Mathématiques et Automatique Musicale che ho fondato nel 1966 con alcuni professori universitari di matematica, filosofia, fisica, estetica ed elettronica.

Attualmente siamo sostenuti e ospitati dal Centro Nazionale di Studi delle Telecomunicazioni. L'idea iniziale era quella di utilizzare i calcolatori non solo per comporre ma anche a scopi pedagogici. E nel 1975 che abbiamo realizzato l'UPIC, ovvero un sistema che permette, valendosi di un tavolo da disegno collegato con dei computer, di realizzare immediatamente della musica.

Ma sei tu che hai inventato l'UPIC?

Sì, in fondo si trattava di una vecchia idea. Già all'epoca in cui facevo i miei disegni per *Metastasis* mi chiedevo perché mai non si potesse avere una macchina capace di tradurre immediatamente i disegni in suono.

Allora anche i progetti grafici che prima hai definito "arborescenti" possono essere realizzati immediatamente con l'UPIC?

Certamente; è stata anzi l'inadeguatezza della grafica musicale tradizionale a spingermi in questa direzione, ma in questo caso mi stava molto a cuore anche la destinazione pedagogica, perché tutti sono in grado di disegnare e l'UPIC è in grado di indirizzare questa inclinazione grafica verso il campo acustico. Cercherò di spiegarti come funziona: se tu disegni per esempio un tratto ascendente, acusticamente questo corrisponde a un glissando ascendente. Occorre però anche un timbro, allora tu disegni una curva o una sinusoide e la macchina riproduce acusticamente quello che tu hai disegnato con la compressione e la dilatazione di quella forma d'onda.

Ma per servirsi di questo apparecchio bisogna conoscere preliminarmente i codici grafici?

Di codici grafici praticamente non ce ne sono. Se tu disegni per esempio una forma d'onda, qualsiasi forma benintesa, ovvero ciò che si traduce nel timbro, lo puoi ascoltare immediatamente. Se ti piace lo conservi, altrimenti lo cancelli, e così via per intensità e altezze; e tutti gli elementi che hai scelto vengono custoditi dalla memoria della macchina, venendo a costituire i materiali per il tuo lavoro.

Se qualcuno completamente ignaro di questi procedimenti si mettesse a disegnare sull'UPIC che cosa succederebbe?

Certo occorre un minimo di conoscenze preliminari, ma veramente un minimo; ma per operare non è necessario conoscere né la musica né l'informatica. Per questo l'UPIC si è rivelato un successo anche sul piano pedagogico. Dopo una brevissima istruzione sulle manipolazioni e i gesti che occorre fare (molto semplici in ogni caso) i bambini sono in grado di disegnare e ascoltare la loro musica, e lo fanno con un entusiasmo dimostrato dal successo che gli stages dell'UPIC hanno avuto in tutto il mondo. Non bisogna dimenticare però che, se usato da compositori, l'UPIC è in grado di compiere operazioni musicali di grande complessità.

Proprio su questo punto volevo rivolgerti la mia prossima domanda. Un esempio pratico di ciò che un compositore può fare con l'UPIC l'hai dato tu

stesso componendo "Anémoea". Come sono andate le cose in quella circostanza?

Avevo progettato l'UPIC e bisognava pur dimostrare che funzionava, che serviva a qualcosa e allora mi incaricai io stesso di fornire un saggio realizzando la musica (un nastro magnetico stereofonico) per *Mycenes Alpha*. In seguito decisi di trascrivere per orchestra e coro la struttura che avevo ideato per il nastro magnetico di *Mycenes Alpha* e così nacque *Anémoea*.

Allora "Mycenes Alpha" e "Anémoea" sarebbero due differenti manifestazioni di una medesima struttura, e questa identità di fondo risulta percepibile all'ascolto?

Non saprei, in ogni caso non è facile accorgersene perché quando dico trascrizione non intendo naturalmente un'operazione meccanica. L'orchestra è un organismo così tipico, e di questa sua caratteristica bisogna tener conto.

Contemporaneamente a "Anémoea" hai scritto "Ais" per baritono, percussioni solista e orchestra, un'opera con la quale si ripiomba nel più profondo della grecità arcaica.

In *Ais* sono riuscito a usare per la prima volta un nuovo tipo di scala che ha aperto la strada a lavori successivi. La novità consisteva nello sfruttare i vantaggi che scaturivano dall'applicazione di una scala non periodica. Infatti trasponendo su una scala del genere hai automaticamente delle varianti sul piano melodico, e anche con gli accordi hai ovviamente dei cambiamenti ai quali, se tieni conto anche dell'amalgama degli strumenti, devi aggiungere delle varianti timbriche.

In *Ais* mi sono valso poi della voce di Spyros Sakkas, un formidabile baritono, la cui voce ho sfruttato nel registro più acuto, quasi in prossimità di quello del soprano. Tutto questo per ragioni di sonorità ma anche simboliche, come se si trattasse del canto di uccelli augurali. Il tema centrale di *Ais* è la morte: per questo ho utilizzato testi di Omero e di Saffo che parlano della morte. Il termine *Ais* indica l'Ade, ovvero il regno dei morti; mi occorreva dunque quella specie di segnale contenuto nel canto augurale di un uccello.

Una specie di uccello profeta che annuncia la morte.

Proprio questo. In tutte le tradizioni e in tutti i culti ci sono d'altronde degli uccelli il cui canto è collegato alla morte. Nel Mediterraneo ci sono degli uccelli - non so se ti è mai capitato di vederli e di ascoltarli - che assomigliano ai gabbiani, ma hanno un colore più scuro e il ventre bianco. Sono i puffini, e non hanno l'abitudine di stare sugli scogli, ma sorvolano il mare in grandi stormi. Qualche volta di notte si riuniscono nei luoghi della loro nascita, per esempio nelle Cicladi (e l'ho notato personalmente quando ci andavo a campeggiare), volteggiano e lanciano delle grida straordinarie. Diresti che sono dei bambini che vengono assassinati. A causa dei battelli e di tutti gli altri aspetti della civilizzazione stanno lentamente scomparendo. I gabbiani si sono adattati diventando uccelli di scoglio ma loro no e quelle riunioni le fanno in notti senza luna, come se fossero strane cerimonie.

Sono allora le grida di quegli uccelli che ti hanno suggerito l'idea di far cantare la voce di Spyros Sakkas in quel registro così acuto?

Sì, quelle grida di notte sono terrificanti e il timbro della voce di Sakkas in una regione così acuta diventa strano, sembra una voce più animale che umana.

Nella conduzione della voce c'è in "Ais" qualcosa di simile a "N'Shima"?
No, è tutto diverso. Ci sono tre diversi aspetti: il primo è quello che s'ispira alle grida degli uccelli; il secondo, decisamente più melodico, si riferisce specialmente ai versi di Saffo; il terzo, riferito ai versi di Omero, fa sprofondare la voce nella zona più grave possibile. Le curve melodiche vengono suggerite dalla fonetica intesa secondo la dizione antica.

E come è nata l'idea di associare la voce del baritono alle percussioni?

Non saprei, forse a causa del ritmo implicito nei versi di Omero e anche perché potevo valermi della collaborazione di Sylvio Gualda, che è un solista straordinario, così come lo è Spyros Sakkas.

"Ais" è dunque un brano che si ispira all'idea della morte e che si vale dei versi di Omero e di Saffo su questo tema, l'idea della morte nel mondo greco; ma la stessa idea, gli stessi sentimenti, stanno anche alla base di "Nekua", un componimento in cui accanto all'orchestra compare un vasto coro.

Sì, c'è il coro, ma i testi questa volta non hanno nulla a che vedere con l'orizzonte di Omero e di Saffo. Ho scelto un frammento di Jean Paul Richter prelevandolo dallo *Erstes Blumenstück*, nel quale si ascolta un *Discorso di Cristo morto dall'alto dell'edificio del mondo ad annunciare che non esiste alcun Dio*. E una specie di incubo che assume sembianze apocalittiche, e mi riportava in quella prospettiva oltre la morte nella quale era situata anche *Ais*.

Al testo di Jean Paul ho aggiunto anche qualche frammento di *Ecoule, et alors les morts pleureront*, un romanzo di mia moglie ispirato dalle atrocità del Vietnam. I testi, in tedesco quello di Jean Paul e in francese quello di mia moglie, frammentati e usati praticamente come materiale fonetico, risultano però alla fine incomprensibili.

Accanto a queste due partiture per coro e orchestra, ispirate al tema della morte, ce n'è una di tutt'altro genere: intendo riferirmi al quartetto per archi "Tetras", che non solo mi è particolarmente caro, ma mi sembra uno dei tuoi lavori più riusciti. Il quartetto per archi sembrava una forma indissolubilmente legata alla tradizione del classicismo e invece nel nostro secolo ha saputo dimostrare una rara vitalità. Penso non solo ai grandi quartetti di Schoenberg, di Berg, di Bartók o di Sostakovic, ma anche a quelli più recenti di Elliott Carter, al "Livre pour quatuor" di Boulez, ai due quartetti di Ligeti, alle proposte quartettistiche di Bussotti, di Feldman, di Nancarrow, di Giacinto Scelsi, di Ferneyhough, di Wolfgang Rihm, al recentissimo "Fragmente-Stille, an Diotima" di Luigi Nono. E in questo panorama così vasto, così variamente articolato, mi sembra che "Tetras", per le caratteristiche della scrittura e per la solidità del senso della forma, costituisca un punto di riferimento di grande importanza.

In fondo la vitalità di un genere di musica dipende spesso da circostanze esteriori, come la passione e la bravura degli interpreti che riescono a sollecitare i compositori. Nel caso di *Tetras* le cose sono andate proprio

così. Un giorno è venuto a trovarmi Irvin Arditti, mi ha detto che la mia musica gli interessava, mi ha anche suonato qualcosa e mi ha chiesto di scrivere un lavoro per il suo quartetto. Sono straordinariamente bravi i quattro archi del Quartetto Arditti, e inoltre hanno il merito di aver sollecitato a scrivere molti compositori. Così mi misi al lavoro e scrissi *Tetras*. Andai a ripescare delle cose che avevo già fatto, un pezzo per soli archi intitolato *Shaar* e *Dikhthas* per violino e pianoforte, e rimeditai, cercando di purificarla nella prospettiva del quartetto, la scrittura per gli archi.

"*Tetras*" è una partitura che all'ascolto rivela quelle asprezze e quelle rugosità che sono un tratto esteriore inconfondibile della tua musica; rivolgendosi però a composizioni più recenti qualcuno sostiene che in esse si sarebbe infiltrata una relativa dolcezza. È vero probabilmente, ma c'è il rischio di dare a questo fenomeno una interpretazione ambigua e ingiusta.

Oggi si sente dire spesso che i musicisti delle avanguardie di ieri, i Boulez, gli Stockhausen e con loro tanti altri, avrebbero addolcito in questi ultimi anni il loro linguaggio per rispondere in qualche modo a quell'esigenza di affabilità affermata con tanto calore dai compositori più giovani. È un'affermazione grossolana che taccia non solo l'avanguardia, ma tutta la musica, di opportunismo; però, che le cose siano lentamente cambiate, che sia affiorata nella musica contemporanea una maggiore affabilità, è un fenomeno che non si può negare. Quali ne sono, secondo te, le ragioni profonde, e come stanno le cose con la tua musica più recente?

Ho riflettuto un po' su questo fenomeno e penso che in parte sia dovuto, nella mia musica, all'impiego di scale particolari che risultano più melodiche di quelle usate in passato, ma forse dipende anche dal fatto che il pubblico si è a poco a poco familiarizzato con questo genere di musica, e alla fine la sente meno estranea.

Ma come si è prodotta questa evoluzione nelle scale che oggi risulterebbero più familiari all'orecchio degli ascoltatori?

Già in componimenti come *Aïs* e *Fonchaies* impiegavo scale che presentavano una maggiore continuità, ma questa tendenza si è accentuata nelle opere più recenti. Probabilmente si tratta di un errore, perché la definizione delle scale per me ha sempre significato qualcosa come un substrato su cui io costruivo le mie architetture, le masse sonore, che restano per me l'elemento dominante. Può darsi che le scale siano in qualche caso troppo in evidenza rispetto al resto e allora cercherò di rimediare. E un problema che si affaccia anche da altre direzioni, se vuoi è il problema dei limiti. Voglio dire che in questa ricerca approfondita è possibile che ci siano dei limiti impliciti nei mezzi sonori di cui disponiamo.

In fondo uno strumento musicale non può far altro che produrre delle note, cromatiche o no. Ed è su questo punto che s'innesta l'importanza delle scale. Puoi scegliere delle scale continue o fare dei salti intempestivi. La seconda possibilità è stata esplorata abbondantemente negli anni passati, e si è deciso di abbandonarla. I tentativi condotti nella dimensione del continuo sono proprio quelli che hanno introdotto quella sensazione di maggiore familiarità, di ritorno verso orizzonti già noti, di cui si diceva

prima. Visto in questi termini il problema è quello di una crisi generale alla quale si potrebbe forse sfuggire con l'impiego di strumenti diversi: nastri magnetici, calcolatori, musiche concrete.

Allora con la musica strumentale è impossibile sfuggire a questa contraddizione?

Impossibile, no; credo, anzi, che ci possa essere una scappatoia nell'inventare sovrastrutture capaci di eludere il problema. E quello che ho cercato di fare in partiture come *Keqrops* e *Horos*. Le scale non vengono usate qui punto per punto, ma piuttosto vengono estratti da esse grappoli di suoni, accordi, e le questioni di struttura globale e di timbro vengono in primo piano. In questo ambito si possono ottenere delle opposizioni molto interessanti.

Ma, allora, la scappatoia di cui parlavi si può trovare nella dimensione verticale?

Sì, nella dimensione verticale e in quella timbrica, e in certe formule strutturali che non siano delle melodie nel senso stretto della parola, ma delle successioni all'interno di un continuo. Proprio in questa prospettiva mi sono impegnato a fondo nella messa a punto di una teoria basata sugli "automi cellulari".

Di che cosa si tratta?

Nel campo della fisica gli "automi cellulari" sono un fatto piuttosto recente. Seguendo regole molto semplici sei in grado di dar vita a un percorso che si sviluppa progressivamente. Immagina di avere uno spazio diviso in cellule di forma rettangolare. Tu cominci a occupare una cellula e di qui procedi sviluppando, come se quella prima cellula ne generasse altre diagonalmente, verticalmente o lateralmente; applicando queste regole di propagazione ottieni, quelli che si chiamano gli "automi cellulari". Se immagini di trasferire lo stesso principio in campo musicale ti rendi conto, per esempio, che una linea melodica assomiglia a un tipo di produzione del genere di quello che abbiamo descritto. Puoi dunque generalizzare il principio e applicarlo a un'intera orchestra ottenendo degli accordi, ciascuno dei quali dipende dal precedente secondo una certa regola. Naturalmente puoi ottenere, con lo stesso principio, anche una propagazione di colori; basta identificare il suono di una determinata cellula con un determinato timbro e procedere.

Le partiture nelle quali vengono applicati questi principi sono, tra le tue più recenti, "*Keqrops*" e "*Horos*", entrambe del 1986, e so che sono state accolte con grande successo.

La tecnica degli "automi cellulari" l'ho impiegata soltanto in *Horos*, una partitura per grande orchestra che mi fu commissionata per l'inaugurazione del Centro Suntory di Tokyo. I procedimenti su cui si basa *Keqrops*, il mio concerto per pianoforte e orchestra, sono diversi: si tratta semplicemente di una ricerca di strutture e di combinazioni di accordi fondata sulle scale. Partendo da una data scala puoi infatti ottenerne immediatamente delle altre giocando sulle complementarità. Consideriamo l'esempio più semplice: tu hai una scala e da questa deduci la sua complementare. Immagina, come esempio di tale complementarità, i tasti bianchi e quelli neri del pianoforte.

Naturalmente devi lavorarci su e concepire delle possibilità interessanti, e in questa ricerca teorica puoi servirti del calcolatore. Avrai così a disposizione una scala di base e una serie di complementari costruite con una sorta di variazione del materiale primario. Nella costruzione di *Keqrops* ho lavorato in questo modo, arrivando a ottenere una tessitura complessa nella quale certi strumenti navigano su una scala e altri su scale complementari della precedente. Nasce così una trama di linee e di accordi, che si intersecano generando eventi acusticamente molto densi, oppure nette opposizioni. Questo tipo di operazioni non esclude l'impiego dei totali cromatici ma li proietta su una gamma molto estesa. Con l'insieme di tutti gli archi, sessanta strumenti, arrivi a coprire uno spazio cromatico molto esteso, quasi del tipo di quello di una tastiera. Questa massa cromatica puoi farla salire e scendere con un movimento che assomiglia un poco a un andamento melodico, ma che è anche simile ad una massa di timbri che si sposta e a un oggetto in movimento.

Ho davanti a me, ammucchiata sul tavolo, una pila di libri pubblicati da Gallimard, Jean-Claude Lattès e altri importanti editori. Sono per lo più romanzi e sono tutti firmati da Françoise Xenakis, una scrittrice di successo dunque, che è tua moglie da alcuni anni. Da quando esattamente?

Dal 1953.

In quell'anno vi siete sposati, ma quando vi siete conosciuti?

Ci siamo incontrati qui a Parigi un anno prima. Un amico mi aveva invitato a cena una sera dicendomi che c'erano due ragazze. Decisi di accettare e fui subito preso dalla bellezza di Françoise che era allora una ragazza di vent'anni.

Cosa faceva allora Françoise? Era studentessa?

Sì, studiava da assistente sociale, seguiva dei corsi di psicologia e anche uno per infermiera. Avrebbe voluto diventare un medico ma non le era stato possibile.

Dunque non era una studentessa di lettere.

Niente affatto! Ricordo che era molto infelice e che voleva suicidarsi. Allora le dissi: «Non farlo subito, cerca di scrivere, se è questo che vuoi, poi, fra due o tre anni si vedrà. Intanto io cercherò di aiutarti». Poi siamo andati avanti insieme.

Come sono i rapporti fra voi due che siete presi ciascuno dal proprio lavoro, un lavoro creativo per giunta? Ci sono, in questa prospettiva, influenze dell'uno sull'altro?

Quando due persone vivono insieme le influenze sono inevitabili. Noi non viviamo insieme in maniera assoluta, ma ci vediamo praticamente tutti i giorni per un po' ed è già un discreto risultato. Per tutto il resto del tempo lei fa il suo lavoro e io faccio il mio. Quando ero giovane e sentivo dire da qualcuno dei miei amici che i suoi genitori vivevano insieme da una ventina d'anni, mi sembrava che fosse una cosa atroce e assurda. Pensavo che ci dovesse essere in quei *ménages* così prolungati una noia mortale; ora invece mi rendo conto che è possibilissimo. Forse se facessimo lo stesso lavoro potrebbero nascere dei conflitti, delle gelosie; ma nel nostro caso le cose stanno diversamente. Io ho cercato in tutti i modi di incitare

Françoise a scrivere, a realizzarsi con il suo lavoro, anche perché la vita con una donna priva di una propria autonomia, incapace di realizzarsi spiritualmente e professionalmente, mi sarebbe riuscita impossibile. Sono proprio queste sue qualità, questa sua personalità così ben definita che mi attraggono e mi calmano al tempo stesso.

Sulla copertina di uno dei libri di Françoise, intitolato "Zut! On a encore oublié Madame Freud", vedo riprodotte le fotografie di alcune donne celebri fra cui quella di Alma Mahler. Ieri, quasi per caso, abbiamo parlato un poco di Mahler, e mi hai detto che la sua musica non solo non ti interessa ma ti sembra tutta intrisa di una fastidiosa sentimentalità. Allora ha ragione Kundera a definirti un «Profeta dell'insensibilità».

Credo proprio di sì. Salvo qualche eccezione, i *Kindertotenlieder* per esempio, per me la musica di Mahler è una specie di inventario, piuttosto enfatico e assillante, di melodie, di stili e di gusti musicali di una certa epoca, e tutto questo per me non ha alcun interesse.

Ma, allora, mentre Françoise si occupava di Alma Mahler per scrivere il suo libro forse avete parlato di queste cose.

No, il vero responsabile di tutto ciò è il nostro amico Henry Louis de La Grange, il famoso biografo di Mahler. La Grange detesta Alma, che ritiene responsabile di tanti torti verso il marito e così, mentre si discuteva di quelle cose, Françoise è saltata su dicendo che voleva dimostrarci che era esattamente il contrario, naturalmente per gioco. D'altronde, l'intero libro è concepito un po' come un gioco; esso intende infatti illustrare la vita di quelle spose di uomini geniali, costrette a vivere nell'ombra pur avendo una propria ricchezza intellettuale. Scopo di questo gioco è, addirittura, dimostrare che talvolta le grandi scoperte e creazioni dei mariti sarebbero state suggerite dalle mogli! Come vedi si tratta di un'esplorazione di quelle influenze reciproche sulle quali, come si suol dire, è difficile mettere il dito!

Tra i libri di Françoise c'è anche "Moi, j'aime pas la mer", un libro autobiografico che parla di voi due, delle vostre vacanze in particolare. Questo l'ho letto anch'io e posso assicurare che è un libro snello e vivace, piacevolissimo, con sottili e squisite venature sentimentali. Com'è nato questo romanzo-diario delle vostre vacanze?

È il frutto di tante estati passate in Corsica campeggiando e navigando in kajak, Françoise, nostra figlia e io. Abbiamo più volte circumnavigato la Corsica con il nostro kajak, e Françoise in questo libro dà sfogo ai suoi terrori di fronte all'elemento marino. Cerca di negare l'aspetto avventuroso di quei viaggi per mare, dice che si è sempre annoiata, che ha sempre avuto paura ma, in fondo, io credo che non sia vero. In quelle estati e in quei luoghi ci ritrovavamo veramente soli, al riparo dalle cose che ci affliggono tutto l'anno. Certo c'erano delle difficoltà: stavamo in una barchetta strettissima, qualche volta si dovevano affrontare dei disagi e dei pericoli ai quali lei non era preparata, lei che non sa nuotare bene e che ha una paura istintiva del mare; e naturalmente a tutte queste cose reagiva in maniera molto personale, ma anche sarcastica e ironica, proprio secondo lo stile che si ritrova nel libro. Sì, di *Moi, j'aime pas la mer* qualcuno ha detto che era un poema d'amore per me, altri hanno detto tutto il contrario.

Ritratto di un musicista in piedi

Ho visto Xenakis tante volte in piedi davanti al suo tavolo da lavoro; è molto tranquillo, totalmente immerso nel suo operare, eppure da lui emana una forte tensione. Si direbbe che quell'uomo alto, magro e asciutto sia sempre sul punto di scattare. Si sposta nella stanza con passi agili ed elastici, sfoglia una partitura, afferra un libro, si siede, ma non è mai rilassato, dà continuamente l'impressione di essere sorretto da un'energia fisica e mentale straordinaria. È gentilissimo, parla con voce molto bassa, quasi bisbigliando, eppure sotto quella morbidezza di parole e di gesti senti sempre la forza; ogni gesto e ogni parola esprimono una determinazione assoluta. Il lavoro è la sua grande passione, lo indovini subito. Ma ci sono tanti tipi di lavoratori: ci sono quelli che procedono con un accanimento intriso di tristezza, ci sono gli ottimisti un po' patetici, quelli per cui il lavoro è una droga o un rifugio, una moltitudine di lavoratori più o meno segretamente squilibrati. Rari sono coloro nei quali il fervore sgorga da un impulso saggio, da una confidenza profonda, ma non fanatica, con il proprio destino. Xenakis mi sembra appartenere a questi ultimi e la forza che irradiano i suoi gesti e le sue parole, quella comprensione di tensione e di calma, fanno sospettare una ricchezza esistenziale che vorrei provare a svelare.

Tu hai sempre lavorato molto; per uno come te la pigrizia penso sia inconcepibile.

Quando ero più giovane lavoravo con meno accanimento, ma poi l'urgenza del lavoro è cresciuta, sospinta da qualche necessità interiore. In fondo è un po' come grattarsi: hai nel tuo organismo qualcosa che non va e ti gratti. E una necessità interiore, una specie di idiosincrasia: se non facessi queste cose e fossi pescatore, pescherei dalla mattina alla sera o magari passerei la giornata lucidando stivali.

Ma allora riconosci che il tuo destino ineluttabile è quello di lavorare forsennatamente?

No, no, si tratta di prendere coscienza un po' alla volta di quello che si è, di come si reagisce. Ho impiegato molto tempo per capire quello che veramente mi interessava. Se volevo vivere dovevo fare qualcosa che fosse indipendente da qualsiasi allenamento esterno.

E questo qualcosa era la musica?

Sì, ma l'ho capito un po' alla volta, a mano a mano che passavano gli anni: diciamo tra i quindici e i venticinque. Ma c'è una cosa importante della quale ancora non abbiamo parlato, ed è questa specie di malattia che mi costringe a cercare la sorgente delle cose e l'autenticità. Forse nasce dal conflitto con tutto quello che accade intorno a noi. Ti chiedi incessantemente: «Qual'è la cosa autentica, qual'è invece la copia, l'imitazione?». Ed è uno sforzo che si rinnova continuamente: quando vedi una cosa o ascolti una musica, cerchi di capire se vi è dentro qualche verità o se si tratta di una copia. Questo atteggiamento, questa malattia, sono diventati miei abbastan-

za presto, forse a causa di tutte le agitazioni politiche che ho attraversato. Li bisognava decidere da che parte stava la verità, che cosa bisognava fare, ma oltre quegli impulsi immediati, che nascevano da situazioni concrete, il mio assillo aveva una radice più lontana. Era l'attrazione profonda per l'antichità, che mi sembrava più autentica del nostro tempo. Allora pensavo così, e col tempo tutto ciò è diventato per me una sorta di seconda natura che, giorno dopo giorno, trovava conferma nel mio lavoro. Nelle persone che frequentavo, persone come Messiaen, Le Corbusier, Hermann Scherchen, riconoscevo lo stesso assillo, quel demone della ricerca della lucidità attraverso il proprio lavoro. Quello che ho avuto la fortuna di fare io è un apprendistato fondamentale, che però dalla scuola viene completamente disatteso; per questo vedi tante persone che procedono a tentoni.

Tu credi veramente che la scuola e la società potrebbero fare qualcosa in questa direzione?

E perché no? Si dovrebbe cercare di mettere in luce un aspetto più profondo dell'insegnamento. Non bisogna limitarsi a insegnare cose acquisite, come la dimostrazione di qualche teorema; bisognerebbe indurre gli studenti a inventare teoremi, teorie fisiche, teorie sociali e artistiche, stimolare la loro facoltà di invenzione. Così nascerebbe a poco a poco l'aspirazione a comprendere le cose in profondità, e tutto ciò è oggi più necessario che mai, perché viviamo in una condizione segnata dall'assenza di teorie artistiche e politiche.

Se ho ben compreso tu vuoi parlare di quell'ombra morale che c'è o potrebbe esserci nel sapere, ma questo io non credo che possa essere trasmesso dall'insegnamento; e anche se fosse possibile, sarebbe uno sforzo nobile ma vano, perché la vita si oppone a quel tipo di sapere, tende a cancellare quell'ombra morale. Una cosa che mi ha sempre colpito dolorosamente è proprio la separazione che puoi constatare in tante persone tra l'intelligenza e la moralità, e uso il termine moralità nell'accezione più vasta possibile, comprendente anche qualità come la compassione, l'umiltà, la pazienza.

Proust ha detto che è possibile che uno sia, al tempo stesso, un grande clinico e un perfetto imbecille, e aveva ragione. Nella mia vita ho incontrato intellettuali raffinati e arroganti, la cui fatuità toccava livelli patetici, uomini che erano portatori di una cultura superiore, forgiata dalle migliori università e da un'applicazione inflessibile, eppure erano di un'aridità e di una meschinità da darti i brividi. La scuola e la vita costruiscono insieme dei capolavori del genere, questa sorta di orridi miracoli di efficienza e di astuzia. Questo è l'uomo civilizzato, quello destinato a imporsi nella nostra società. E mentre ci sono voglio dirti anche un'altra cosa. Da un po' di tempo in qua mi sono accorto che la vita assomiglia sempre di più ai libri. Una volta credevo che la morale e la satira nella letteratura fossero giuste, ma anche un po' schematiche, ispirate a un concetto limite, rispetto al quale la realtà restava parecchio indietro. Non è vero affatto: la realtà coincide perfettamente con quegli schemi e quei limiti.

In risposta a quello che dici vorrei leggermi un breve passo: «Supponiamo che il grande impero della Cina con tutte le sue miriadi di abitanti venga brutalmente ingoiato da un terremoto e consideriamo come un europeo,

fornito di una certa umanità, reagirebbe ricevendo la notizia di quella calamità spaventosa. Farebbe qualche riflessione malinconica sulla precarietà della vita umana e, dopo aver posto termine a questo fine filosofare, dopo aver espresso tutti i suoi migliori sentimenti di umanità, continuerebbe il suo lavoro o il suo svago con la massima tranquillità come se niente fosse. Il più lieve inconveniente che si fosse abbattuto su di lui gli avrebbe causato un turbamento molto più reale». Questa, descritta nel 1759 da Adam Smith, è quella che tu definisci la cattiveria dell'uomo, la sua stupidità.

Adam Smith ha ragione, purtroppo; ma io vorrei, ora, vedere il medesimo problema riflesso nell'azione pratica. Tu hai detto prima che nella maggior parte dei casi la scuola si mostra incapace di stimolare le facoltà inventive e condanna gli studenti a un sapere conformistico. Io sostengo che i barlumi di purezza e di estro, le ombre morali del sapere, quasi sempre vengono spenti dalla vita. Ora vorrei prendere te come esempio: negli anni Sessanta tu hai concepito il progetto delle "Città cosmiche", ovvero delle città che si sviluppano in verticale, fino a un'altezza di quattro o cinquemila metri. Quel progetto non si è mai realizzato; quali sono secondo te le ragioni che lo hanno condannato a diventare un'utopia?

Oggi un progetto del genere è perfettamente realizzabile: ci sono i metalli leggeri e tutta la tecnologia necessaria per realizzarlo. Naturalmente l'appontamento di quell'apparato tecnologico è molto costoso e poi mancano le attrezzature per operare a quelle altezze; ma anche queste difficoltà potrebbero essere risolte con studi adeguati. Chi però li sosterrà finanziariamente?

Una difficoltà finanziaria, dunque; ma non agiscono anche motivi di natura diversa? La gente non si sente sconcertata davanti a un progetto così audace, che presuppone di modificare in gran parte la nostra concezione istintiva dello spazio? Non è forse per ragioni di questo genere che il progetto è stato tacciato di utopia?

Per attuare un progetto del genere bisogna che la gente sia persuasa della sua utilità: le municipalità sarebbero spaventate dai costi, forse lo stato potrebbe assumere l'onere finanziario, ma in questo caso si andrebbe contro la barriera delle varie burocrazie, che farebbero valere tutta una serie di motivazioni convenzionali. Ti obietterebbero che c'è bisogno di abitazioni, di officine, di industrie collegate alle vie di comunicazione, agli interessi delle regioni limitrofe, e tutti questi problemi costringerebbero a restare sempre entro il medesimo schema. E proprio per questo motivo che lo sviluppo delle città avviene in superficie. Quando tu sorvoli le città in aereo hai l'impressione che la terra si vada progressivamente coprendo di una sorta di parassiti. Fra una generazione o due la terra sarà occupata interamente da questa fungaia che si estende come una lebbra.

Allora un progetto può essere definito utopistico non solo e non tanto quando urta contro i limiti della realizzabilità tecnica, ma anche, e soprattutto, quando si oppone alla mentalità e all'organizzazione sociale. La storia dell'architettura è piena di progetti che avrebbero potuto essere realizzati, ma che non lo furono perché entravano in conflitto con la logica pratica

dell'organizzazione sociale, della distribuzione delle risorse e altre cose del genere. Progettare il futuro, e non solo nell'architettura, significa quasi sempre collocarsi in una prospettiva utopica, perché il progetto verrà respinto o quanto meno ridimensionato dalla lima degli interessi pratici, delle burocrazie, delle tendenze passivamente conservatrici. In fondo si tratta di un confronto perpetuo tra lungimiranza e miopia e la storia passa attraverso il filtro di questa mortificante dialettica.

Quello che più mi sorprende nell'architettura del nostro tempo è che la geometria libera sia così lenta a manifestarsi, così poco capace di inventare. E come se ci fosse un generale impoverimento dell'immaginazione negli architetti e in coloro che hanno il potere di commissionare le opere. Guarda, per esempio, il caso della piramide di vetro del Louvre. Quella della piramide è una forma assolutamente semplice e convenzionale. Non nego che sia una forma forte e aggraziata al tempo stesso, ma che cosa porta di nuovo nel regno delle forme? Perché hanno scelto quella forma? Posso immaginare che abbiano ragionato così: sull'asse che, passando attraverso l'Etoile e l'Arco di trionfo, va dalla Défense al Louvre, si incontra l'obelisco di Place de la Concorde, un elemento egiziano dunque e allora mettiamo una piramide al Louvre!

Hai lamentato nell'architettura moderna l'assenza di una geometria libera; cosa intendi con questa espressione, potresti dare qualche esempio?

Penso che bisognerebbe concepire delle forme modellate sul tipo di quelle della natura. Prendiamo come esempio le montagne di Monument Valley, negli Stati Uniti, ben note attraverso i film. In questo caso vedi come l'erosione ha modellato delle forme molto belle. Immagina una città che avesse nel suo complesso una forma analoga; sarebbe molto più bella delle forme attuali. In fondo, nel mio progetto delle "Città cosmiche" pensavo a una forma globale modellata in questo senso, e non a un agglomerato caotico di costruzioni.

Per geometria libera intendi dunque delle forme complesse e libere del tipo di quelle che si possono incontrare in natura, e tutto questo per superare il rigore teorico delle forme canoniche.

Sì, la geometria non comprende infatti soltanto i dodici corpi solidi di Platone. Non ci sono soltanto cubi, parallelepipedi, piramidi, tetraedi, dodecaedri, icosaedri; ci possono essere altre forme straordinariamente ricche e belle, e in questo campo l'immaginazione degli architetti non si è ancora esercitata affatto.

Una volta ho visto a Glasgow un edificio molto interessante, era una forma in vetro con un'ossatura in acciaio che si spandeva come i petali di un fiore. Credo che lo abbiano costruito nel secolo scorso per qualche esposizione e ora lo hanno trasformato in una serra che contiene piante esotiche. Pensa che cos'è in confronto il Grand Palais: praticamente un cilindro ed una cupola!

Tra i tuoi progetti architettonici non realizzati ce n'è uno che riguarda la musica: il progetto per il nuovo Conservatorio che dovrebbe essere costruito alla Villette. Come sono andate le cose?

Come sai il mio progetto non è stato accolto; avevo lavorato con un

amico che si era occupato della parte del Conservatorio. Io ero più interessato alla progettazione di un auditorium, una grande sala capace di duemila persone e alcune altre più piccole per le prove: così mi misi all'opera cercando di inventare delle forme diverse ma, a quanto pare, è stato inutile e quell'auditorium non verrà mai costruito.

Per costruire una sala da concerti il problema fondamentale è quello dell'acustica; se ne parla spesso e sono state proposte varie soluzioni. Come giudichi questi esperimenti?

Bisognerebbe costruire delle sale specializzate per questo o quel tipo di energia sonora. Della Philharmonie di Berlino si sente dire spesso che ha un'acustica notevole. Non è vero affatto: ci sono qua e là dei punti in cui l'acustica è cattiva, e dal punto di vista della forma mi sembra abbastanza mediocre, più o meno come il Centro Culturale di Ottawa, che presenta soluzioni architettoniche molto parziali. Anche gli inconvenienti acustici del Lincoln Center di New York sono ben noti. Il vero problema dell'acustica io penso sia quello della forma architettonica e della relazione tra il pubblico e le sorgenti sonore. C'è infatti una relazione abbastanza misteriosa tra l'uomo e la forma circostante. La forma viene percepita dall'uomo attraverso la riflessione multipla e la riverberazione del suono; è qualcosa di tattile. Gli architetti di solito sono dei sordi e così affidano questo lavoro agli esperti di acustica, i quali sono a loro volta sprovvisti delle qualità musicali necessarie. Un architetto che costruisce un auditorium e un teatro dovrebbe essere anche un musicista e un esperto di acustica, ma di solito non è così.

Il Festspielhaus di Bayreuth ha un'acustica splendida, particolarmente funzionale alla musica di Wagner, che dunque si è costruito il contenitore ideale per la sua musica. Posto che ogni tipo di musica abbia esigenze acustiche particolari, pensi che la musica contemporanea dovrebbe disporre di ambienti speciali?

Sì, assolutamente. La musica su nastro magnetico, per esempio, ha bisogno di grandi spazi; con i solisti o un quartetto d'archi è esattamente il contrario; con gli strumenti a percussione occorre uno spazio piuttosto esteso, ma il caso più difficile è quello dell'orchestra. La musica orchestrale avrebbe bisogno di un particolare rilievo acustico, che è molto difficile da ottenere, soprattutto se si tiene conto del fatto che il pubblico è ammucchiato in uno spazio relativamente ristretto.

Oggi si avverte sempre più la necessità, soprattutto nelle grandi città, di ambienti musicali capaci di contenere un pubblico molto numeroso. Quale sarebbe la soluzione ideale?

Bisognerebbe costruire degli auditori speciali, adatti a questa o a quella musica; l'ideale sarebbero auditori che contenessero sale di varie dimensioni. In ogni caso, però, la capienza di una sala, anche della più grande, non dovrebbe essere eccessiva. Riconosco che la musica ha un aspetto sociale, ma in fondo si tratta di una faccenda individuale e intima. Quando vado a un concerto di solito io tengo gli occhi chiusi, per non lasciarmi distrarre dalle immagini.

L'aspetto sociale della musica, ovvero la sua capacità di aggregare il

pubblico, la richiesta sempre più ampia di manifestazioni musicali, l'allargamento del pubblico e di conseguenza il problema della capienza delle sale, acquistano una dimensione macroscopica, ossessiva ed eccessiva con la moderna "disco-music". Si tratta di un fenomeno di massa che ha come protagonista, dal punto di vista acustico, la tecnologia, i sintetizzatori, l'amplificazione smisurata, in una parola il "sound" elettronico. Che ci piaccia o no si tratta dell'unico tipo di musica capace di catturare masse di ascoltatori entusiasti. Qual è la tua opinione al riguardo?

Prima di tutto penso che questo tipo di musica non sarebbe mai esistito se non ci fossero stati tutti gli sforzi della musica concreta e elettronica degli anni Cinquanta, e probabilmente anche prima, con gli esperimenti di Trautwein e di Martenot. Si tratta dunque di un classico fenomeno di ricaduta tecnologica di ritrovati dell'avanguardia musicale, che nelle forme attuali vengono impiegati in maniera alquanto più fiacca e banale. Con l'abbassamento del livello intellettuale e artistico quegli stessi dati di tecnologia sonora diventano recepitili dalle masse; e poi agiscono le varie pressioni di natura commerciale. Credo però che ci siano anche moventi più profondi nella diffusione e nel successo di questo tipo di musica. Tra le nuove e le vecchie generazioni si è prodotto uno iato profondo, dovuto al fatto che stiamo procedendo verso una cultura di tipo planetario che prima non esisteva. Così sui grandi temi ideologici, sulla politica, sull'amore, sulla libertà, sul divertimento, si aggrega il consenso delle masse, nasce un linguaggio comune, un linguaggio musicale fatto di *bric-à-brac*, di cose mediocri o pessime, messe insieme ricucendo i cascami dell'avanguardia.

Hai parlato di una cultura planetaria come della caratteristica saliente della vita odierna, una cultura fatta di convergenze sui grandi temi dell'amore, della politica, della libertà. Che cos'è secondo te l'amore nella vita di oggi?

Mi sembra che nella vita moderna sia diventato sempre più importante. In passato erano soprattutto i poeti a parlarne, per tutti gli altri era quasi sempre un sentimento nascosto. Si era innamorati, si era adulteri, si faceva per amore qualsiasi genere di cosa ma quasi sempre in segreto, sicché ne risultava una cosa molto meno evidente, ma alquanto più complicata. Oggi l'amore sembra essersi abbastanza semplificato, forse anche perché una struttura sociale arcaica come la famiglia esercita un potere sempre più blando nella formazione degli individui. Il contatto dei bambini con la famiglia si è ridotto: scuole materne, elementari e medie li sottraggono al conformismo e alla passività dell'ambiente familiare, li rendono più responsabili e autonomi. Così i ragazzi diventano intellettualmente più indipendenti, più pronti a correre i rischi delle proprie scelte personali.

Il problema dell'amore coinvolge inevitabilmente quello della libertà.

Credo che, nel giro di qualche generazione, la questione fondamentale che è legata all'amore e alla famiglia, ovvero il problema della procreazione, diventerà sempre meno importante. La tecnologia e l'ingegneria biologica saranno in grado di fabbricare intere popolazioni. Allora il problema dell'individuo e dell'amore, che esisterà sempre perché siamo fatti così e non possiamo farne a meno, assumerà un colore completamente diverso. Ci

saranno una libertà sessuale e sentimentale sempre più grandi, relazioni più libere e più disinvolute.

Ascoltandoti parlare si direbbe che tu sia animato da un certo ottimismo. Non intendo contestarlo, ma resta il fatto che la vita ha anche un lato oscuro, negativo. Quali sono per te i lati più oscuri?

Il mio non è ottimismo, è una constatazione fredda e oggettiva sull'evoluzione della vita e della società. La cosa più oscura è la condizione dell'uomo assillato da questa perenne inquietudine. L'angoscia abita in ogni uomo, non è affatto un privilegio. Eppure certe condizioni negative potrebbero essere superate sopprimendo tendenze che generano conflitti, come l'istinto di proprietà o la tendenza all'espansione. Quest'ultima è una tendenza veramente naturale; tutte le specie tendono a espandersi. Lo vedi perfino nei cani e nei gatti, che delimitano con l'orina le zone che ritengono di loro proprietà. Istituito frontiere, e difendendole, l'uomo non si comporta diversamente. L'individuo che si crea una biblioteca, o un giro di amici, tende alla propria espansione e conseguentemente all'affermazione del suo potere.

Ma io penso a manifestazioni ancora più radicali, come l'oppressione e la violenza.

Sì è inevitabilmente violenti; se gratti l'uomo trovi un selvaggio e un distruttore. Vuole tutto per sé, è d'un egoismo assoluto: questa è la sua forza, perché in questo modo produce; ma è anche la sua debolezza, perché alla produzione si accompagna la distruzione.

Mentre dicevi «se gratti l'uomo trovi un selvaggio e un distruttore» mi chiedevo se questi pensieri si riflettono in qualche modo sulla tua musica.

Credo che questi pensieri si riflettano in ogni musica, in ogni produzione artistica.

Sì, certo, ma io pensavo alla straordinaria violenza che c'è nella tua musica. Ne sei consapevole o no?

Credo che la mia musica sia come le cose della natura, esse sono violente. Quando vedi gli animali che ne distruggono altri, la grandine che distrugge le piante, tutto questo è legato alla morte.

Ma c'è musica e musica. Nella tua per esempio, ci sono dei battiti furiosi di ritmi, dei timbri che tagliano, che lacerano.

Sono le trasformazioni, l'essere, i problemi dell'essere, dell'esistere e della sua negazione. Dipende da questo, ma non si può dire. Ci sono situazioni e trasformazioni più dolci che si oppongono ad altre brutali. Non credo però di scrivere una musica soltanto violenta; mi pare, credo, che essa contenga anche delle trasformazioni dolci.

Evidentemente; ma io mettevò il dito su un aspetto che è particolarmente palese. Non dico che sia il solo.

Se tu dici che non è l'unico allora va bene, perché anche la vita è fatta così, di violenza e di dolcezza, di passaggi pacifici seguiti da altri di guerra e distruzione.

Parigi, marzo 1988

PARTE SECONDA

Le opere