Spettacoli Cultura

Due immagini del compositore Edgar Varèse

E Boulez l'ha «tradotto» così

ROMA — Più che dal rigore della Scuola di Vienna (ma anche lui figura tra i pionieri della svolta dodecafonica: i dodici suoni, staccati dall'ambito della tonalità, lo interessarono già intorno al 1910), Edgar Varèse deriva dai fermenti del Futurismo che ebbe il suo buon momento nello stesso periodo in cui Stravinski e Schoenberg rispettivamente presentavano il nuovo con la *Sagra della primavera* (1913) e il *Pierrot Lunaire* (1912). Sono gli anni anche degli «intonarumori» di Luigi Russolo («aggeggi» capaci di produrre fischi, gorgoglii, scoppi, ululati, ecc.). Ma, attratto dai rumori, Varèse tenne le distanze dal futurismo, impastando i suoni con l'orecchio teso più a Stravinski che a Schoenberg.

Esistono, oggi, delle macchine che fanno la radiografia ai quadri e svelano, sotto i colori, la trama originaria del disegno, l'ossatura dell'opera d'arte. L'altra sera c'è stato a Villa Medici un «tutto Varèse», affidato ad uno scienziato della musica qual è Pierre Boulez che ha penetrato il tessuto sonoro di Edgar Varèse, allo stesso modo, diremmo, di quelle sullodate macchine. Bene, da tutte le musiche inserite nel fitto programma, è apparsa, in trasparenza, come una costante, la trama stravinskiana.

Il musicista sul quale Stravinski ha esercitato, dal punto di vista strutturale, una influenza dalla quale lui stesso, Stravinski, cercò di liberarsi, è appunto Varèse. La *Sagra della primavera* appare come la fonte primaria della produzione varèsiana, sia per il continuo riferimento ritmico, sia per certo impianto melodico, cui Varèse si attiene, «mascherando» il timbro stravinskiano con altri timbri strumentali. C'è, poi, nella musica di Varèse, un'altra costante, ed è quella affidata ad un atteggiamento melodico, che diremmo «patetico», «elegiaco», contrapposto al peso, all'urto di una massiccia violenza di suono.

Spesso, questo momento melodico si configura come trasformazione timbrica soprattutto della melopea che apre la *Sagra*, affidata al fagotto. Così accade in *Integrales* (1925), quando interviene l'oboe; così si verifica in *Octandre* (1923), un brano tutto traversato da un pulsare stravinskiano; così è anche in *Offrandes* (1921).

Il Varèse prodigioso degli Anni Venti, nato dai vitali slanci stravinskiani (e *Ionisation*, per soli strumenti a percussione, risalente al 1931, accresce la presenza stravinskiana), dilaterà poi il «materiale» sonoro, inglobando anche la musica registrata e l'elettronica. Sono degli ultimi anni il *Poème électronique* (1958) e *Deserts* (1961), nei quali l'ascendenza stravinskiana si attenua. Ma rimane al compositore quell'atteggiamento «elegiaco» o «patetico», di cui dicevamo, che ha la funzione — pur nel turbine dei suoni protesi a nuove forme di aggregazione e organizzazione — di «gancio» al quale appendere le sue musiche destinate ad un mondo dopotutto ancora abitato da uomini. Non per nulla, nei brani in cui compare la voce (il coro, come in *Equatorial*, o un soprano, come in *Offrandes*), lo sperimentalismo si arresta, non perché intimidito, ma perché preso da sacro rispetto per una «divinità» — la voce umana — ritenuta inviolabile.

Molta musica degli anni Cinquanta, nata da questa di Varèse, è a poco a poco tramontata, mentre continua trionfalmente il suo giro questa ascoltata l'altra sera.

Varèse se ne andò troppo presto in America, e l'America non giovò mai troppo ai compositori europei, nè prima, nè durante, nè dopo il nazismo. Fa una certa impressione, certo, pensare che Leopold Stokowski diresse a New York *Integrales*, nel 1925, che è l'anno in cui nacque Boulez il quale ora dà smalto e ragione di essere a una musica che non soltanto ha «anticipato» e suggerito soluzioni coerentemente soppesate, ma proprio si pone come raro esempio di adeguamento ai movimenti di rinnovamento inteso come distacco totale dalla tradizione, che hanno i loro successi in campo architettonico e pittorico.

L'Ensemble Intercontemporain, le Percussioni di Strasburgo e il Coro di Radio Francia hanno dato suoni e voci (intensa anche quella del soprano Alson Hargan in *Offrandes* e splendido il flautista Lawrence Beauregard in *Density 21,5*) straordinariamente limpide, nette e taglienti, purificate, si direbbe, dalla faticata direzione di Pierre Boulez che, accostandole alla fonte stravinskiana, ha tolto tutto quel che a lui stesso, in altri tempi sembrava velleitario o gratuito.

Gli applausi e l'animazione che proveniva da un «tutta Roma» precipitatasi a Villa Medici, sono durati a lungo. Al termine di una ennesima «chiamata», Renato Nicolini ha trovato il modo di consegnare a Pierre Boulez una Lupa in bronzo. Ma occorrerà, alla fine, dare qualcosa a quei partecipanti di «Musica 83» che hanno seguito i concerti appollaiati su care e scomodissime panche. Però, chi l'avrebbe detto che l'*Epifania* di Varèse, a cent'anni dalla nascita, sarebbe avvenuta in una tenda da circo?

Erasmo Valente

Il personaggio Nato cent'anni fa, emigrato negli USA negli anni 20, influenzò tutta la ricerca americana: ecco chi è uno dei protagonisti di questa stagione musicale

La Nuova Frontiera di Edgar Varèse

«Ricordo perfettamente la prima volta che udii la musica di Varèse .. Fu come se mi avessero messo fuori combattimento .. Le mie emozioni si erano accatastate in un crescendo il cui impeto mi colpì come un pugno alla mascella». Non sono parole di un cronista sportivo, ma di Henry Miller, che subito aggiunge: «Il curioso, nella musica di Varèse, è che dopo averla ascoltata si deve per forza tacere. Non è sensazionale, come immagina la gente, ma ispira rispetto». Queste frasi si leggono in Incubo ad aria condizionata *(1945), il polemico libro sull'America in cui un intero capitolo rivendica la grandezza di Varèse, allora quasi sconosciuto. Miller sente la violenza dell'impatto fisico del suono di Varèse, ma ne sottolinea anche il carattere niente affatto «sensazionale», coglie qualcosa dell'essenziale rigore con cui si manifesta la radicale novità del suo pensiero musicale, e sembra intuire gli aspetti segreti ed enigmatici della personalità del grande solitario che avrebbe concluso la sua scarna opera nel nome dei deserti e della notte. Quando incontrò Henry Miller, Varèse aveva da tempo la cittadinanza americana; ma era nato a Parigi, il 22 dicembre 1883, tre settimane dopo Webern, rispetto al quale si colloca esattamente agli antipodi. L'esperienza di Webern è saldamente radicata nella «grande Vienna», mentre Varèse si forma in Francia (con Rousel, Bordes e Widor), vive una parte della giovinezza a Berlino (dove fu colpito dalle teorie di Busoni) e alla fine del 1915 parte per gli Stati Uniti. Oltre all'eredità ideale di Berlioz, Varèse ebbe tra i punti di riferimento Debussy e Stravinsky; ma la sua esperienza e i suoi interessi non furono solo musicali: basti pensare alla sua attenzione all'alchimia e all'intensità con cui sentì la necessità di un rapporto tra musica e scienza, di una ricerca di nuovi mezzi per la produzione del suono. Varèse, che si proclamava cittadino del mondo, ebbe rapporti con futuristi e dadaisti, con pittori e scrittori, assai più che con l'ambiente musicale ufficiale. Non solo la formazione e la personalità umana, ma proprio il pensiero musicale è agli antipodi di quello di Webern: al posto della rarefazione circondata dal silenzio, del timbro smaterializzato come rivelazione dell'interiorità si incontra in Varèse la concreta fisicità di un suono «corporeo», indagato nei suoi spessori, nei suoi volumi, nel suo muoversi nello spazio come massa o superficie.*

Eppure questo compositore così aperto, così apparentemente estroverso, sostenuto nella ricerca da una sorta di vitalismo pionieristico ci ha lasciato solo una dozzina di composizioni finite, molte meno dello stesso Webern. Degli anni giovanili conosciamo solo una pagina per canto e pianoforte, che si è salvata per caso dalla distruzione voluta dallo stesso Varèse: il suo catalogo (in cui non esistono opere «minori») inizia dunque con Amériques *(1918-21), un pezzo per orchestra il cui titolo intende alludere a «nuovi mondi sulla terra, nel cielo o nello spirito degli uomini». Nell'arco di quindici anni, fino al 1936, Varèse portò a termine altri otto pezzi, che segnano ciascuno la compiuta definizione di un pensiero musicale originalissimo: qualche eco dello Stravinsky «russo» in* Octandre *o in* Arcana, *o di Debussy nella parte vocale di* Offrandes *appare radicalmente trasformata nel nuovo contesto, e presenta una incidenza in complesso marginale. A maggior ragione in* Hyperprism *e* Intégrales *per strumenti a fiato e a percussione, o in* Ionisation *per sole percussioni qualche elemento che in sé può apparire già noto assume nuovi significati: si evitano schemi formali precostituiti, l'attenzione si sposta sull'evento sonoro in quanto tale, sul succedersi di situazioni foniche spesso inedite, sulla materia (dove non ha più senso la tradizionale distinzione tra «suono» e «rumore»), sulla organizzazione di pieni e vuoti di masse e densità diverse, sul movimento di piani e volumi. Anche in ambito vocale egli riuscì a reinventare un linguaggio «vergine» nella arcaica, incisiva durezza dell'invocazione rituale di* Ecuatorial *(1932-34) su un testo tratto dal libro sacro dei Maya-Quiché (qui e altrove affiorano i rapporti tra il pensiero di Varèse e civiltà musicali extraeuropee). Dopo* Density 21,5 *(1936) per flauto solo (il titolo allude alla densità del platino, il metallo con cui era costruito il faluto del primo interprete) inizia il lungo silenzio di Varèse: quasi quindici anni di ricerche e delusioni, di progetti mancati, di tentativi di trovare sedi e modi per indagare concretamente su nuovi mezzi di produzione del suono; poi nel 1950, l'invito a Darmstadt, il rapporto con la nuova generazione che riconobbe in lui (e in Webern), un maestro e un modello. Varèse compose ancora* Déserts, *in cui trovano posto inserti elettronici (1950-54) e un lavoro puramente elettronico, il* Poème électronique *(1957-58) che fu progettato appositamente per il padiglione costruito da Le Corbusier per l'Esposizione Universale di Bruxelles. Poi non fece più ricorso, nell'incompiuto* Nocturnal, *ai mezzi elettronici di cui aveva tanto a lungo vagheggiato l'impiego. Si riconosce in lui una estrema tensione tra le intuizioni visionarie rivolte al futuro e i mezzi «tradizionali» in cui si concretano, ma proprio in questa tensione, forse, si colloca lo spazio privilegiato della ispirazione di Varèse. L'utopico anelito alla conquista di nuovi mondi sonori aveva forse bisogno della «resistenza opposta dagli strumenti «normali» (sia pur radicalmente reinventati). E in* Déserts *il confronto tra sezioni strumentali e sezioni registrate su nastro crea una situazione quasi emblematica delle tensioni cui si ispira la sua poetica, con esiti esemplari, dove il radicalismo di Varèse trova una espressione prosciugata, austera, asceticamente spoglia, di desolato rigore.*

Paolo Petazzi

Il regista Franco Giraldi sul set della trasmissione televisiva con Milva

Intervista Parla Franco Giraldi che sta girando a Capri per la TV «Mio figlio non sa leggere»: «Una storia psicologica ma anche un giallo»

Il libro di Pirro diventa un film

Dal nostro inviato

CAPRI — Il rumore dell'elicottero si fa sempre più forte, ma gli alberi cresciuti selvaggiamente ne impediscono la vista: poi, nella radura del vecchio eliporto abbandonato, eccolo atterrare vicino ad un piccolo gruppo di persone. Una scena da film, che in questo film non ci sarà: Franco Giraldi si stacca dal capannello di gente, ancora riparandosi dalla polvere e dal vento, e s'avvicina per raccontare questa sua nuova storia.

«L'elicottero è importante per il film» annuncia «E il ricordo più caro del mio piccolo protagonista, il ricordo che torna sempre, nei giochi, mentre mangia, nella sua passione per i motori...».

A Capri, Giraldi sta girando *Mio figlio non sa leggere*, cioè un film tratto dal romanzo-biografia di Ugo Pirro che quando è uscito ha suscitato tanta attenzione, per il caso umano, per il problema che affronta, la dislessia, ma anche e soprattutto per l'«avventura» che viene narrata, quella di un padre che combatte con tutte le sue forze per vincere un male oscuro. «A me piace lavorare sulle psicologie, le atmosfere: credo che questo vizio alla introspezione venga da Trieste, dalla mia terra, dai disagi psicologici che crea questa strana città nata per decreto, che dà a tutti una sorta di insicurezza, la voglia di guardarsi dentro. E infatti abbiamo tutta una letteratura fatta di queste cose... Ma a me interessa anche legare le psicologie alla storia, come nella *Rosa rossa*, o *In un anno di scuola*, o anche nel *Corsaro* di Conrad che ho girato da poco per la RAI».

Ma cosa c'è in questa storia «privata» da meritare di trasformarsi in film?

«C'è una drammaturgia straordinaria, psicologie da approfondire ma anche una storia con un vero «giallo» da risolvere: quello dello strano male del bimbo. A me però interessa mettere a fuoco anche il problema del rapporto padre-figlio, perché in questi anni è molto cambiato, cambia molto rapidamente. Ai miei tempi c'erano «onde portanti», politiche o storiche, che assorbivano grandemente: ed io mi sento privilegiato rispetto ai giovani di oggi, perché per loro i problemi intimi, oggi, sono molto più delicati ed importanti, è più difficile essere partecipi della storia come allora, tutto si svolge nella famiglia».

La biografia di Pirro racconta sia del rapporto col figlio, che di quello con la moglie, la crisi coniugale, un nuovo amore: c'è tutto questo nel film, questa difficoltà di far convivere affetti diversi?

«Un film non è un romanzo: e anche se ci sono rimandi all'intera storia, qui centriamo l'attenzione sull'"avventura" di quest'uomo, che ha passato la cinquantina, e scopre che questo suo figlio straordinario, bello, unico e avuto molto tardi, quasi la proiezione del "figlio ideale", per ironia della sorte non sa leggere, e lui vive scrivendo. È un'aggressione contro il suo narcisismo! Ma a 52 anni non se la sente di affrontare la "via psicanalitica", di rimettere in discussione se stesso e la sua vita, come gli viene consigliato dalla "bibbia dei genitori", il libro di Spock: preferisce cercare vie pragmatiche, anche brevi, perché suo figlio possa imparare a leggere una poesia, a scrivere una lettera d'amore».

Quindi il film non tenta di ripetere il successo «didattico» del libro, il suo viaggio nella malattia?

«No, la chiave che mi interessa di più è quella dei sentimenti, delle emozioni, una storia d'amore».

Omero Antonutti, per l'occasione, sarà Ugo Pirro (che tra parentesi ha scritto insieme a Giraldi la sceneggiatura), Mimsy Farmer la moglie americana, mentre quattro bimbi si alterneranno nel ruolo del figlio, nelle diverse età.

«Non avevo mai fatto un film con dei bambini, ma sono sorprendenti, è davvero entusiasmante lavorare con loro: anche se resta la paura di fargli perdere tempo, perché sono un terreno troppo fragile, vulnerabile... E per quel che riguarda la facilità di "sedurre" il pubblico con i bambini... dipende solo dall'onestà di chi fa le cose».

Ma perché girate a Capri?

«È importante nella storia, perché il bimbo passa qui la sua infanzia. E poi, per dare un po' di aria al film!».

Franco Giraldi, che in questo periodo lavora a ritmo sostenutissimo (vedremo tra poco in TV sia *Il corsaro* che *Ho ancora una valigia a Berlino*, un musicale con Milva sulle canzoni di Weimar), insiste sul fatto che questa non sarà la storia di un «eroe», che vince il male. Perché il film come il romanzo termina con un'amara considerazione: «Non voglio neanche farmi assalire dal dubbio se non sarebbe stato meglio far vivere a mio figlio la sua diversità».

Ma c'è un'altra storia senza eroi nel cassetto di Giraldi, una storia che sta scrivendo insieme a Scarpelli.

«Sì, una sceneggiatura su questi nostri anni, un racconto su un vecchio comunista arrivato all'età in cui si scrivono le memorie. È uno che è stato a suo modo "leggendario", che ha fatto la guerra di Spagna, che ha vissuto tutta una vita con coerenza. Ma proprio arrivato all'età dei bilanci, viene preso a tradimento dalla vita: per circostanze casuali viene a contatto con un mondo diverso dal suo, ed è costretto ad un "viaggio" in un microcosmo, investito per la prima volta dalla "vitaccia" reale che non può filtrare con i suoi schemi ideologici: una immersione quasi rischiosa in problemi che non aveva mai conosciuto, proprio nell'età in cui si chiudono i conti con la vita».

Ma chi c'è «dietro» questa storia, chi è questo vecchio comunista? «No, non è una storia vera. È una storia possibile».

Silvia Garambois