

Intervista a PIERRE BOULEZ

Piergiorgio Odifreddi

Pierre Boulez è esploso sulla scena musicale nel 1946, a ventun anni, con una "*Sonatina per flauto e piano*" che riusciva a coniugare i ritmi di Stravinsky con le armonie di Schönberg. Nel suo capolavoro, "*Il martello senza maestro*" del 1951, Boulez superò Stockhausen e Cage e si impose come "il miglior compositore della sua generazione", secondo il giudizio di Stravinsky.

Parallelamente alla composizione, Boulez ha intrapreso presto anche una fortunata carriera come direttore d'orchestra, che l'ha visto per lunghi anni sul podio della New York Philharmonic e della BBC Symphonic Orchestra, e gli ha fruttato il premio Wolf del 2000 e ben 17 Grammy Awards.

Da venticinque anni Boulez dirige e presiede l'IRCAM, l'Istituto di Ricerca e Coordinazione Acustica e Musicale che ha sede al Beaubourg di Parigi, nel quale ci ha ricevuti per parlare di un aspetto poco noto della sua prodigiosa carriera.

Maestro, come mai ha iniziato studiando matematica?

Mio padre era ingegnere, e voleva che seguissi le sue orme. Così mi sono laureato in matematica in Saint Etienne, nella provincia dove sono nato, e poi ho fatto un anno di preparazione a Lione per l'École Polytechnique.

Ma l'ha fatto solo per suo padre?

No, avevo interesse e talento per la matematica e mi è sempre piaciuto studiarla, a patto che non diventasse un obbligo che mi distogliesse dalla musica. Avevo e ho una grande ammirazione per i matematici, per il modo in cui la loro mente lavora, per come ragionano su cose che inventano. Questo mi sembra il loro aspetto più creativo.

E ha continuato a tenersi aggiornato?

Ho cercato di leggere qualcosa, ma è troppo difficile: d'altronde le cose sono cambiate dal 1941, quando ho smesso di fare matematica! Ho provato con i "Résumés" del Collège de France, ma è stato senza speranza: non ci ho capito nulla. Avrei dovuto spenderci del tempo, che purtroppo non ho.

Questi suoi studi le sono stati utili nel suo lavoro musicale?

Ho usato le proprietà delle permutazioni nella composizione, cercando di andare oltre quello che si faceva allora in dodecafonìa. Le permutazioni sono affascinanti perchè costituiscono un aspetto della riflessione pura sui numeri, che a me sembra la parte più astratta e difficile della matematica.

Nella dodecafonìa ci sono anche aspetti geometrici: riflessioni, inversioni, ribaltamenti, ...

Sí, ma sono più semplici di quelli aritmetici. Per me era più interessante sperimentare con le leggi di riscrittura.

Come nelle grammatiche generative?

Esattamente. Si decide che un certo elemento sarà riscritto in un certo modo, in modo da trasformarlo e moltiplicarlo. O da diminuirlo sempre più, come nei frattali. Ma sono tutte analogie, che non vanno prese letteralmente, anche se possono forzare a pensare in maniera differente. Io mi approprio di questi nuovi punti di vista, ma li uso alla mia maniera.

A proposito di dodecafonìa, i "Cinque pezzi" di Webern mi sono sempre sembrati l'esemplificazione di una intuizione matematica: il fatto, cioè, che alla casualità si può arrivare non soltanto tirando dadi, ma anche attraverso una pianificazione esasperata.

Ah, questo è proprio ciò che uso io: aleatorietà non pura, ma orientata! Ad esempio quando voglio far competere un esecutore contro della musica registrata, decido che alcuni eventi sonori

succedano più frequentemente di altri. O vengano filtrati in maniera aleatoria, ma non completamente casuale: ad esempio, soltanto quando lo strumento dell'esecutore suona oltre un certo volume. La struttura musicale sottostante è continua, ma diventa percepibile soltanto in certi momenti, come un gesto artificiale. E' una forma dell'interazione uomo-macchina.

Immagino che lei non scriva personalmente i programmi per la base.

No, ho un assistente informatico col quale lavoro da tempo, e che ormai capisce cosa voglio. Da parte mia, invece, conosco abbastanza il computer per non chiedergli di fare cose impossibili.

E come faceva agli inizi, quando non c'era il computer?

Usavo sequenze ritmiche che oggi sarebbero calcolate automaticamente, e che invece io calcolavo a mano. Come nelle mie "Strutture per due piani", del 1951. Oggi se ne potrebbero scrivere diecimila, modificando i parametri di densità, di altezza dei suoni, delle ottave, ... Avessi avuto il computer allora, l'avrei fatto.

Altri compositori hanno usato tecniche simili, benchè in maniera differente. Ad esempio, Cage stava dalla parte opposta di Webern, e usava il caso e i dadi.

L'ho conosciuto nel 1949, poco prima che incominciasse a usare le sue tecniche aleatorie. Ma il caso puro non è interessante, non significa niente. Che senso ha sprecare la vita a tirar dadi? Non mi sembra molto intelligente, ed è solo una perdita di tempo.

Estremi analoghi a quelli di Cage e Webern si trovano, oggi, nel minimalismo di Glass e nella musica formalizzata di Xenakis: entrambi di formazione matematica, tra l'altro. Che cosa pensa di loro?

Il minimalismo riduce la musica a una sola dimensione, e mi sembra molto primitivo: l'unidimensionalità annichila tutto. Xenakis era più intelligente, ma non aveva assolutamente orecchio: tutto ciò che ha fatto suona allo stesso modo. Aveva idee interessanti, ma non sapeva metterle in pratica: era più un pensatore che un musicista.

In altre parole, lei è contro gli estremi.

Gli estremi si possono anche usare, ma appunto come estremi. Perchè quando le soluzioni sono semplicistiche, dopo trenta secondi si è capito cosa succede e si può prevedere tutto.

Nell'organizzazione caotica, al contrario, c'è troppa informazione e non si può prevedere niente.

In entrambi i casi, la percezione e l'apprezzamento scompaiono. Si può andare in entrambe le direzioni, ma solo per un momento.

Anche la pittura ha conosciuto gli stessi estremi: da un lato le tele monocrome di Klein, dall'altro quelle caotiche di Pollock. Che tipo di pittura assomiglia alla sua concezione della musica?

Klee, per esempio. Anzitutto prepara una tessitura, uno sfondo talmente elaborato, che si potrebbe guardare anche solo quello. Poi gli sovrappone una struttura molto definita, che contrasta con lo sfondo in maniera molto visibile. Questo contrasto, questa dialettica tra imprecisione e precisione, genera una prospettiva originale: di tipo diverso da quella rinascimentale, ma pur sempre una prospettiva.

E in letteratura?

Joyce, soprattutto l'"Ulisse". Ci sono tutti quei capitoli che usano una tecnica precisa: domande e risposte, flusso di coscienza, ... Un uso straordinario del linguaggio, che si trova anche in Proust, ad esempio. Specialmente negli ultimi capitoli, quando il narratore dice che deve tornare al passato per scrivere il romanzo che vuole scrivere. Arriva a un punto in cui può rivisitare retrospettivamente il passato non come esperienza di vita, ma come esperienza artistica. Non ha più molto da raccontare, ma può ancora speculare sull'arte. Molto interessante.

A proposito di vita, la sua sembra divisa in due parti: la composizione da giovane, e poi la direzione d'orchestra. Sembra la divisione della vita di un matematico: la ricerca da giovane, e poi lo studio dei classici per comprendere la propria storia. Ci si riconosce?

Certamente. Da giovani si vive nel proprio mondo, isolati dagli altri, sconosciuti o non presi seriamente. Poi si produce qualcosa, si diventa parte di una comunità, si scopre di non vivere in una nicchia. D'altronde, per cambiare il passato bisogna conoscerlo, non si può solo pensare al proprio lavoro.