

# INTERVISTA A MICHAEL NYMAN

**Piergiorgio Odifreddi**

Michael Nyman è assurto relativamente tardi alla fama, a quasi quarant'anni, grazie alle colonne sonore dei primi epocali film di Peter Greenaway: *I misteri di Compton House* (1982), *Lo zoo di Venere* (1985), *Il ventre dell'architetto* (1987), *Giochi nell'acqua* (1988), *I morti della Senna* (1988), *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* (1989) e *L'ultima tempesta* (1991). Ma il suo maggior successo cinematografico e discografico è stata la musica per il film da tre Oscar di Jane Champion *Lezione di piano* (1993), le cui note sembrarono quasi donare la parola alla muta protagonista.

A parte queste e tante altre colonne sonore, Nyman ha composto varie opere e molta musica orchestrale e da camera, in un linguaggio caratterizzato da una personale combinazione di barocco e minimalismo: la combinazione la scoprì suonando al piano l'aria del catalogo del *Don Giovanni* alla maniera del rockman Jerry Lee Lewis, e il termine "minimalismo" lo introdusse lui stesso in musica in un articolo del 1968 in *The Spectator*.

Nella sua produzione Nyman ha spesso utilizzato più o meno apertamente elementi di ispirazione scientifica e matematica, sui quali l'abbiamo intervistato il 31 ottobre 2008 al Festival della Scienza di Genova, in occasione della prima mondiale del suo ultimo lavoro *Qualcosa connesso con l'energia*.

**Lei ha sempre avuto interessi scientifici?**

Macchè: a scuola ero terribile! Non solo andavo male nelle materie scientifiche, ma le odiavo tutte: fisica, chimica, biologia, . . . Neppure la matematica mi interessava, il che è abbastanza strano: perchè nello stesso momento in cui non comunicavo con il mio insegnante, analizzavo le fughe di Bach, che mettono in musica un certo tipo di matematica.

**Quale, nello specifico?**

Soprattutto la combinatoria. Proprio ora sto rileggendo un'analisi delle fughe di Bach: la prima volta che la lessi ero un ragazzo che stava imparando a suonare, la seconda uno studente interessato alla storia della musica, e ora sono un compositore. E mi colpisce, anche all'interno di un linguaggio relativamente semplice come quello del barocco, quanto immensamente intelligente sia la musica: più che per la sua relazione con la matematica, per la sua capacità di combinare concetti armonici.

**In maniera geometrica, rivoltando, invertendo e stirando?**

Sì, ma non solo. Se uno cerca i momenti migliori e più intelligenti nell'opera lirica, ad esempio, li trova non tanto nelle arie che esprimono un nobile sentimento o una tumultuosa passione, quanto nei quintetti o sestetti delle opere di Mozart, dove tutti cantano insieme e ciascuno racconta la sua storia, con le proprie sottigliezze psicologiche. E tutte queste storie possono coesistere proprio a causa della capacità sovrapposizionale della musica e della trasparenza del tessuto sonoro, che solo pochi compositori sfruttano a pieno: in questo l'udito è diverso dalla visione, che non permette di sovrapporre immagini diverse senza far confusione.

**Anche i talk show sfruttano la sovrapposizione delle conversazioni . . .**

Sì, ma lì non si capisce niente. Come d'altronde non si capisce niente quando si butta tutto insieme in uno stesso calderone musicale atonale, anche se naturalmente Boulez non concorderebbe. La cosa interessante è comunque che lo si possa fare all'interno di un sistema di regole armoniche ben definite, riuscendo a combinare in modo raffinato tutte le componenti. E la mia musica deriva proprio da questo modo di operare della scrittura sull'armonia, nel senso che io cerco di giocare questo gioco.

**Lei ha detto un paio di parole che mi hanno stupito. La prima è la qualifica di “semplice” per la musica barocca: il contrappunto è veramente così semplice?**

Può esserlo, nel senso che la sua ferrea struttura di regole permette di creare quasi automaticamente una complessità superficiale e illusoria. Ma ci sono gradi di complessità e di semplicità: si può creare musica emozionalmente complessa e armonicamente semplice, o viceversa. La cosa interessante è che compositori come Bach o Haendel sapessero comporre musica complessa sia armonicamente che emozionalmente, allo stesso tempo.

**La seconda parola è “combinatoria”, che in genere viene riferita più alla musica seriale che a quella barocca.**

Anche qui, ci sono gradi di combinatorietà, che possono andare da un estremo all'altro: dalla polifonia barocca, che sovrappone voci diverse nelle fughe, alla molteplicità di John Cage, che fa coesistere materiali musicali fra loro scollegati nel tempo e nello spazio. Personalmente, come compositore io trovo più congeniale sfruttare forme della variazione barocca come la ciaccona, in cui la combinatoria si estrinseca nella creazione di una varietà di realizzazioni diverse della stessa struttura.

**E come ascoltatore, cosa sente?**

Tra i ventiquattro e trentaquattro anni, quando facevo il critico musicale, ascoltavo quasi esclusivamente musica classica contemporanea: Stockhausen, Cage, il minimalismo, . . . Ho passato il mio periodo formativo ad analizzare la musica d'altri, e ancora adesso sento il dovere di informarmi su ciò che fanno i miei colleghi, ma lo trovo sempre più noioso e sempre meno interessante. Oggi preferisco ascoltare musica afgana, ad esempio: il nostro stile standardizzato e ripetitivo non mi interessa più molto.

**Per passare allo specifico, uno dei suoi ultimi lavori ha un legame con la scienza fin dal titolo: *Qualcosa connesso con l'energia*.**

E' naturale, visto che è stato commissionato dalla Erg di Genova, una compagnia che raffina petrolio e produce energia elettrica, per il Festival della Scienza 2008. Realizzandolo ho cercato di non essere convenzionale, e di non limitarmi a musicare impressionisticamente alcuni aspetti del significato della parola 'ènergia': piuttosto, ho creato una composizione che risultasse 'ènergetica' essa stessa, un'incarnazione diretta e fisica dell'energia.

Tra l'altro, vi si ritrova l'elemento “combinatorio” di cui abbiamo parlato, perchè sono partito da una varietà uniforme di moduli ritmico-melodici di diversa durata, ma tutti costruiti sulla stessa base. Poi li ho modificati in vari modi: dagli stiramanti tipici della musica barocca, alle sovrapposizioni di accordi tipiche della musica jazz. Si tratta di semplici procedure aritmetiche, che però vengono trascese dal risultato musicale in maniera più consistente che nella musica di Philip Glass, ad esempio.

**A proposito di Glass, c'è qualche connessione con ciò che lui ha fatto con Godfrey Reggio nella trilogia *Qatsi*, abbinando la musica alle immagini?**

Direi che è un po' l'opposto, perchè i film di Reggio sono venuti prima e la musica di Glass è stata scritta come una colonna sonora. Nel mio caso, invece, la musica è stata concepita indipendentemente, e le immagini sono state aggiunte in seguito: abbiamo scelto i video all'ultimo momento, sulla base della registrazione della prova generale, cercando a posteriori delle corrispondenze ritmiche. Addirittura, abbiamo usato due volte lo stesso video con due musiche completamente diverse, all'inizio e alla fine.

### **Con che genere di immagini?**

Dei miei video, girati indipendentemente in occasioni diverse, ma tutti in qualche modo legati all'energia. Quelle dell'inizio e della fine sono immagini fisse di una fabbrica di Berlino, oggi dismessa, che produceva energia per l'ex Repubblica Democratica: il che permette, volendo, di leggere qualche significato più o meno metaforico in questo gigante energetico oggi completamente deprivato della sua energia. E poi ci sono due video molto fisici: uno della mia nipotina nel momento preciso in cui riuscì a stare in piedi da sola per la prima volta, bilanciando l'energia delle sue gambette, e l'altro di una strana combinazione di ginnastica e lotta a Isfahad, in Iran.

**Risalendo agli inizi del suo coinvolgimento con la scienza, come è arrivato a scrivere un'opera sul libro di Oliver Sacks *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*?**

Per serendipità, perchè nel 1986 mia moglie aveva letto una recensione del libro e io glielo regalai. Quando lo sfogliai, mi prese completamente e pensai che quella vicenda doveva assolutamente diventare un'opera, anzi, una *mia* opera: in fondo, il dottor P. era un cantante lirico che insegnava alla Julliard School, e benchè avesse perso molte capacità conoscitive, aveva mantenuto le sue abilità musicali.

Sacks racconta che, quando andò a visitarlo la prima volta, gli suonò un'aria dal ciclo di Schumann *Dichterliebe*, "L'amore del poeta", e lui la cantò. Per l'opera io ne scelsi una dallo stesso ciclo che suonava un po' "nymanniana", e si prestava particolarmente bene a essere sviluppata per le sue componenti melodiche.

**Questa non è la sua unica opera scientifica, però.**

No, ma la seconda è casualmente collegata a quella, perchè ho scritto le prime parti di *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello* in un posto chiamato Baschi, vicino a Orvieto. Nei dintorni stava pure l'architetto

Richard Rogers, che aveva affittato una grande casa per l'estate, e ci incontrammo tramite amici comuni. Suo padre era un medico, e quando gli dissi che stavo scrivendo quest'opera, mi suggerì di leggere il libro di Steven Jay Gould *La dismisura dell'uomo*. Tornato a Londra lo feci, e di lì nacque nel 1987 il mio atto unico *Statistiche vitali*, che tredici anni dopo fu espanso e divenne il primo atto di *Fronteggiare Goya*.

### **In che modo?**

*Statistiche vitali* aveva a che fare con la craniologia, e si inserì bene in una storia che raccontava un tentativo di clonare Goya attraverso il suo perduto cranio, ritrovato da un mercante d'arte. Ma nell'opera ho incorporato anche una canzone del 1985 intitolata *Il bacio*, che già allora affrontava problematiche relative al corpo e al modo in cui le sue parti possono riflettere le emozioni: dunque, anche prima di leggere i libri di Sacks e Gould avevo un interesse per la fisiologia, che non so da dove arrivi, vista la mia supposta avversione per la scienza.

**Nel 1997 lei ha anche scritto una colonna sonora per il film di fantabiologia *Gattaca*.**

Sì, l'anno dopo aver scritto la colonna sonora per il film *L'orco*, basato sul romanzo *Il re degli ontani* di Michel Tournier, in cui il protagonista interpretato da John Malkovitch cerca di reclutare bambini nel nazismo: già lì ci sono esperimenti genetici effettuati da dottori alla Mengele in un campo di concentramento.

La cosa divertente di *Gattaca*, invece, è che fui scritturato dal regista per motivi puramente estetici: lui voleva che ricreassi musicalmente l'emotività che mancava alla società eugenetica basata sul controllo del DNA che il film raccontava, e non sapeva che io avessi interessi per questo genere di cose.

**Ma, naturalmente, le sue colonne sonore più famose sono quelle dei film di Greenaway.**

La cosa interessante è che lui non riconobbe, o non sentì il bisogno di riconoscere, questo contenuto emotivo nella musica che gli scrivevo: ad esempio, per *I misteri di Compton House* era più interessato alle arcane connessioni con il gioco di società che raccontava nel suo film. Ma io credo che sapesse, o almeno percepisse, che nei suoi film c'era il bisogno di creare musicalmente, come in *Gattaca*, una controparte emotiva in storie che drammaturgicamente ne erano prive.

### **Ci sono aspetti scientifici anche in quei film di Greenaway?**

Certo. Ad esempio, per *Lo zoo di Venere* lui mi chiese di scrivere una rappresentazione degli otto principali stadi dell'evoluzione darwinista, partendo dai protozoi e arrivando fino all'uomo: il che, incidentalmente, mi diede l'opportunità di fare una serie di variazioni, in cui la musica diventa sempre più complessa a ogni stadio. Ma la colonna sonora non aveva niente a che vedere con la struttura concreta del film, e col modo in cui le scene erano collegate fra loro: piuttosto, era legata alla logica astratta dell'evoluzione che lui aveva in mente.

### **Ha mai fatto qualcosa legato direttamente alla matematica, più che alla scienza?**

Sì, un'opera del 2005 intitolata *Conteggi amorosi*. Il libretto di Michael Hastings racconta la storia vera di un pugile completamente suonato, che si imbatte per caso in una professoressa di matematica e impara di nuovo a contare: una storia abbastanza simile a quella di Sacks, ma più analitica e sessuale.

In *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello* il dottor P. usava la musica per riuscire a organizzare mentalmente la propria vita: diversamente da noi, che parliamo senza cantare, lui doveva cantare per poter parlare. Poichè l'opera è cantata per sua natura, dovetti affrontare il problema musicale di differenziare in qualche modo il suo canto da quello degli altri, e lo risolsi facendogli cantare solo Schumann, mentre tutti gli altri cantavano Nyman.

In *Conteggi amorosi* ho fatto qualcosa di simile, nel senso che ogni volta che la matematica viene menzionata, interviene un sistema numerico collegato a Bach che ho inventato io stesso: mi sono basato su una collezione di 371 suoi corali armonizzati e tabulati da Albert Riemenschneider, e ogni volta che si menziona la matematica ho estratto e utilizzato qualche elemento da uno di questi corali.

### **Non si potrebbero combinare questi elementi in una composizione autonoma di struttura matematica?**

Certo, ne verrebbe fuori una mezzora di musica basata allo stesso tempo su Bach e sulla matematica. La cosa interessante sarebbe che in genere noi associamo la matematica al livello della musica di Bach, ma qui saremmo a un metalivello in cui un metaBach viene collegato con una metamatematica, perchè il tutto sarebbe mediato da una struttura che è stata sovrainposta

da Riemenschneider ai corali di Bach. D'altronde, la matematica non sta direttamente nella musica di Bach, benchè indirettamente stia invece in tutta la musica, e non solo la sua.