

Spettacolo Cultura



Il grande musicista francese, a Roma per dirigere un concerto dedicato a Edgar Varèse, parla delle sue ricerche musicali e spiega perché ha messo insieme jazz, rock e le avanguardie storiche del '900

Io, Boulez dirigerò Frank Zappa

ROMA — Lezione di musica e di storia della musica, ieri, all'Accademia di Francia. In cattedra Pierre Boulez, uno dei più grandi compositori e direttori contemporanei. Oggetto: tutto quello che volete sapere su Varèse e altro. Tornato in Italia dopo oltre dieci anni di assenza, Boulez è entrato quasi in punta di piedi per dirigere (in occasione del centenario della nascita) un concerto dedicato a Edgar Varèse. E, coerente col suo atteggiamento rigoroso, quello che lo ha fatto soprannominare «French corrector», Boulez, ha analizzato, sviscerato, squadrato le musiche che ha poi diretto ieri sera stessa nella suggestiva cornice di villa Medici a Trinità dei Monti.

Ma la conversazione con i giornalisti ha preso poi altri binari, anche perché gli interventi erano forse più interessanti a sviscerare Boulez che non Varèse. Perché quest'uomo di 60 anni che da 30 fa parlare ininterrottamente di sé, è schivo, non si offre alla curiosità, a testa l'Idollaria, odia il dilettantismo, ma ama le polemiche e di queste è stata interessata la sua vita.

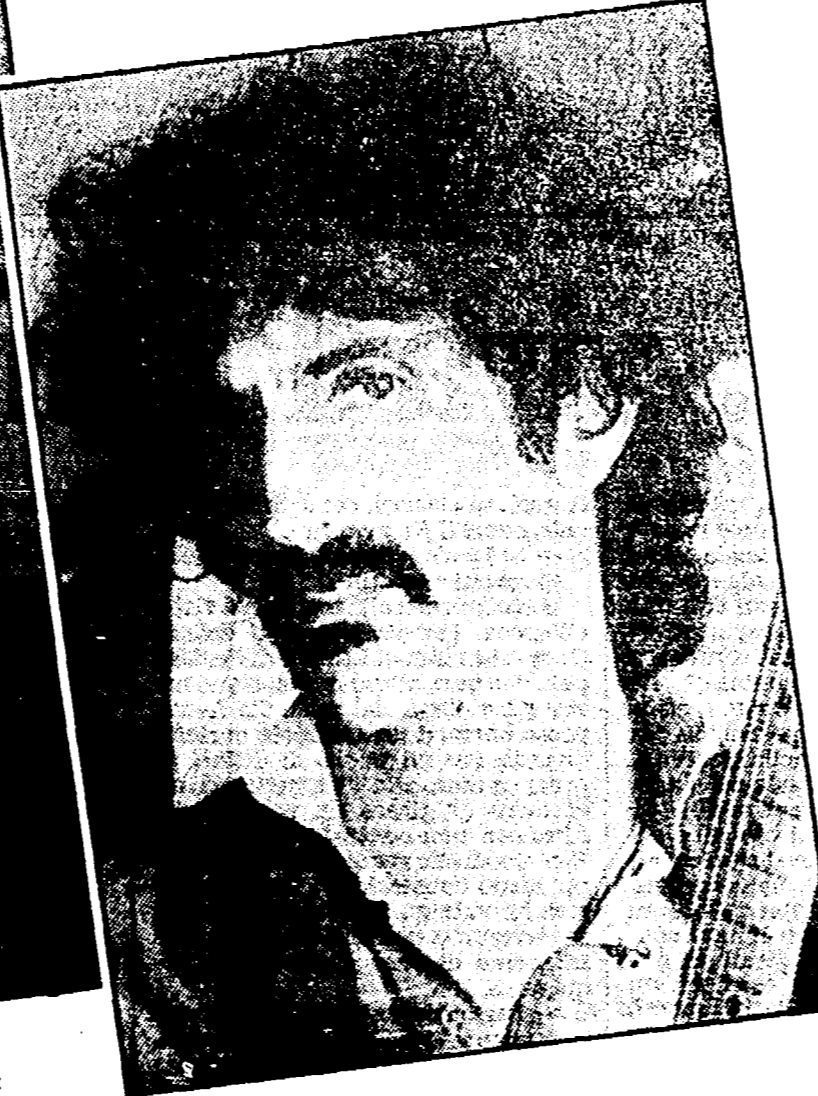
Da quando, nella Francia degli anni 50, dopo aver abbandonato gli studi di ingegneria, il giovane Boulez fondò le «Domäne Musica» (concerti dedicati all'universo contemporaneo), è stato un susseguirsi di battaglie. Negli anni «caldi» di Darmstadt, dove insegnava analisi, e ancora in questi anni per altri versi segnati dal «flusso» e dal «ripiegò» Boulez marcia imperterrita per la sua strada: così l'IRCAM, il centro per la ricerca e la sperimentazione col computer che lui dirige a Parigi è uno dei luoghi pilota per la musica contemporanea, dove l'innataccabile tenacia di questo scienziato della musica tenta di percorrere tutte le strade del mondo dei suoni.

Non è un autoritratto, quello che Boulez ha offerto alla stampa, perché non è tipo da farsi dipingere, ma uno piccolo stralcio di un suo ipotetico tatuaggio di lavoro.

IL COMPOSITORE — C'è un rigore e una razionalità alla base delle cose, la composizione consiste nel di-



Alban Berg e, accanto, Frank Zappa. In alto Pierre Boulez



struggere. Ricordo una breve novella di Henry Miller in cui un pittore cerca di dipingere un cavallo alla fine si accorge di aver disegnato un angelo. Ecco un compositore compie la stessa operazione. Parte con un'idea, con un progetto e durante il lavoro l'immaginazione prende talmente piede che il dato di partenza perde la sua importanza. Per questo dico sempre a chi si sforza di interpretare le mie musiche di non affaticarsi a ricercare quel dato razionale che ormai è stato sepolto dagli eventi.

IL DIRETTORE D'ORCHESTRA — Ho cominciato a dirigere perché quando avevo trent'anni non c'erano direttori in grado di interpretare le partiture contemporanee. Ricordo la prima volta che ascoltò un brano di Webern, rimasi sconvolto. Era tremendo: non c'era nessun rapporto con quanto scritto dal compositore. In secondo luogo credo che un compositore riesca a capire meglio il significato di una partitura rispetto a un semplice interprete. Perché può correggere gli errori che un musicista spesso compie per distrazione o per scarsa conoscenza dei segreti dell'orchestra. Un compositore che sia anche direttore invece, è intoccabile. È il caso di Ma-

hler che non sbagliava mai un'indicazione nella scrittura musicale. Alban Berg, invece, è pieno di questi all'occhio esercitato può porre rimedio, restituendo il pieno significato alla composizione. Il compositore sa quanto siano importanti le minuzie e quale sia il loro posto nell'ambito esecutivo. Di Wagner Nietzsche dice: «È un maestro della miniatura» e aveva ragione, anche se lui con questo intendeva muovere un rimprovero a Wagner. Ma se la miniatura diventa un affresco quello non è più Wagner.

L'INTERPRETAZIONE — Io non credo alla tradizione. È un'opera, anche di quelle più classiche, ha valore in quanto demolisce una tradizione. Allora quando la analizzo mi sforzo di guardarla con gli occhi del Novecento: di isolare cioè quel nucleo che prelude al mondo avvenire. Gli interpreti normali, invece, si siedono su quelle tradizioni che la scuola ha inculcato loro e si fermano quando il suono si esaurisce.

I MIEI MAESTRI — Olivier Messiaen e Anton Webern. Il primo è stato mio insegnante di armonia. Il secondo mi ha spalancato le porte del futuro. Messiaen non era un maestro tradizio-

A Firenze convegno su Shakespeare

FIRENZE — Da oggi fino al 30 settembre si terrà il convegno internazionale «Shakespeare oggi: indirizzi e metodi di studio», patrocinato dall'Università di Firenze, dal British Council e dall'Associazione nazionale dei Teatri Stabili, dal British Institute of Florence, dall'Azieda autonoma di turismo e organizzato dall'Istituto di lingua e letteratura inglese e nordamericana della facoltà di Magistero.

Scopo principale del convegno è di riunire alcuni dei maggiori studiosi italiani ed

inglesi di Shakespeare, per discutere e confrontare tendenze, metodologie e prospettive di ricerca: campo di indagine che si estende dall'analisi linguistica e retorica alla filologia, dalla storia della cultura, dal problema delle convenzioni drammatiche alla pratica teatrale. I relatori saranno: Nicholas Brooke (University of East Anglia), Terence Hawkes (University of Cambridge), Brian Vickers (Zürigo), Stanley Wells (University of Oxford), William Dodd (University of Siena), Vanna Gentili (Università di Roma), Franco Marone (Università di Torino), Giorgio Melchiori (Università di Roma), Paola Pugliatti (Università di Pisa), Alessandro Serpieri (Magistero, Firenze).

nale (del resto me l'ero scelto da solo: avevo ascoltato alcune sue composizioni e mi dissi, o me la insegna lui l'armonia o non ne voglio sapere). Lo studio non è un esercizio accademico per lui ma un'occasione per spiegare le ragioni storiche che erano alla base di certe regole del linguaggio musicale e del loro decadere. Inoltre lui sceglieva alcuni giovani più promettenti e faceva lezioni «fuori le mura» scolastiche: erano dei corsi di composizione e di analisi. Ma non analisi meccanica. Bensì ricerca libera. Io credo che un'analisi per essere interessante debba essere inventiva. Preferisco un'analisi falsa ma piena d'immaginazione a una corretta ma sterile; quando si studia un'opera del passato non c'è maggior fascino delle scoperte cose che nessuno vi ha mai visto. Messiaen era stupendo, ammiravo: analizzava, insieme a noi, persino le sue stesse composizioni. Questa è una cosa che non avrei mai il coraggio di fare. Spiegare a un altro la genesi delle mie creazioni sarebbe come sdrucire sul divano di un psicanalista e di farlo psicanalista non ci sono mai voluto andare.

L'ABISSO WEBERN — La prima reazione quando ho ascoltato le opere di Webern è stata di sgomento. Era come affacciarsi su una voragine, smarriti in un buco nero. Avevo la sensazione di dover attraversare qualcosa che attirava e respingeva al tempo stesso. Di essere come un animale che dovesse saltare attraverso un cerchio di fuoco per andare al di là, e doveva farlo senza restare ipnotizzato dal cerchio. Webern per me era la scrittura contro l'accademismo neoclassico di Schoenberg e il romanticismo di Alban Berg che allora non accettavo. Oggi riconosco di aver avuto torto. Mi comportavo come coloro che rifiutano di leggere Proust in nome di Joyce. E si fermano quando il suono si esaurisce. Ma ci sono molte cose al di là delle apparenze.

EDGAR VARÈSE — Anche un musicista come lui è sempre attuale. Sbaglia chi lo contrappone a Berg, come è

sempre errato mettere un artista di fronte a un altro per misurarne la genialità. È come confrontare paragoni tra Klee e Leger. Il primo ha del tutto certamente di più sul piano della ricerca formale, della scoperta di nuovi spazi, il secondo era più istintivo, come Varèse, appunto.

FRANK ZAPPA E GEORGE LEWIS — Sì è vero, la nostra organizzazione musicale «Ensemble InterContemporain» ospita quest'anno composizioni di questi due musicisti. Io mi sento a mio agio in tale compagnia, e poi un organizzatore non deve imporre solo i propri gusti altrimenti farebbe tre concerti l'anno. I musicisti jazz, inoltre, sono più liberi del resto della tradizione e più aperti al nuovo che viene dal mondo sonoro. Certo anche loro sono condizionati dall'ambiente in cui si muovono. Per Frank Zappa il discorso è diverso. Lui adora Varèse, lo considerava quasi un idolo. Ha chiesto di incontrarmi e mi ha pregato di dirigere una sua composizione. Per evitare che si potesse pensare a un lancio pubblicitario ho inserito la sua opera in un concerto «americano». L'ho fatto per dimostrare che Frank Zappa è un musicista e un uomo onesto che ha qualcosa da dire a tutti.

L'IRCAM — Al centro di ricerca che dirigo dal '77 l'interrottamente (è anche per questo che vado poco all'estero), stiamo lavorando per accorciare la distanza tra i tempi del compositore e i tempi del computer. Come dire: cerchiamo di penetrare dentro i segreti della macchina. Non si tratta di semplice tecnicismo. Per un compositore non è necessario saper fabbricare un violoncello o conoscere in dettaglio i meccanismi del pianoforte. Però deve sapere in che modo funzionano, quali suoni può trarre da questi oggetti. È un procedimento analogo quello che stiamo avviando con il computer, in modo che il nostro dialogo con la macchina sia il più rapido e il più possibile. Anche in questo caso non si tratta di scoprire il «come» delle cose ma il «perché».

Matilde Passa

«Decostruzionismo» è l'ultima moda intellettuale in America, e nasce da scampoli di cultura francese. Così i critici letterari assomigliano a Woody Allen

La Yale University va a scuola da Lacan

Riti tenebrosi allignano nella quiete cittadina statunitense di New Haven, sede della prestigiosa università di Yale, coi suoi collegi pseudodogmatici coperti d'edera e i suoi brillanti studenti bohémien. Fino a ieri era la patria dei «nuovi critici» Wimsatt, Brooks, Wellek, ecc. ecc., mettendo in discussione le indicazioni di Eliot e dei formalisti europei, hanno insegnato a generazioni di studenti e studiosi non solo americani che in un testo letterario occorre in primo luogo indagare le strutture, parole, metri, sintassi, simmetrie — rimandando la preoccupazione se ciò che esso «dice» è «giusto» o no, visto che in un'opera d'un certo rilievo ogni parte di significato contiene la propria negazione, e non è corretto ad esempio il giudicare a suon di insolente il genio di Kleist solo perché «reazionario», come faceva il buon Lukács.

Oggi Yale è invece il centro di quello che si chiamano «decostruzionismo», cioè d'una versione anglosassone e vaporosa delle bizzarre suggestioni parigine dell'ultimo ventennio: Lévi-Strauss, Barthes, Foucault, Derrida, Lacan, ecc. Come tutti sanno, si tratta in genere d'una critica militante, paradossale e «catastrofica» che volentieri si vale dei testi letterari come pretesti alla creazione d'un «essai» caratteristicamente francese, «saggio» migliore (Barthes) o peggiore (Lacan, Derrida) secondo le doti letterarie dell'estensore, ma quasi sempre tangenziale o irrilevante al testo che ne è oggetto.

Cosa succede quando si passa dai «maitres à penser» della Senna ai loro nipotini statunitensi Hartmann, De Man, Bloom, è l'istituzione di una «scuola di Yale»? Intanto viene rimossa tutta l'intenzione politica degli europei, ambigua come noto ma pur sempre presente e ragione di fondo di buona parte della loro scrittura. Poi la scienza pretestuosa dell'«essai» francese viene intesa come licenza a ignorare ogni dato materiale e storico intorno alla produzione del testo. L'autore, il suo contesto sociale e letterario, i generi, le strutture: tutto è messo da parte come residuo di psicologismo e storicismo, e sostituito

da una libera improvvisazione sul tema.

Ad esempio uno dei problemi che interessano tale critica filosofeggiante è quello dell'«io» scrivente. Cosa significa questo «io» nella narrazione? A parte il fatto che esso può o non identificarsi con l'autore, non è forse la stessa convenzione dell'«io» una menzogna, visto che la personalità è un flusso di impulsi e stati d'animo? Verissimo, ma è chiaro che di questo passo possiamo ritrovarci lo stesso problema ontologico in tutta la letteratura, sicché non si tratta d'uno strumento ermeneutico utile a cogliere (com'è compito del critico) l'individualità d'una data opera, cioè che la distingue da tutte le altre: per questo si dovrà inevitabilmente tornare alle strutture dei «nuovi critici», contestualizzare e dimenticare le suggestive fantasmagorie decostruzioniste.

Su tutto ciò c'è battaglia, perché ovviamente vi si celano dietro interessi di partito, cioè anche la decisione intorno a chi avrà e chi non avrà una cattedra universitaria. È successo tre anni fa a Cambridge in Inghilterra, dove una polemica sulla critica che ha investito tutta la stampa verteva in realtà sulla conferma d'un incarico d'insegnamento a un giovane «decostruzionista» e più sul potere di sostenitori e oppo-

sitori. Sicché mi capitò di sentirmi chiedere da un ambientista irlandese che m'aveva dato un passaggio: «Cos'è questo strutturalismo? Questa strana bestia... In un notevole saggio (inedito in Italia) su queste posizioni critiche e ciò che esse nascondono, «La letteratura contro se stessa», Gerald Graff nota che «per lo meno il metodo storico obbliga lo studioso a esibire dei fatti intorno all'autore e al suo tempo, mentre «mettere in questione la storia» lo obbliga solo a impadronirsi di certe forme di verbalizzazione». Cioè tutti possono parlare di tutto, visto che (per rifarsi all'esempio di prima) di «ontologicamente sospetti» ve ne sono in Omero come in Kafka. Dal punto di vista pratico ciò significa la crescita esponenziale d'una letteratura critica prodotta a buon mercato (intellettualmente) e naturalmente i libri di critica sono i gradini d'ogni carriera universitaria.

Tuttavia questo sistema produce non buoni critici ma cattivi autori di testi «creativi»: condannati a una rapidissima obsolescenza col passaggio a una critica prodotta a buon mercato (intellettualmente) e naturalmente i libri di critica sono i gradini d'ogni carriera universitaria. Tuttavia questo sistema produce non buoni critici ma cattivi autori di testi «creativi»: condannati a una rapidissima obsolescenza col passaggio a una critica prodotta a buon mercato (intellettualmente) e naturalmente i libri di critica sono i gradini d'ogni carriera universitaria. Non così una divagazione che si accenti di provare su una serie di autori leggendoci il

VORTEX
Pound, Eliot, and Lewis

Walt Whitman e, accanto, Ezra Pound, T.S. Eliot e Wyndham Lewis

le ultime formule critiche. E gli studenti? Temo che anche essi non possano non essere attratti dalla «facilità» che si diceva: forniti di alcune formule buone a tutto (appunto, l'«io») essi rinunceranno senza troppo rammarico alla loro infelicità, fatica di conoscere i testi nella loro specificità linguistica, storica e letteraria.

Fra i nuovi mandantini della ridente Yale è Harold Bloom, che per il suo bacchettonico e gnostico atteggiamento nell'ambito della «decostruzione» una posizione personale, ma non perciò scevra dei limiti che ho detto. Feltrinelli pubblica il pamphletto in cui egli ha posto nel 1973 le basi della sua teoria della poesia: «L'angoscia dell'influenza» (tr. M. Diacono, pp. 168, L. 18.000). È un libro appunto tenebroso che legge la storia della poesia come quella d'una nieszschiana lotta di giganti che cercano di sopraffarsi a vicenda, per il primo di questi giganti, Dante, Ashbery (uno degli eroi di Bloom) insegna a Stevens.

Ora questo non è altro che il fatto pacifico che il contemporaneo di Bloom si legge con il suo sguardo diverso dal contemporaneo di Leopardi, vi sente altri sentimenti... L'aveva già detto Eliot nel celeberrimo saggio «La tradizione e il talento individuale»: ogni opera importante provoca un sommovimento in tutto l'universo letterario che se da una parte è composto di eventi successivi dall'altra è tutto compresso nella mente del lettore. Nessuna sorpresa dunque che Bloom escluda «forte» il composto di eventi successivi dall'altra è tutto compresso nella mente del lettore. Nessuna sorpresa dunque che Bloom escluda «forte» il composto di eventi successivi dall'altra è tutto compresso nella mente del lettore.

Infantile per l'assurdo che si diceva del critico a scrittore, per cui Bloom di rado si abbassa a fornire le fonti delle sue tante citazioni. Con il risultato che il libro è quasi illeggibile per chi non conosca a menadito i romanzi inglesi e spesso inseriti nella traduzione visto che il testo di Bloom è colmo di citazioni non segnalate come tali che il lettore è tenuto a ricostruire ma non può nella traduzione se non gliela indica una nota. (Lo stesso coraggioso traduttore sembra a volte non averne identificato o averne identificato anche di frantendere quelle parole, come la strofa 22 della notissima «Elegia di Gray»).

Ma se si vuole proprio pubblicare la versione d'un saggio del genere occorre corredarlo d'un apparato di note che segnali al lettore i margini del gioco di Bloom, note che potrebbero essere l'inizio d'una critica. Così come è questo libro preteorico può ricordare lo spondo di un personaggio di Woody Allen, e non del più divertenti.

Massimo Baccigalupo