
Festival
Edgard
Varèse

Comune di Milano

MILANO, ITALIA

ITALIA

ITALIA

Festival
**Edvard
Varèse**

Edvard Varèse
1883-1957
Musica

Edvard Varèse
Musica

MILANO, ITALIA



Edvard Varèse



Edvard Varèse

Edvard Varèse
Musica

Provincia di Milano
Assessorato alla Cultura

Regione Lombardia
Assessorato alla Cultura e informazione

I Pomeriggi Musicali di Milano

CRT
Centro di ricerca per il teatro

Piccolo Teatro di Milano
Teatro d'Europa

FONDAZIONE PER IL TEATRO ALLA SCALA

CORRIERE DELLA SERA



MOTOROLA

Amadeus

Il mensile della grande musica



BPM Banca Popolare
di Milano

CARIPLO
GRUPPO DI BANCHE E SERVIZI FINANZIARI



SERATE MUSICALI
in partnership con il Comune di Milano

Garzanti

RICORDI

Comune di Milano

Settore Cultura e Spettacolo



MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

TEATRO ALLA SCALA I Concerti del Quartetto

RAI RADIO
TELEVISIONE
ITALIANA

TRIENNALE DI MILANO

Festival Edgard **Varèse**

Otto concerti, un convegno,
incontri, seminari, proiezioni
3/22 giugno 1994

Teatro alla Scala, Conservatorio,
Piccolo Teatro Studio, Triennale di Milano

**Il Consiglio di Amministrazione
del Teatro della Scala**

Presidente	Marco Formentini , Sindaco di Milano
Vice Presidente	Mario Spagnol
Consiglieri	Marcello Abbado Giuseppe Battaglini Giancarlo Buscaglia Giovanni Fazzari Carlo Fontana , Sovrintendente Alberto Gervasoni Carlo Ghezzi Paolo Martelli , Presidente Commissione Affari Generali, Bilancio e Personale Sergio Marzorati Quirino Principe , Presidente Commissione Artistica Giorgio Rumi Severino Salvemini Carlo Vezzoni
Segretario	Federico Rispoli , Segretario generale
	<i>Collegio dei Revisori dei Conti</i>
Presidente	Antonio Spina
Membri effettivi	Enrico De Bonfils Franca Di Palma
Membri supplenti	Paola Colombo Virginia Figliossi Liana Galasso Fusco Angelo Guido Mainardi

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Presidente
Riccardo Muti

Soci Fondatori

Rosellina Archinto
Duilio Courir
Antonio Magnocavallo
Paolo Martelli
Patrice Martinet
Sergio Marzorati
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza
Giuseppe Russo

Soci Onorari

Marco Formentini
Sindaco di Milano
Carlo Fontana
*Sovrintendente
del Teatro alla Scala*
Luigi Mattucci
*Direttore della Sede
RAI per la Lombardia*
Marcello Abbado
*Direttore
del Conservatorio «G. Verdi»*
Massimiliano Carraro
*Direttore della
Civica Scuola di Musica*
Claudio Abbado
Salvatore Accardo
Pierre Boulez
Franco Donatoni
Maurizio Pollini

Direttore Artistico

Luciana Pestalozza

Comitato Artistico

Francesco Degrada
Patrice Martinet
Mario Messinis
Luciana Pestalozza

Organizzazione

Laura Ajmar

Ufficio Stampa

Luciana Fusi
Ezio Grillo

Consiglio direttivo

Riccardo Muti
Presidente
Duilio Courir
Carlo Fontana
Mimma Guastoni
Paolo Martelli
Vicepresidente
Patrice Martinet
Luigi Mattucci
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza

Soci

Amici della Scala
Paolo Arata
Giulio Artom
Guido Artom
Gae Aulenti
Maria Baccalini
Massimo e Carla Bacci
Liliana Barbieri
Renata Barcella
Francesco Paolo Beato
Luigi Bisio
Laura Bosio
Ennio Brion
Lucio Capaccioni

Damiano Corvasce
Franco De Benedetti
Gian Alberto
Dell'Acqua
Paolo Della Grazia
Gillo Dorfles
Fabrizio Fanticini
Aldo Fiacco
Fondazione Orchestra
Svizzera Italiana
Direttore artistico Pietro Antonini
Laura Foscanelli
Giovanni Iudica
Giacomo Jelmini

Francesca Jommi
Bruno Lorenzelli
Maria Majno
Laura Martelli
Franco Merlo
Giancarlo Moratti
Alessandra Mottola
Molfino
Silvana Ottieri
Furio Pace
Linda Pace
Marco Pace
Giancarla Pandini
Elisa Pegreffo Borciani

Giulio Pestalozza
Rossella Petrini
Mario Raimondo
Mariuccia Rognoni
Olga Scevkenova
Piero Schlesinger
Matteo Segafreddo
Sergio Siglienti
Giovanni Svetlich
Giovanni Tenconi
Tilde Tenconi
Massimo Vitta Zelman
Biancamaria Zedda

MILANO MUSICA

MILANO MUSICA



Milano Musica dedica la terza edizione del suo festival a Edgard Varèse, grande maestro della prima metà del Novecento.

La scelta, dopo l'esperienza decisiva di Boulez a Milano (1990) e dopo l'Omaggio a Franco Donatoni (1992), non rappresenta certo una correzione di rotta e non deve stupire.

Proporre per la prima volta in Italia in modo organico un'opera come quella di Varèse, certo non vasta ma fondamentale per la storia della musica del nostro secolo, non significa infatti una rinuncia a valorizzare giovani talenti o grandi e già affermati contemporanei. Significa piuttosto voler riallacciare le fila, stabilire evidenza e densità di rapporti, cogliere aperture e rintracciare percorsi e linee di forza che ci conducono fino all'oggi più incalzante.

Varèse è autore di rara e talvolta difficile esecuzione, non foss'altro che per l'ampiezza e le caratteristiche degli organici orchestrali richiesti. Fu uomo, intellettuale e musicista misterioso, riservatissimo, irrequieto, libero: un apolide culturale, paragonabile per potenza creativa a un genio come Picasso, del quale fu amico; permeato, come i grandi delle avanguardie storiche - Cocteau, Apollinaire, Hofmannsthal, Le Corbusier con i quali mantenne un fecondo rapporto - di radicata cultura europea, ma capace, come Duchamp, di aprirsi e aprire sul vasto scenario americano; sperimentatore persino più radicale e pervicace di Schönberg, Bartók, Stravinskij del moderno in musica.

Nella programmazione dei concerti che in questa occasione vengono proposti - e che iniziano con un omaggio ai fecondi novant'anni di Goffredo Petrassi - la presenza, accanto alle composizioni di Varèse, di opere di giovani o di già celebri autori d'oggi tende, se non a dimostrare in modo organico, almeno a suggerire e a far sperimentare nel concreto dell'ascolto su quanti stili o linguaggi o grandi invenzioni la sua ombra si proietti o si intraveda.

A complemento dei concerti, Milano Musica organizza nell'ambito del Festival - con la Triennale di Milano - un Convegno su «Musica-Spazio-Architettura», destinato ad approfondire uno dei temi - quello della spazialità del suono - tipico del pensiero e dell'esperienza compositiva di Varèse.

Verrà presentato inoltre un documentario su Varèse. Si è dedicato ampio spazio - in maggio, prima delle manifestazioni concertistiche - a momenti di approfondimento della personalità e delle opere di Varèse, destinati in particolare al pubblico giovanile, con conferenze, ascolti e concerti presso le Università milanesi, il Conservatorio «Giuseppe Verdi», la Civica Scuola di Musica, gli «Amici del Loggione del Teatro alla Scala».

Edizioni del Teatro alla Scala

RCS - Rizzoli Libri

A cura dell'Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Responsabile: Renato Garavaglia

Consulenza scientifica: Francesco Degrada
Direttore dell'Istituto di discipline musicologiche
e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano

Redazione: Luisella Viziano

Progetto grafico:
Giorgio Fioravanti, Silvia Sfligiotti, *G&R Associati*

Riproduzioni a cura
dell'Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

Si ringrazia per la collaborazione
il Museo Teatrale alla Scala

Finito di stampare nel mese di maggio 1994
presso le Arti Grafiche S. Pinelli

Fotocomposizione Folino
Plastificazione copertina Cedic

© Copyright 1994, Teatro alla Scala

Programma generale

1

Omaggio a Goffredo Petrassi

venerdì, 3 giugno 1994

Sala Verdi del Conservatorio

ore 20

Goffredo Petrassi incontra il pubblico con Mario Messinis ed Enzo Restagno

ore 21

Orchestra Sinfonica della RAI Radiotelevisione italiana di Milano
Direttore **Ralf Weikert** - Solista **Andrea Romani** flauto

Goffredo Petrassi
Ritratto di Don Chisciotte
Suite dal balletto

*Concerto per flauto
e orchestra*

Ottavo Concerto

Concerto organizzato nell'ambito delle manifestazioni «Milano per Petrassi»

2

lunedì, 6 giugno 1994

ore 21

Piccolo Teatro Studio

All'ingresso, nel foyer

Edgard Varèse

Poème électronique

Ensemble Edgard Varèse - Direttore **Pascal Rophé**
Solisti **Luisa Castellani** soprano, **Nicolas Isherwood** basso,
Danilo Grassi percussione, **Renato Rivolta** flauto,
Floriano Rosini trombone, **Vanni Moretto** contrabbasso
Agon, acustica, informatica, musica

Edgard Varèse
Octandre

Iannis Xenakis
Psappha

Pietro Borradori
Drei Blicke in einem Opal

Alessandro Melchiorre
Tänzerin

Alejandro Viñao
Chant d'Ailleurs

Francisco Guerrero
Hyades

Edgard Varèse
Ecuatorial

Edgard Varèse
Ionisation

3

venerdì, 10 giugno 1994

ore 21

Sala Verdi del Conservatorio

Orchestra Sinfonica della RAI Radiotelevisione italiana di Milano
Direttore **Isaac Karabtcchewsky**

Philippe Manoury
Prélude de La nuit du sortilège

Edgard Varèse
Hyperprism

Edgard Varèse
Amériques

Igor Stravinskij
L'oiseau de feu, suite

4

martedì, 14 giugno 1994

Teatro alla Scala

ore 11

Prova generale (ingresso libero)

ore 21

Orchestra Filarmonica della Scala/Coro Filarmonico della Scala
Direttore **Riccardo Muti**
Direttore del Coro **Roberto Gabbiani**

Edgard Varèse
Arcana

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 7 in la mag. op. 92

Giacomo Manzoni
Il deserto cresce

5

giovedì, 16 giugno 1994

ore 21

Piccolo Teatro Studio

Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano
Direttore **Giuseppe Grazioli**
Percussioni **Maurizio Ben Omar, Andrea Dulbecco**
Oboe **Pietro Borgonovo**

Giorgio Battistelli
Espace I

Albert Roussel
Le Festin de l'Araignée
Frammenti sinfonici

Michael Torke
Ash

Heitor Villa-Lobos
Sinfonietta n. 1

Iannis Xenakis
Dmaathen

6

domenica, 19 giugno 1994

ore 21

Sala Verdi del Conservatorio

Duo pianistico Bruno Canino, Antonio Ballista
Ensemble di percussioni Amadinda
Aurel Holló, Zoltan Vaczi
Studio MM&T

George Crumb
Music for a Summer Evening
(Makrokosmos III)

Béla Bartók
Sonata per due pianoforti e
percussione

In collaborazione con le Serate Musicali

7

martedì, 21 giugno 1994

Teatro alla Scala

ore 17

Ridotto dei palchi

Riccardo Chailly incontra il pubblico
con Luca Francesconi e Paolo Petazzi (ingresso libero)

ore 21

Asko Ensemble
Direttore **Riccardo Chailly**
Pianoforte **Jean-Yves Thibaudet**
Studio MM&T

Wolfgang Rihm
Form/Zwei Formen

Igor Stravinskij
Concertino

Luigi Nono
Polifonica - Monodia - Ritmica

Edgard Varèse
Déserts

Luca Francesconi
Islands

8

mercoledì, 22 giugno 1994
Teatro alla Scala

ore 16
Ridotto dei palchi

ore 21

Pierre Boulez parla di Edgard Varèse (ingresso libero)

Ensemble InterContemporain
Direttore **Pierre Boulez**
Solisti **Sarah Leonard** soprano, **Emmanuelle Ophèle** flauto,
Jens McManama e **Jean-Christophe Vervoitte** corni

Antoine Bonnet
Les eaux étroites (La terre habitable 1)

Ivan Fedele
Duo en resonance

Pierre Boulez
Dérive 2
Dérive 1
Mémoriale
(...explosante/fixe... Originel)

Edgard Varèse
Offrandes

Intégrales



TRIENNALE DI MILANO

Convegno **Musica Spazio Architettura**

Triennale di Milano,
Viale Alemagna, 6

Giovedì 16 giugno
ore 16

Gli spazi per la musica

Venerdì 17 giugno
ore 10

La musica nello spazio

ore 15

Proiezione documentario

ore 16

Le forme della composizione

Sono stati invitati:

Gae Aulenti, Giorgio Battistelli, Pietro Borradori, Helga de la Motte, Luca Francesconi, Vittorio Gregotti, Giacomo Manzoni, Alessandro Melchiorre, Pierluigi Nicolini, Emmanuel Nuñez, Salvatore Sciarrino, Martino Traversa, Alvisse Vidolin, Olivier Warusfel, Cino Zucchi.

Durante il convegno si ascolteranno nastri elettronici con musiche di Varèse e Xenakis e verrà proiettato il documentario:

Omaggio a Edgard Varèse (1966)

Realizzazione: Gérard Patris

Autore: Luc Ferrari

Musiche di Edgard Varèse

con: Fernand Ouellette biografo, Iannis Xenakis, Olivier Messiaen, Hermann Scherchen, André Jolivet, Pierre Schaeffer, Pierre Boulez, Marcel Duchamp.

Interpreti: Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine diretto da Constantin Simonovic (*Ionisation*)

Strumentisti dell'Orchestre du Domaine Musical diretti da Bruno Maderna (prova di *Déserts*).

(Le grandi Prove/trasmmissione di Pierre Schaeffer del *Service de la Recherche* de G.R.M. e del *Service de la Musique*)

(In collaborazione con il Centre Culturel Français)



Edgard Varèse

Anche l'opera d'arte più perfetta non è che un'approssimazione dell'idea originale dell'artista. È la coscienza di questo scarto fra l'idea e la sua realizzazione che permette all'artista di progredire.

Edgard Varèse*

JEAN CHRISTOPHE

«Com'è strana la vita! Questi giorni mi si presenta un secondo Jean Christophe. È bellissimo: capelli corvini, occhi chiari, un viso intelligente ed energico, una specie di giovane Beethoven italiano dipinto da Giorgione. Ha appena 25 anni, ma non ha sofferto meno di Dupin, sebbene in modo molto diverso. Dall'età di quindici anni vagabonda per l'Europa - Italia, Germania, Francia - facendo un po' tutti i lavori nelle orchestre. È francese, con una miscela di sangue tedesco e italiano. Si chiama Edgard Varèse; prossimamente dirigerà un concerto a Praga. L'orchestra è la sua passione. Mi ha mostrato una sinfonia intitolata Bourgoigne (la regione dove ha trascorso la sua infanzia) che mi è parsa interessante; il suo impiego del colore orchestrale è veramente superbo. Ammira molto Strauss. Sebbene abiti a Berlino, non ha mai osato avvicinarlo perché teme di non esser bene accolto e di disilludersi sull'uomo. Non è affatto timido; se in questa occasione mostra di esserlo, è il suo amore per Strauss a renderlo tale. Se si recherà da lui, probabilmente si ripeterà la scena tra Christophe e Hassler. Mi ha raccontato tutte le sue miserie, l'indifferenza e la crudeltà della gente, dei confratelli, degli altri artisti. Poco è mancato che lo sconforto lo annientasse. Ora è quasi scampato dal pericolo. Mi fa piacere che in questo momento dei giovani artisti indipendenti si accostino a me. E fanno bene. Posso veramente esser loro utile: non solo per ragioni intellettuali, anche per ragioni pratiche. Jean Christophe attira i suoi fratelli che lottano nel mondo.

Ma ecco il particolare più curioso del mio incontro con questo Varèse: sta scrivendo un poema sinfonico intitolato Gargantua. Bene, proprio in questo momento Jean Christophe ne scrive uno! Mi dica adesso se il mio libro è un "romanzo"! No, il mio libro non è un romanzo. Jean Christophe esiste veramente. È dovunque attorno a noi. Io non faccio che raccontare la realtà. Non invento nulla...»¹

Certamente fra Varèse ventiseienne e Jean Christophe, il protagonista dell'omonimo romanzo di Romain Rolland, vi sono diversi punti in

comune: anche Varèse è figlio di un padre dispotico e violento ch'egli detesta, ed è invece molto affezionato al nonno; anche Varèse ha un carattere ribelle, irascibile e irrequieto che lo spinge a una vita errabonda; anche Varèse ripudia le opere che non corrispondono ai suoi nuovi intendimenti poetici e creativi; anche l'atteggiamento di Varèse nei confronti del pubblico e della comunicazione musicale è più populista che elitario (in Francia e in Germania, e più tardi in America, costituisce e dirige diversi complessi corali di dilettanti e lavoratori). E si potrebbe continuare a elencare equivalenze e analogie ancor più precise e minute, fra cui quel progetto creativo di un poema sinfonico rabelaisiano che Rolland nella sua lettera del gennaio 1909 esibiva come prova definitiva che il suo era un romanzo-verità: Jean Christophe esiste davvero, Edgard Varèse è la sua incarnazione.

Mentre Romain Rolland scriveva questa lettera, stava per uscire il settimo volume (*Dans la maison*) del suo romanzo-fiume. Non era stato dunque il compositore a ispirarlo. Era Varèse piuttosto che corrispondeva a un modello di giovane artista in rivolta con le convenzioni sociali e artistiche di cui il protagonista di *Jean Christophe* era l'impersonificazione letteraria. All'epoca del suo incontro con Romain Rolland, Varèse aveva bruscamente concluso i suoi studi musicali senza averli ultimati. In seguito a un litigio con Fauré aveva abbandonato il Conservatorio parigino, così come poco prima, in seguito a contrasti con d'Indy, aveva abbandonato la Schola Cantorum. Il carattere di Varèse era ben poco conciliante, e totale la sua intolleranza nei confronti di chi voleva imporre un qualsivoglia principio di autorità. Ma al di là dei conflitti personali e dei motivi psicologici, la sua era già fin d'allora una rivolta contro il tradizionalismo e l'accademismo.

In quegli anni di studi Varèse aveva frequentato intensamente gruppi di scrittori e di artisti come «La Mansarde» e «L'abbaye de Créteil» che si ispiravano a ideali estetici di rigenerazione delle arti attraverso mutui scambi e corrispondenze simboliche. Poiché, a parte una breve *mélodie* su un testo poetico di Verlaine (*Un grand sommeil*

* Edgard Varèse, *Écrits. Textes réunis et présentés par Louise Hirbour*, Christian Bourgois, Paris, 1983, p. 98.

noir, del 1906), tutta la produzione giovanile andò perduta in seguito alle vicende belliche e l'unica opera superstite (*Bourgogne*) fu tardivamente ripudiata e distrutta, sulla natura artistica e sul carattere stilistico delle opere di quegli anni non possiamo far altro che supposizioni basate su fonti indirette. Il poema sinfonico era evidentemente il suo genere preferito, e i titoli lasciano trasparire una spiccata predilezione per i soggetti naturalistico-atmosferici (*Trois poèmes des Brumes: Crépuscule Alpestre, Sur les Berges, Apothéose de l'Océan; Prélude à la fin du jour*, ispirato da un'egloga di Léon Deubel; *Les cycles du Nord*, ispirato dall'immagine dell'aurora boreale) o per la rievocazione della Borgogna, la sua patria del cuore, cui erano legati i più bei ricordi d'infanzia (*Rhapsodie romane* e *Bourgogne*).

Il carattere libero, intransigente e appassionato di Varèse gli aveva guadagnato la stima e la protezione di alcuni fra i più importanti e influenti musicisti e intellettuali dell'epoca: Debussy, Strauss, Mahler, Hofmannsthal, Busoni. In quel giovane insofferente delle regole imposte e dell'accademismo, che amava molto più la frequentazione di pittori, scultori, scrittori e poeti che non quella dei musicisti, Debussy scorgeva sicuramente qualche tratto della sua stessa personalità. Strauss, che Varèse aveva poi finalmente conosciuto, non solo gli aveva prestato attenzione, ma aveva anche sollecitato l'esecuzione berlinese di *Bourgogne*, e lo stesso aveva fatto Mahler dopo aver visionato la partitura. Hofmannsthal si era particolarmente prodigato per cercar di ovviare alla precaria situazione economica del compositore, che la nascita della figlia Claude aveva reso ancor più difficile. Dalla reciproca stima e amicizia era nato il progetto di un'opera tratta dalla sua tragedia *Ödipus und die Sphinx*, al quale Varèse aveva lavorato per qualche tempo prima di abbandonarlo assieme agli altri concepiti in quegli anni. Era inoltre diventato amico intimo di Busoni, seguace e discepolo della sua *Nuova estetica della musica*.

Anche le composizioni di Varèse riscuotevano interesse e ammirazione. Tutti i suoi illustri colle-

ghi e protettori erano unanimi nel tessere le sue lodi e nel riconoscergli un grande talento di orchestratore. D'altro canto lo scandalo sollevato dall'esecuzione berlinese di *Bourgogne* prova che non solo di talento si trattava, ma già di una personalità forte e originale che non teneva in nessun conto le attese di pubblico e critica. Riunendo tutti i giudizi espressi all'epoca da critici ed estimatori, l'idea che possiamo farci del *magnum opus* della giovinezza di Varèse è quella di un poema sinfonico in qualche modo erede della tradizione passata e presente con soluzioni orchestrali, amalgami timbrici e intemperanze foniche piuttosto ardite per l'epoca.

Il giovane Varèse, alla ricerca di una propria identità, con il suo carattere impulsivo e irrequieto poteva effettivamente apparire come l'incarnazione di Jean Christophe; una ricerca che si iscriveva nell'ambito del poema sinfonico, genere cui, come si è visto, si stava applicando Jean Christophe. Ma è interessante notare che, a proposito di quello varèsiano, Romain Rolland in una lettera al compositore, che gli aveva richiesto un giudizio su *Bourgogne*, affermava:

«... Mi sembra che lo sviluppo si compia più nell'orchestra, nel colore che nella concezione o nello spirito dell'opera; e la passione è sempre un po' sullo sfondo, o da un lato, e comunque esterna al soggetto. È pur vero che il soggetto è BOURGOGNE e non voi...

State per comporre un Gargantua. Non descrivetelo, siate Gargantua... Non abbiate paura di lasciarvi andare come Strauss nella prima pagina del suo Heldenleben.»²

Probabilmente la più vistosa differenza fra Varèse e Jean Christophe consisteva proprio in questo ritrarsi del primo di fronte a un'espressione soggettiva della passione. Nonostante Varèse affrontasse un tema molto coinvolgente, legato ai ricordi più teneri e commoventi della sua infanzia, non indulgeva affatto alla seduzione di nostalgiche *recherches*: il soggetto non era Varèse, ma la Borgogna. Non sappiamo come egli abbia dato vita sonora a quei paesaggi, ma

possiamo arguire che tra la sua oggettività e gli incitamenti al «lasciarsi andare» di Romain Rolland intercorra la distanza che separa Varèse da Jean Christophe.

Se fosse lecito presumere che la sostanziale differenza fra *Bourgogne* e *Amériques* - la sua prima composizione pervenutaci escludendo quella breve *mélodie* - era una differenza di maturità stilistica, non di atteggiamento poetico e poematico nei confronti del soggetto e del suo trattamento orchestrale, si potrebbe capire qualcosa in più della personalità creativa del giovane Varèse. *Amériques* non è un poema sinfonico, né nel senso romantico e tardoromantico di elaborazione sinfonica di temi conduttori, né nel senso impressionistico di atmosfere sonore che evocano paesaggi naturali o simbolici. Il tempo musicale è scandito dalle eruzioni sonore, il ritmo continuamente stuzzicato dal crepitio delle percussioni. Nonostante la grande tensione drammatica ed emotiva, la sua continuità temporale non è determinata da una rapsodicità di tipo narrativo né da principi come lo sviluppo, l'elaborazione tematica o la variazione, sia pur ammodernati; nonostante le brusche e violente interruzioni la sua discontinuità temporale non è quella della sospensione e della parcellizzazione. Anche se permangono ancora tracce di modelli ben noti e riconoscibili (debussyani, straussiani, stravinskiani specialmente), la mancanza di appigli simbolici esterni alle sonorità e ai temi, di mimetismi emotivi o psicologici, trasforma il suono, le sue metamorfosi e i suoi scoppi improvvisi, negli autentici protagonisti della composizione orchestrale.

Già a proposito dei poemi sinfonici scritti prima di *Bourgogne*, come *Rapsodie Romane* o *Prélude à la Fin d'un Jour*, i commenti critici mettevano in rilievo le ardite soluzioni timbriche e il fragoroso impiego della sezione degli ottoni; a proposito di *Bourgogne* i medesimi rilievi venivano usati in senso reprobatorio per liquidare l'opera appioppandole etichette non certo lusinghiere («infernalischer Lärm» e «Katzenmusik» l'aveva definita un critico tedesco). Non possiamo però sapere in quale contesto queste soluzioni orchestrali, questi scoppi, si collocassero: se fungessero da filo con-

duttore del discorso musicale, o se invece fossero i momenti più originali di una concezione per altri versi ancora legata a modelli tradizionali.

Certo, fin d'allora Berlioz rappresentava per Varèse un modello molto importante. Ed è probabile che da questo modello egli avesse già ereditato non solo il gusto per le sonorità orchestrali incandescenti, per i forti contrasti timbrici e fonici, ma anche la sua concezione drammaturgica del tempo musicale basato sul libero avvicendamento degli eventi sonori al di là di ogni piano formale prestabilito. Di più, in mancanza della partitura, non si può dire. Il fatto che Varèse, in preda a una delle sue violente crisi depressive, sia stato spinto a distruggerla cinquant'anni più tardi, vuol certo significare che a suo giudizio la proporzione fra il vecchio e il nuovo andava comunque a vantaggio del primo.

Più di un decennio intercorre del resto tra *Bourgogne* e la prima versione di *Amériques* (1918-22). Un decennio in cui Varèse partecipò intensamente ai nuovi movimenti che stavano rivoluzionando i linguaggi artistici e l'estetica contemporanea (Futurismo, Cubismo, Astrattismo, Dadaismo). Sempre più sfiduciato dalle precarie e difficili condizioni di un'Europa che stava entrando in guerra e sempre più attratto dal miraggio del Nuovo Mondo, nel dicembre del 1915 si imbarcò per l'America. Questo trasferimento era motivato da ragioni economiche e lavorative (nelle intenzioni originarie prevedeva un ritorno in Europa dove il compositore, dopo essersi separato dalla prima moglie, lasciava la figlia alle cure della suocera); ma era anche la scelta esistenziale più consona alla sua personalità creativa quale si era venuta definendo negli ultimi anni. Per Varèse e per quanti come lui fantasticavano di un'arte che riflettesse le immagini, i suoni e i rumori della metropoli, che fosse sincronizzata sui ritmi della vita contemporanea, l'America rappresentava il Futuro divenuto Presente.

In *Amériques* (si noti bene, il titolo è in francese, omaggio di un francese al continente che lo ospita) Varèse non intende riflettere questo presente in modo naturalistico, ma analogico. Il presente

vive come dimensione temporale perché sono aboliti la memoria e il nostalgico ripiegamento nel passato. Il presente vive come dimensione spaziale perché viene impedita la dislocazione mnemonica e psicologica con un'attenzione immediatamente catturata dal fragore dell'evento sonoro nello spazio acustico.

L'ANARCHICO INCORONATO

Nel 1934 Antonin Artaud su una copia omaggio del suo *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* appena uscito scriveva questa dedica:

«Al mio caro Edgard Varèse di cui amo la musica senza averla ascoltata e perché ascoltarvi parlare della musica me l'ha fatta sognare. E perché so che dalla vostra musica in rivolta noi tutti potremo attenderci un nuovo assetto del mondo, affettuosamente, Antonin Artaud.»³

Nelle intenzioni di Artaud questa formula rappresentava una sorta di consacrazione di Varèse al soglio poetico dell'anarchia: anch'egli, con la sua «musica in rivolta», era un «anarchico incoronato». Per Artaud l'anarchia non è tanto e soltanto una condizione politica o sociale; è innanzitutto un principio filosofico ed esistenziale, etico e poetico, l'unico che paradossalmente possa ricondurre la caotica molteplicità delle cose all'unità, mettere ordine nel disordine del mondo: in quanto tale coincide con l'autenticità poetica, con la «poesia realizzata».

«Ricondurre la poesia e l'ordine nel mondo, la cui stessa esistenza è una sfida all'ordine, è riportare la guerra, un continuo stato di guerra; è portare uno stato di crudeltà applicata, suscitare un'anarchia senza nome, l'anarchia delle cose e degli aspetti che si ridestano prima di scomparire nuovamente e di fondersi nell'unità. Ma colui che ridesta questa anarchia pericolosa ne è sempre la prima vittima...»⁴

Anche la musica concorre a questa riunificazione

poetica e ontologica; ma una musica misterica e filosofica, una sintesi armonica del molteplice più che una realtà sonora:

«Il bene, il male, il sangue, lo sperma, i vini rosati, i balsami e gli unguenti, i profumi più preziosi creano, attorno alla generosità di Eliogabalo, innumerevoli irrigazioni. E la musica che esce di là oltrepassa l'orecchio per raggiungere direttamente lo spirito senza strumenti e senza orchestra. Voglio dire che le ariette, le piroette sonore di flebili orchestre non sono nulla a paragone di questo flusso e riflusso, delle strane dissonanze di questa marea che va e viene, della sua generosità e della sua crudeltà, del suo gusto per il disordine in cerca di un ordine irrealizzabile nel mondo latino.»⁵

La musica di Varèse che Artaud conosceva per aver udito era la musica delle sue parole sulla musica, le fantasie poetiche e le immagini drammatiche suggerite da queste parole. Il primo incontro al vertice fra questi due «anarchici incoronati», fra il drammaturgo del «théâtre de la cruauté» e il «bruiteur infernal» (volgendo nella stessa lingua l'etichetta applicata da quel critico tedesco a *Bourgogne*), era avvenuto sette anni prima, nel 1927, quando, appena ritornato in Francia dagli Stati Uniti, Varèse propose ad Artaud di collaborare a un progetto teatrale ch'egli aveva appena abbozzato: *L'Astronome*.

Protagonista è appunto un astronomo che osserva così intensamente il cielo con il suo telescopio da provocare un sempre più vistoso incremento della luminosità delle stelle, di Sirio in particolare. Il panico comincia a diffondersi tra la folla che si fa sempre più minacciosa nei confronti dell'astronomo, ritenuto colpevole di aver provocato quella catastrofe con le sue continue investigazioni. La *pièce* teatrale ha un doppio epilogo: improvvisamente, durante l'assalto della folla all'osservatorio, il raggio della stella avvolge l'astronomo e lo disintegra, assorbendolo; dopodiché, mentre la folla comincia a gridare al miracolo e a trasformare l'astronomo in un santo, i proiettori vengono puntati sulla sala accecando gli spettatori: «La torre è vuota. Silenzio genera-

le, silenzio glaciale. Alcuni manichini di cera fissano il loro sguardo inespressivo sul pubblico».

Una trama fitta di simboli e di situazioni allegoriche. L'astronomo è l'impersonificazione dell'artista-scienziato che ricerca una verità scomoda e distante, esplora nuove galassie sollevando le violente proteste della gente comune, impaurita da tutto ciò che è sconosciuto. La luce è evidente simbolo della verità che assorbe il saggio e acceca gli stolti; questo assorbimento produce una scorporazione del soggetto e un suo dissolvimento panico nell'oggetto. La *pièce* è pensata in funzione di una drammaturgia basata sulla complementarità di suoni e colori. Il primo «movimento» della versione di Artaud intitolata *Il n'y a plus de firmament* inizia in questo modo:

«Oscurità. In questa oscurità esplosioni. Armonie troncate di netto. Suoni grezzi. Suoni detimbrati.

La musica darà l'impressione di un cataclisma lontano che avvolge la sala, cadendo come da un'altezza vertiginosa. Cominciano a formarsi degli accordi nel cielo e si abbassano, passano da un estremo all'altro. Suoni cadono come da molto in alto, poi si arrestano improvvisamente e si irradiano in zampilli sonori, formano delle volte, dei parasoli. Piani di suoni.

Lucori iniziano ad alterare l'atmosfera; si passa dal rosso al rosa violento, dall'argento al verde, poi si torna al bianco, e improvvisamente a una luce giallo opaco, color nebbia sporca e simun molto diffusa.

Nessun colore sarà puro. Ogni tinta sarà composta e sfumata fino all'angoscia.

I suoni e la luce a tratti si infrangeranno con i segnali di un telegrafo Morse ingigantito, che sta al Morse vero e proprio come la musica delle sfere udita da Bach sta al Clair de lune di Massenet.

La scena si illumina.

Suoni e luci si trasformano nelle luci e nel trambusto di un crocevia di una strada moderna al crepuscolo.»⁶

Non è difficile riconoscere in questi suoni e in questi accordi che si trasformano e si dislocano rapidamente dall'alto in basso, da un lato all'altro

della scena, una drammaturgia sonora che corrisponde al linguaggio di Varèse; così come non è difficile ravvisare nel protagonista, nell'astronomo, lo stesso compositore. Il progetto, se fosse stato realizzato, avrebbe dato forma scenica e sostanza drammatica a caratteri salienti della poetica e dell'arte varèsiana.

Innanzitutto la sua vocazione a coniugare l'arte con la scienza. Una vocazione antica, che Varèse iniziò ad avvertire molto presto, quando, negli anni dei suoi studi, rimase particolarmente colpito dalla lettura del trattato di fisiologia musicale di Helmholtz e da una definizione di Hoene Wronski della musica quale «corporalizzazione dell'intelligenza dei suoni» ch'egli trovò citata in un trattato di estetica musicale di Durutte. Questi interessi sbocciavano su un terreno già dissodato. La formazione culturale di Varèse era scientifica, non umanistica. Il padre, ingegnere diplomato al Politecnico di Zurigo, diventato poi uomo d'affari e commerciante, secondo un consolidato cliché e una tipica proiezione paterna, aveva previsto per il figlio una carriera nell'ambito ingegneresco. Quando, all'inizio dell'ultimo decennio del secolo scorso, si trasferì con la famiglia a Torino («cette ville triste, emmerdante comme la pluie», nel ricordo di Edgard), iscrisse il figlio all'Istituto Tecnico; ma tra gli studi imposti e la sua vocazione musicale sorsero tosto aspri conflitti che, alimentati dal carattere violento e autoritario di Henri, contribuirono all'abbandono della casa paterna e alla sua fuga a Parigi.

Un passo molto importante sulla strada dell'arte-scienza fu l'incontro con Busoni. Negli anni che Varèse passò a Berlino, Busoni stava rimaneggiando e ampliando il suo *Abbozzo di una nuova estetica della musica* che si basava su questo credo:

«Io credo: al suono astratto, alla tecnica senza ostacoli, all'illimitatezza dei suoni. Perciò ogni sforzo deve tendere a che scorga verginalmente un nuovo inizio.»⁷

Busoni auspicava il superamento del sistema temperato e la costruzione di scale microtonali, l'im-

piego di strumenti elettroacustici che iniziavano a esser progettati e costruiti (il Dynamophone di Thaddeus Cahills), ogni sperimentazione sonora che «potrebbe ricondurre la musica alla sua essenza primitiva»; e continuava, ispirato:

«liberiamola dai dogmi architettonici, acustici ed estetici; facciamo che sia pura invenzione e sentimento nell'armonia, nella forma e nei timbri (perché invenzione e sentimento non sono solo un privilegio della melodia); facciamo che segua la curva dell'arcobaleno e interrompa a gara con le nubi i raggi del sole; non sia altro che la natura rispecchiata nell'anima umana e da lei riflessa; essa è infatti aria che vibra e va più in là dell'aria; altrettanto universale e completa nell'uomo che nello spazio poiché può ripiegarsi su se stessa e scorrere libera senza diminuire d'intensità.»⁸

L'epilogo della seconda edizione di questa *Nuova estetica* che Busoni aveva steso nel 1910, l'anno dell'esecuzione berlinese di *Bourgogne*, era ancor più visionario e cosmogonico. La vera musica è la *musica mundana* che diventa *humana* a patto che «si gettino via le catene» della convenzioni e si apra «il cancello che divide il terrestre dall'eterno»:

«Venite, seguitemi nel regno della musica. Il cancello che divide il terrestre dall'eterno è qui.

Avete disciolto e gettato via le catene? Allora venite. Non è come quando, una volta, entrammo in un paese straniero; e presto vi apprendemmo tutto, e nulla ebbe più a sorprenderci. Qui lo stupore non avrà fine, e sin dal principio ci sentiremo di casa.

E ancora, non udrete nulla, perché tutto risuona. E già cominciate a distinguere. Tendete l'orecchio, ogni stella ha il suo ritmo, ogni mondo la sua battuta. E su ogni stella e su ogni mondo il cuore d'ogni singolo vivente batte diversamente dall'altro, giusta una legge sua propria. E tutti i battiti s'accordano, e sono una sola cosa, e un tutto.

Il vostro orecchio interno si fa acuto. Udite i bassi e gli acuti? Sono incommensurabili come lo spazio, infiniti come il numero. Al modo di nastri si

traggono, inopinate scale, da un mondo all'altro, fissi in moto eterno. Ogni suono è centro di cerchi non misurabili.»⁹

Varèse fu il più fedele discepolo della «nuova estetica» busoniana da cui ereditò la carica utopistica e visionaria. La concezione e la pratica dell'arte-scienza di Varèse non avevano infatti nulla a che vedere con l'organizzazione e la costruzione razionale del pensiero scientifico. La scienza era per lui un serbatoio di immagini e di fantasie sonore. La scienza acustica, innanzitutto. Varèse fu il primo compositore della tradizione occidentale a costruire un linguaggio musicale basato prioritariamente sul suono, sulle combinazioni e sulle trasformazioni degli aggregati sonori, sulle loro continue condensazioni e rarefazioni. La musica diventa vibrazione di corpi sonori tenuti in stato di continuo eccitamento da un ritmo incalzante prodotto dai profili tematici dei piani sonori e dalla loro interazione, stimolato dalla percussione e mantenuto a un'altissima temperatura fonica dal ritmo interno dei battimenti provocati dall'urto di intervalli di seconda, settima e nona (e multipli di ottava). Le continue modificazioni di intensità dinamica, di colorazione e aggregazione timbrica creano invece una sensazione di movimento di piani e di spostamento di masse sonore che nell'intenzione poetica di Varèse vuole realizzare una dimensione spaziale. La scienza acustica non era però l'unica fonte delle fantasie sonore di Varèse. Nel corso del secondo decennio del nostro secolo egli partecipò attivamente a tutti i movimenti d'avanguardia che trasformarono radicalmente il rapporto fra arte e realtà fino a negarlo e a superarlo con l'astrazione, senza mai però identificarsi in nessuno di essi. Dei futuristi italiani, che pure avevano infranto con l'invenzione di nuovi strumenti la linea di demarcazione fra suono e rumore, Varèse non approvava il bruitismo fine a se stesso e la mancanza di un'autentica e complessa articolazione del linguaggio musicale. Dei dadaisti, Varèse, convinto sostenitore della totale responsabilità dell'artista, non approvava le tendenze iconoclaste e nichiliste. Eppure futurismo, cubismo,

dadaiismo, astrattismo, simultaneismo, orfismo, giocarono un ruolo fondamentale in quegli anni di maturazione; non solo allontanarono definitivamente Varèse dai temi naturalistici, ma gli dischiusero, per analogia simbolica, i nuovi orizzonti artistici. Non è difficile ravvisare nei mezzi impiegati per mettere in pratica la sua concezione spaziale (intersezioni, proiezioni, opposizioni di masse, aggregazioni sonore) analogie con la concezione volumetrica del cubismo e del futurismo, nella fusione sincronica degli eventi spaziali con quelli temporali, analogie con il simultaneismo e nell'abbattimento delle barriere tra suono e rumore, affinità con la nobilitazione artistica del banale e del quotidiano promossa e praticata dal dadaismo.

Se si conduce la medesima indagine nel campo musicale, cercando analogie fra i compositori della sua stessa generazione, si ha piuttosto l'impressione che Varèse sia un alieno. I suoi colleghi perseguivano un rinnovamento linguistico che passava attraverso un ammodernamento e una trasformazione più o meno radicale degli elementi costitutivi della sintassi musicale (armonia, ritmo, contrappunto, melodia, timbro); lui, invece, si interessava al suono generatore non solo di un nuovo linguaggio, ma di una nuova acustica. La teorizzazione dell'arte-scienza evidenziava questa differenza, gli offriva certi strumenti terminologici per spiegare le sue intenzioni creative e gli permetteva al tempo stesso di prendere le distanze da movimenti artistici in cui non si riconosceva completamente e ai quali, nel suo congenito anarchismo, non voleva esser assimilato.

Dalla terminologia scientifica trasse spesso e volentieri i titoli delle opere (*Hyperprism*, *Octandre*, *Intégrales*, *Density 21,5*, *Poème électronique*). Ma la riservatezza nei confronti dei particolari tecnici, la dichiarata ostilità per l'analisi musicale, ci rivelano come di fronte alla scienza il suo atteggiamento fosse del tutto diverso da quello di compositori appartenenti a generazioni future (Boulez, per fare un solo esempio) che pure assimilarono la lezione di Varèse. Come il matematico, il fisico, il botanico (nel caso di *Octandre*, fiore musicale a otto punte), egli amava trarre da

queste scienze i titoli per porre in risalto la sua concezione cosmogonica, naturalistica e antipsicologica della creazione artistica: creazione intesa proprio nel senso letterale, come produzione di oggetti che si staccano dalla fantasia dell'artista per venire a occupare uno spazio fisico. In questo modo il creatore non è scienziato, ma demiurgo che si trasforma in scienziato solo nel momento successivo alla creazione, quando la osserva come oggetto da catalogare.

Ma uno scienziato molto *sui generis*. Per spiegare i fenomeni naturali la scienza rinvia a codici simbolici che attraverso un processo di astrazione rendono possibile l'universalità dell'interpretazione e la ripetitività dell'esperimento. La simbologia impiegata da Varèse per intitolare o per spiegare le sue creazioni trae le metafore dall'architettura, dalla fisica, dall'ottica, dall'acustica o dall'astronomia, per rinforzare ancor più il nocciolo segreto, il mistero dell'arte. Varèse era ostile alla fruizione psicologica della musica, non al rafforzamento simbolico, se questo poteva aiutare a potenziare l'immagine sonora e ad arricchire l'espressione e la fruizione. Anzi, l'identificazione stilistica, l'approdo alla sua maturità avviene proprio quando tutte le immagini e le fantasie visive e spaziali che aleggiano attorno alla sua musica si convertono in linguaggio musicale.

Il fatto che *Hyperprism* (del 1922-23) sia la prima composizione in cui questa sintesi si compie perfettamente, senza più alcuna scoria di influenza stilistica esterna (ancora presente in *Offrandes*, almeno per quanto riguarda la parte vocale, di ascendenza debussyana), potrebbe essere interpretato come prova che soltanto quando un'ispirazione scientifica, geometrica, iniziò ad agire, Varèse trovò infine, compiutamente, se stesso. Ma i suoi titoli sono allusivi, non programmatici: una semplice dichiarazione di intenti poetici. Se in questo caso si riferisce alla rifrazione prismatica in quanto metafora ottica dei procedimenti di proiezione e di rotazione degli aggregati di suoni, simili a una rifrazione sonora, nel caso del più imponente lavoro di quegli anni, *Arcana* (1925-27), per grande orchestra sinfonica, il titolo, assieme all'epigrafe tratta dall'*Astronomia ermetica* di

Paracelso, intende alludere all'analogia tra il processo di trasformazione sonora e la trasmutazione alchemica.

In tutti i casi, scienziato, alchimista o astronomo, Varèse, nel panorama artistico dell'epoca, è innanzitutto l'«anarchico incoronato», indipendente e solitario, alla ricerca del paradosso poetico che possa ricondurre la caotica molteplicità degli oggetti sonori all'unità della creazione artistica.

IL MAGO NEL DESERTO

«Mi ricordo molto bene della prima volta che ascoltai la musica di Varèse su uno splendido fonografo. Ne rimasi stordito, annientato. Quando ripresi conoscenza, l'ascoltai ancora una volta. Riprovai allora le stesse emozioni del primo ascolto; però, proprio per la loro novità, per la cascata ininterrotta di novità che rappresentavano, non ero riuscito a identificarle. Le emozioni si erano addizionate le une alle altre fino a culminare in un crescendo che mi aveva colpito come un pugno in piena mascella. Più tardi, parlando con Varèse di una nuova opera alla quale stava lavorando, mi chiese se volessi scrivere qualche frase per il coro - "delle frasi magiche", mi disse - e tutto ciò che avevo ascoltato mi ritornò in mente con una forza raddoppiata. "Vorrei qualche cosa", mi disse Varèse, "che rendesse l'idea del Deserto di Gobi." Il deserto di Gobi! Cominciò a girarmi il capo. Non avrebbe potuto trovare immagine più esatta per descrivere l'effetto che il suono organizzato produceva sul mio animo. Il fatto curioso della musica di Varèse è che, dopo averla ascoltata, osservate il silenzio. Non è una musica a effetto, come crede la gente, ma una musica che vi riempie di una specie di timore reverenziale. È certamente una musica che vi fa tremare se nella musica ricercate un effetto tranquillizzante e nulla più. È pure cacofonica, se pensate che la melodia sia tutto. È una musica che vi dà sicuramente sui nervi, se siete incapaci di tollerare una dissonanza irrisolta [...] Varèse cerca di produrre un vero e proprio sconquassamento cosmico. Penso che morirebbe in esta-

si se potesse esercitare un controllo sulle onde sonore e far saltare tutto in aria girando un bottone. Quando parla della sua nuova opera e dei suoi progetti, quando parla della terra e dei suoi abitanti inerti e inebetiti, si vede come si sforzi di prenderla per la coda e di lanciarla sopra la testa. Vuole farla girare come una trottola. Vuole che si uccida, che si faccia l'amore e che si rubi più spesso. Sembra voler domandare: siete idioti, sordi, ciechi? Certamente esiste una musica contemporanea, ma è vuota di sonorità. Certamente si continua a uccidere, ma a che pro? I titoli dei giornali sono zeppi di tragedie, ma dove sono le lacrime? Viviamo in un mondo in cui ci si colpisce con palle di gomma, con mazze di gomma? Che è questo? Una partita a croquet o puro e semplice imbonimento? La morte è una cosa, il torpore un'altra...»¹⁰

Nel 1940 la guerra obbliga Henry Miller a ritornare in patria dopo più di un decennio di vita di *bohème* tra Parigi e Corfù in compagnia di Alfred Perles, Lawrence Durrell, il fotografo Brassai, Anaïs Nin e di tanti altri amici. Nomade per vocazione, riprende a viaggiare attraverso gli States. *The Air-Conditioned Nightmare*, pubblicato nel 1945, è il resoconto di quei vagabondaggi, un reportage sull'America di quegli anni: sobborghi industriali, follie hollywoodiane, il Sud che sta perdendo la sua identità e il suo fascino. Fra le rovine materiali e spirituali di una civiltà disumanizzata dalla tecnocrazia imperante e dalla religione del dollaro, gli ultimi sopravvissuti sono gli artisti; o meglio, i pochi artisti che non hanno venduto il cervello e la fantasia all'ammasso delle mode culturali e del profitto. Fra questi Varèse, cui Miller dedica un ampio medaglione centrale. All'epoca del loro incontro Varèse era appena ritornato a New York dopo diversi anni in cui aveva vissuto per lunghi periodi negli Stati del Sud-Ovest: a Santa Fé, nel New Messico, quindi sulla costa del Pacifico, a San Francisco e a Los Angeles. Dopo l'intensa attività degli Anni Venti in cui aveva composto la metà delle opere rimasteci e si era impegnato a far sorgere associazioni per la promozione della musica contemporanea

(la New Symphony Orchestra, nel 1919; l'International Composers' Guild, nel 1921, assieme a Carlos Salzedo, e la Pan American Association of Composers, nel 1928, assieme a Henry Cowell e Carlos Chávez), il periodo compreso tra la metà degli anni Trenta e Quaranta ci appare come un periodo di impotenza creativa e di crisi esistenziale. Le testimonianze e i fatti (undici anni separano la prima esecuzione di *Density 21,5*, del 1936, dalla successiva creazione, quella di *Étude pour Espace*, nel 1947: meno di dieci minuti di musica in tutto) sembrano confermarlo; ma furono anche e specialmente anni di appassionata, tormentata ricerca di nuovi mezzi e finalità. Anche i silenzi degli artisti geniali possono essere molto eloquenti.

Con *Ionisation* (1930-31) Varèse aveva creato un universo sonoro composto da temi ritmici esposti unicamente da strumenti a percussione (membranofoni, metallofoni, idiofoni, anche a frizione e scuotimento, 2 sirene e un pianoforte usato esclusivamente per produrre *clusters*). La strutturazione dell'opera, la sua organizzazione formale rigorosissima impedisce qualsiasi interpretazione esotica. Sappiamo però che Varèse, grande amico del compositore cubano Amadeo Roldan e del brasiliano Hector Villa-Lobos, aveva un debole per i compositori dell'America latina e rivolgeva un'attenzione particolare agli strumenti a percussione, alle tecniche esecutive e ai generi della tradizione popolare di quei paesi.

Le due composizioni successive, *Ecuatorial* (1934) e *Density 21,5* (1936), confermano che negli anni prima del lungo periodo di silenzio, Varèse si sentiva sempre più irresistibilmente attratto da temi esotici e magici. La linea vocale di *Ecuatorial*, rinforzata ora dalle onde Martenot (originariamente da quelle Teremin), ora dall'organo, ora dai tromboni, i sillabismi, i glissandi, le mormorazioni e le esclamazioni intendono ricreare l'aura misterica di una celebrazione pagana (il testo è tratto da *Popul Vuh*, libro sacro dei Maya). E così le ipnotiche spire melodiche di *Density 21,5*, che si rigenerano continuamente dal nucleo iniziale dando vita a una sorprendente varietà di moduli melodici, ritmici, dinamici, tim-

brici, evocano più immagini incantatorie che la fredda nomenclatura scientifica del titolo (il peso specifico del platino, metallo da cui era ricavato il flauto del suo primo interprete, Georges Barrère). Soltanto dopo la prima esecuzione di *Density 21,5* Varèse compì il suo primo viaggio in Messico: come spesso capita, la biografia è in ritardo sulla creazione. Queste fughe da New York per cercare rifugio in zone desertiche possono sembrare a tutta prima una specie di evasione esotica, di tradimento dei suoi ideali tecnologici e metropolitani. Ma non è così. Varèse, nella sua geografia fantastica, era alla ricerca di orizzonti più vasti, di quel «nuovo cielo» dell'immaginazione evocato dalla citazione di Paracelso in exergo di *Arcana*.

Fin dal 1929, all'inizio del suo più lungo soggiorno parigino dopo il trasferimento in America, Varèse aveva cominciato a fantasticare di un circo ispirato a quello di Barnum & Bailey che, viaggiando da una costa all'altra degli Stati Uniti, avrebbe rappresentato un gigantesco atto unico intitolato *The One All Alone*. L'azione, che si sarebbe svolta in simultanea nelle diverse piste del circo, presentava una trama molto simile a quella di *L'Astronome*. È già l'ora in cui nella metropoli dovrebbe iniziare a far giorno, ma l'alba non appare. I cittadini che stanno recandosi al lavoro cominciano a esser presi dal panico. Un Annunciatore si rivolge alla folla e dichiara di saper interpretare il fenomeno. «The One All Alone», Colui-che-se-ne-sta-tutto-solo in cima a una torre, contempla una nuova stella, indifferente a ciò che accade in basso. Incapace di rispondere alle domande, l'Annunciatore è lapidato dalla folla. All'orchestra, che prima inviava segnali telegrafici, e al coro, si sovrappone il fragore di martelli pneumatici. Improvvisamente un grande silenzio, cui segue l'implorazione di una fanciulla febbricitante e delirante, simile a una preghiera, e il giorno finalmente appare. L'Astronomo continua a contemplare il cielo. La vita riprende come prima. Varèse aveva commissionato il testo e la sceneggiatura ad Alejo Carpentier, Georges Ribemont-Dessaignes e Robert Desnos, ma, come nel caso di *L'Astronome*, il progetto non fu poi realizzato.

Nel dicembre del 1936 Varèse rivelò a un giornalista del «New York Times» la sua intenzione di scrivere un'opera per coro e orchestra intitolata *Espace* che, in attesa dei mezzi elettronici idonei a trasmettere il suono per mezzo di altoparlanti dislocati attorno alla sala d'ascolto, prevedeva comunque una spazializzazione del suono realizzata con gli strumenti tradizionali. Nel marzo del 1937 André Malraux, di passaggio a New York, una delle tante tappe del suo continuo vagabondare in cerca di aiuti alla causa della Repubblica spagnola, si incontrò anche con Varèse che lo invitò a scrivere il testo per il coro di *Espace* che sarebbe così diventato una specie di «Sinfonia Rossa» o di «Sinfonia della Rivoluzione». Qualche anno più tardi Henry Miller, sollecitato anch'egli a scrivere un testo per quest'opera fantomatica che nel frattempo aveva mutato ancora una volta titolo e ambientazione, si lasciò trasportare dall'immaginazione e concepì una scenografia fantastica di questo tipo:

«Il coro rappresenti i sopravvissuti. Il Deserto di Gobi sia il luogo di rifugio. Ai confini del deserto i crani accatastati formino un'enorme barricata. Un silenzio grava sul mondo. Si osa appena respirare. O ascoltare. Tutti sono immobili. Regna una calma assoluta. Soltanto il cuore batte ancora. Batte in un silenzio assoluto. Un uomo si alzi e faccia atto di aprire la bocca. Non può emettere un suono. Un altro uomo si alzi e fallisca a sua volta. Uno stallone bianco discende allora dal cielo. Caracolla in un silenzio di morte. Agita la coda. Il silenzio si fa più profondo. Diviene pressoché intollerabile. Un derviscio si leva d'un balzo e inizia a girare come una trottola. Il cielo imbianca. L'aria si rinfresca. Bagliore improvviso di una lama e nel cielo appare una luce. Una stella azzurra si avvicina sempre più... una stella scintillante, abbagliante. Una donna si alza e si mette a urlare. Poi un'altra e un'altra ancora. L'aria risuona delle loro grida. D'improvviso un grande uccello si lascia cadere dal cielo. Morto stecchito. Nessuno fa atto di avvicinarsi. Si ode il debole stridio delle cicale e poi i gorgheg-

gi di un'allodola e il canto del tordo. Qualcuno ride... un riso demenziale che vi spezza il cuore. Una donna singhiozza. Un'altra comincia a lamentarsi. Un uomo emette un grido lancinante: SIAMO PERDUTI! Una voce di donna: SIAMO SALVI! Da ogni parte gente che grida: Perduti! Salvi! Perduti! Salvi!

Silenzio

Un enorme gong risuona. Il suo frastuono soffoca tutto il resto. Ancora, ancora, ancora.

Poi un silenzio terribile. Nel momento in cui diventa quasi insopportabile si ode un flauto... il flauto di un pastore invisibile. La musica, fuggevole, monotona fino a limite della follia, continua, continua senza sosta. Il vento soffia.

Il suono del flauto si spegne e contemporaneamente scoppia il frastuono di un gigantesco complesso di ottoni.

Apparizione del mago

Con le mani levate al cielo inizia con una voce chiara, calma, né troppo forte, né troppo penetrante: una voce che trascina, che placa il cuore. Ecco cosa dice:

“Non credete più! Non sperate più! Non pregate più! Aprite gli occhi. In piedi. Allontanate la paura. Un mondo nuovo sta nascendo. È vostro. Ormai tutto cambierà. Che cos'è la magia? È la rivelazione della vostra libertà. Siete liberi! Cantate! Danzate! Rubate! La vita sta cominciando!”

*Colpo di gong!
tutto scompare.»¹¹*

È evidente che Miller trasporta in un'ambientazione desertica situazioni e personaggi simbolici già presenti nelle precedenti versioni urbane: l'atmosfera apocalittica da Day After su cui gravano oscuri presagi, l'approssimarsi minaccioso di una stella, il mago, ultima trasformazione di One All Alone e dell'Astronomo. Qui però è tutto rovesciato in un senso decisamente positivo e trionfalistico: la stella, quasi nuova cometa, annuncia l'avvento del salvatore; questo salvatore non è

lontano e solitario, ma è un suadente ammalatore di folle; la sua forza magica non è racchiusa nel mistero di una preghiera o di un sacrificio, ma è una chiara professione di fede nell'anarchia, non un'anarchia poetica come quella di Artaud, ma un'anarchia militante.

Non sappiamo se la drammaturgia proposta da Miller sia un'invenzione sua, un'interpretazione personale in chiave simbolica e teatrale della forza dirompente e rivoluzionaria dell'arte varèsiana, o sia stata suggerita dallo stesso Varèse come trasformazione aggiornata dei progetti precedenti. Certamente è in sintonia con il tono anarchico del testo che Varèse aveva abbozzato per *Espace* ripreso all'inizio del capitolo che Miller gli aveva dedicato in *Air-Conditioned Nightmare*. Come già il testo di Artaud, anche quello di Miller è ricco di riferimenti alla musica di Varèse. Ma Miller, a differenza di Artaud, aveva ascoltato la sua musica, come rivela non solo la citazione all'inizio del paragrafo, ma anche la drammaturgia stessa in cui sono introdotte situazioni ed effetti musicali tipicamente varèsiani: il gong, il flauto (come non pensare a *Density*?), il complesso di ottoni, la forte contrapposizione fra esplosione del suono e silenzio. La mancanza di indicazioni di effetti sonori spaziali o di sinestesie tra suoni, luci e colori, come in *L'astronome*, molto probabilmente suggeriti ad Artaud da Varèse stesso, farebbe pensare che si tratti piuttosto di una fantasia letteraria concepita autonomamente da Miller, magari dopo essere stato messo al corrente dal compositore sui precedenti progetti.

Perché tutti questi progetti, tanto più quelli che prevedevano una rappresentazione teatrale, non furono mai realizzati? Certamente vi furono delle ragioni contingenti. Carpentier afferma che il ritorno di Varèse in America interruppe la collaborazione a *The One All Alone*. Nel caso di *L'Astronome* e di *Il n'y a plus de firmament* le condizioni di salute di Artaud ritardarono molto la redazione del testo rimasto poi incompleto (manca il quinto «movimento»). Ma non sono ragioni sufficienti. La mancata realizzazione di un'idea così persistente e fin ossessiva da parte di

un artista così tenace e ostinato come Varèse non si può spiegare soltanto con motivazioni contingenti, e neppure con le sue condizioni di salute. (Varèse soffriva di crisi maniaco-depressive e di claustrofobia, crisi che si acutizzarono particolarmente negli anni di silenzio.) Tenendo conto della sostanziale insoddisfazione per il testo di Artaud, troppo «recitato» e teatrale a suo avviso, e degli interessi sempre più vivi nei confronti di una concezione spaziale e multimediale dello spettacolo musicale, si ha l'impressione che l'irrealizzabilità di quel progetto dipendesse principalmente dalla sua natura utopistica: era una sintesi così densa e complessa di ideali, metafore, aspirazioni, anticipazioni, verifiche dell'arte musicale di Varèse che non poteva vivere se non in uno stato di eccitazione fantastica magmatico, fluttuante e provvisorio. Proprio la coscienza (o l'incoscienza, che per un'artista è lo stesso) dell'eccessivo «scarto fra l'idea e la sua realizzazione» impedì che fosse attuato.

Le opere che interruppero il lungo silenzio sono in modi diversi la realizzazione concreta e parcellare di quel progetto. *L'Étude pour Espace*, che nell'aprile del 1947 Varèse fece eseguire dalla New Music Society, uno dei diversi complessi corali amatoriali da lui fondato e diretto, è un frammento della sinfonia anarchica, rivoluzionaria, originariamente concepita in tre movimenti per grande orchestra e coro finale. Pochi minuti di musica in cui quell'idea dello spazio etero occupato da una polifonia di voci di uomini liberi è realizzata con un coro misto suddiviso in semicori che si rimbalzano glossemi di un linguaggio privo di senso compiuto, sostenuto da percussioni e da due pianoforti (lo stesso organico di *Les Noces* con il numero dei pianoforti dimezzato). La glossolalia corale è una specie di esperanto del futuro, e al tempo stesso una formula magica e un'invocazione propiziatoria.

Anche il titolo del *magnum opus* di quegli anni e dell'intera carriera di Varèse, *Déserts*, evoca immagini spaziali; immagini che rinviano direttamente alle vastità dei paesaggi in cui il compositore si andò a rifugiare nei suoi anni di silenzio. Ma, come sempre nel caso di Varèse, bisogna evi-

tare di stabilire analogie troppo semplici e dirette fra il titolo, le vicende biografiche e la sua musica. Dopo aver affermato in un suo commento all'opera che *Déserts* era per lui «una parola magica» che suggeriva «corrispondenze all'infinito» e che oltre a tutti i deserti fisici e metafisici si riferiva anche a «quel remoto spazio interiore che nessun telescopio può raggiungere, dove l'uomo è solo in un mondo di mistero e di solitudine essenziale», concludeva dicendo: «Comunque sia, se le idee possono costituire la genesi di un'opera in via di composizione, la musica s'incarica di assorbire tutto ciò che è puramente musicale». ¹² Se vi è qualcosa che in quest'opera può suggerire analogicamente immagini desertiche è il senso di spogliazione sonora, l'atomizzazione talora pressoché puntillistica degli eventi e del tempo musicale determinata dalla grande mobilità fra i piani sonori e da uno sfumatissimo trattamento della dinamica.

Oltre a queste analogie, tra questa partitura e il deserto esistono altri rapporti allusivi, segreti e misteriosi. L'intenzione originaria di Varèse era infatti quella di usare la partitura come commento sonoro di un film sul deserto, anzi su tutti i deserti, terrestri, oceanici, lunari e cosmici. La sua idea di commento sonoro era però antitetica a quella corrente e commerciale: tra il suono e l'immagine doveva crearsi non un rinforzo sinestetico, una corrispondenza emotiva e psicologica, ma un contrasto, una discordanza, un dislivello, in modo da creare tra lo spettacolo e lo spettatore un rapporto interattivo. Tra la metà degli anni Quaranta e la metà dei Cinquanta, Varèse aveva collaborato con il suo amico Thomas Bouchard a diversi documentari (perlopiù su pittori: Fernand Léger, Joan Miró) basati su questi principi. Quando però si trattò di realizzare un lungometraggio più impegnativo che richiedeva macchinari e mezzi più dispendiosi, trovò chiuse tutte le porte dei produttori (aveva pensato di rivolgersi anche a Walt Disney). Tenendo conto della sua concezione dialettica, «estraniante», antirealistica e antinarrativa del rapporto fra suono e immagini, si può anche meglio comprendere la difficoltà di concretizzare i suoi progetti teatrali. Difficoltà

non solo e tanto pratiche, ma, prima ancora, drammaturgiche.

L'interpolazione dei tre inserti di «suono organizzato» su nastro trasmesso stereofonicamente che contribuirono senza dubbio al memorabile scandalo della prima parigina di *Déserts* (2 dicembre 1954) si può considerare come una soluzione di ripiego e compromesso che volge in termini puramente musicali l'originaria idea di contrapposizione tra suono e immagini. Le fonti di rumori, per quanto trattate elettroacusticamente, rimandano a «immagini» più concrete che non le combinazioni di suoni organizzati degli strumenti; secondo esplicazioni fornite dallo stesso Varèse, dovrebbero suggerire l'idea del «deserto nudo, impersonale, inflessibile», mentre invece le parti strumentali rappresenterebbero «il lato umano» di questo dialogo. ¹³

Con la realizzazione del padiglione Philips per l'Exposition Universelle del 1958 Varèse per l'unica volta della sua vita poté vedere totalmente realizzata la sua idea spaziale e multimediale della diffusione sonora. Il suo *Poème électronique*, che combina assieme suoni sintetici e suoni naturali tra cui la voce, elaborati elettronicamente su nastro magnetico, venne diffuso, assieme alla proiezione di luci e di immagini, mediante un sistema di 350 (o 400) altoparlanti collocati all'interno della struttura architettonica ideata da Le Corbusier e Xenakis.

LA CASA DELL'INCESTO

*«Non riesco a stare al passo con gli avvenimenti. Edgard Varèse scrive una partitura per La casa dell'incesto. Come è misterioso che proprio lui, che si prendeva gioco di qualsiasi discorso sull'inconscio, sia riuscito a entrare in questo regno grazie a La casa dell'incesto. La musica è uno strano gemito, un dolore mai descritto prima in musica.»*¹⁴

Anais Nin si riferisce a *Nocturnal*, la partitura che occupò Varèse nel corso dei suoi ultimi anni di vita e di attività, e che le sue sempre più difficili

condizioni di salute non gli permisero di ultimare. Dopo la morte di Varèse il suo allievo Chou-Weng Chung collazionando, integrando e rimaneggiando manoscritti vari, ne allestì una versione che pubblicò e che al momento attuale è l'unica fonte disponibile di quest'opera. Anaïs Nin interpreta l'interesse di Varèse al suo poema come una specie di tardivo approccio al «regno dell'inconscio», ma a ben vedere non era tanto l'aspetto psicoanalitico di questo poema in prosa che l'aveva particolarmente attratto.

Già diversi anni prima di concepire *Nocturnal* (nel 1961 ne fu eseguita una prima versione) Varèse aveva in animo di comporre un lavoro per coro, ottoni, percussioni, organo e 2 onde Martenot intitolato alla notte (*Nuits* o *Dans la Nuit*) su un testo poetico di Henri Michaux scelto fra una rosa più ampia che comprendeva Novalis e Juan de la Cruz. Dunque fu innanzitutto il tema notturno ad attrarlo e probabilmente, di tutto il poema, questa frase in particolare: «Esorcizza i demoni che battono le ore sopra la mia testa, di notte, quando bisognerebbe sospendere ogni attività; se suonano, è perché sanno che nei miei sogni io li richiamo dalla lontananza dei secoli». ¹⁵ Frase che non è ripresa nel testo usato da Varèse, ma che contiene *in nuce* i due elementi essenziali di *Nocturnal*, l'esorcismo e il rapporto di repulsione-attrazione fra il coro di bassi e la voce femminile: una sorta di esorcizzazione delle forze ctonie, demoniache, ammansite ed eccitate a un tempo dalla seduzione femminile, un rituale di incantamento, una scena di magia erotica. Varèse decorticò il testo usandone poche frasi e parole sparse, altre aggiungendone assieme a glossolalie intonate tanto dal coro che dal soprano in una grande varietà di emissioni vocali. Probabilmente, se avesse avuto il tempo di completare *Nocturnal*, avrebbe realizzato, sia pure in versione non scenica, quel progetto drammatico che sempre gli sfuggì di mano.

Il rapporto ispirativo fra *House of Incest* e la musica di Varèse non fu però a senso unico. Tutte le immagini sonore, i momenti e i riferimenti musicali del poema della Nin, a iniziare dalla citazione di quel flauto magico indiano (la *quena*) in

exergo, passando per la metafora di uno spirito polverizzato e frammentato «in quarti di tono» per finire con «quella musica alla quale eravamo sordi» e che trasforma la vita in una danza sfrenata, sono, in qualche misura, varèsiani. L'amicizia con Edgard, cementata da quella con Louise, la seconda moglie del compositore, fu per Anaïs Nin anche la scoperta che la sua sensibilità fisica, corporale e magica della musica, era in totale sintonia con quella di Varèse.

Uno dei punti culminanti di *House of Incest* è il momento in cui, durante la prima notte di nozze, il suono delle campane di Chartres fa scatenare in Jeanne disperata e in lacrime (si accorge di amare il fratello, non il marito) come un'implosione del suo corpo descritta con metafore sonore e musicali. Nell'inverno del 1964-65, trent'anni dopo la stesura di *House of Incest*, Anaïs Nin annotava nel suo diario:

*«La prima volta che vidi Varèse, gli occhi lampeggianti, i capelli incolti, la sua veemenza, mi intimidirono. Accanto a lui la dolce Louise. Grande dame. La stanza della loro casa tinteggiata di verde con gli alberi in cortile, più simile a una casa europea. Fittamente ammobiliata, ingombra, libri, dischi, divani, tavolini, la piccola scrivania di Louise su cui traduce Michaux, Rimbaud, Simenon. A pian terreno, al livello della strada, c'è il covo di Varèse. Partiture musicali appuntate ai muri, grandi gong cinesi, strumenti di cui non conosco i nomi, il piano, il registratore, dischi, una scrivania ingombra, caos. Bisogna vederlo al lavoro per sapere la gioia che prova. Ogni suono un miracolo. Ascolta fino all'ultima eco. Mette le registrazioni il più forte possibile. Era come essere nella nicchia vicino alle campane, come a Chartres, una sonorità che è una forma di tortura. La risata di Varèse, i suoi giochi di parole ("tu soffri di proustatite"). I suoi jeux d'esprit descrittivi. È sempre pronto allo scherzo, alle ribellioni, è esplosivo. Mi ha intimidito finché non sono diventata più dura e lui più morbido. Le donne sono sempre rimaste impressionate dal suo vigore.»*¹⁶

Non occorre essere Freud per capire come Anaïs

Nin (che, non bisogna dimenticarlo, era anche psicoanalista) attribuisse al mondo sonoro di Varèse una sorta di potere orgiastico che, sconvolgendo le regole e abbattendo le censure, compiva una sorta di effetto catartico e liberatorio; e come, a maggior ragione, Varèse avvertisse una particolare empatia fra la sua musica e le fantasie letterarie della scrittrice. L'attenzione della Nin nei confronti dell'arte di Varèse era qualcosa che non si limitava agli effetti più immediati e agli aspetti più esteriori, ma si estendeva al suo processo creativo globale, analizzato con acutezza e ammirazione nei minimi dettagli. In occasione di una delle sue prime visite ai Varèse, nell'ottobre del 1941, annotò sul suo diario:

«Sul leggio c'è sempre uno spartito con appunti musicali. Sono in uno stato di revisione, simili a un collage: tutti frammenti, che lui sistema, risistema, sposta, taglia, incolla, riincolla, punta e ferma finché non raggiungono una costruzione torreggiante. Guardo sempre questi frammenti, che sono anche puntati su un pannello sopra il tavolo di lavoro e sulle pareti, perché esprimono l'essenza del suo lavoro e del suo carattere. Sono in uno stato di fluidità, di mobilità, di flessibilità, sempre pronti a volare dentro a una nuova metamorfosi, liberi, obbedienti non a una sequenza o a un ordine monotono, ma soltanto alla sua creatività.»¹⁷

Quale più illuminante testimonianza che il processo creativo di Varèse coincideva con la sua formulazione poetica («La forma è un risultato - il risultato di un processo») e con i prodotti artistici finiti? In attesa che lo si possa direttamente constatare sugli abbozzi quando il suo archivio verrà messo finalmente a disposizione degli studiosi.

L'ARCHETIPO E L'UTOPIA SONORA

«Varèse era senza pietà verso il timido, il trasandato e l'impotente. Diceva: "Hanno dato in mano tutta la faccenda a dei meccanici. Le nuove macchine hanno bisogno di compositori che possano

nutrirle". Questa in sostanza fu la nostra ultima conversazione. Per la prima volta notavo che a ottantun anni era curvo, ma solo perché era malato. Era abbastanza saggio da conoscere le paure degli uomini. Sapeva che lo avrebbero avvicinato quando non avessero più corso il rischio di essere risucchiati nella spirale risonante dei suoi voli sonori. Adesso è un archetipo, i cui potenziali non sono stati sfruttati dal mondo, ma quello che ha lasciato appartiene alla stessa vasta cosmologia che la scienza sta cercando di tracciare. Per ogni nuova scoperta abbiamo bisogno di nuovi suoni, e Varèse li udì prima che venissero raggiunti spazi ancora ignoti. Una volta disse gentilmente: "Non c'è avanguardia. C'è solo gente che è un po' in ritardo".

Se la luce viaggia più veloce del suono, nel caso di Varèse il suono viaggia molto molto più veloce.»¹⁸

Con queste parole, Anaïs Nin concludeva un suo scritto commemorativo pubblicato sul numero della rivista «Perspectives of New Music» uscito dopo la morte di Varèse. Per la verità a quell'epoca Varèse cominciava già a essere riconosciuto come «archetipo» nel mondo musicale, almeno dai musicisti che cercavano di recuperare quel «ritardo». Ma il discorso della Nin, letterata e non musicologa, intendeva sconfinare dall'ambito strettamente musicale, riferirsi a Varèse non solo come musicista ma come artista preveggen- te e come poeta dei suoni.

Del resto le testimonianze della Nin, come quelle di Miller, Artaud, Romain Rolland, cui se ne potrebbero aggiungere numerose altre di scrittori, poeti, pittori, scultori, architetti, stanno a dimostrare che l'arte di Varèse fu compresa, apprezzata e valorizzata molto prima dalle altre categorie di artisti che non dai musicisti. Un fenomeno che non è certo unico nella storia della musica dalla fine Ottocento, ma che non si è mai manifestato in modo così radicale. Anche il caso di Ives, che pur presenta certe affinità con quello di Varèse, a cominciare dal ritardo nella comprensione del significato e del valore della sua musica, è diverso. Ives dovette aspettare decenni prima di esser riconosciuto come «archetipo» perché egli stesso si

era posto in disparte dal mondo musicale professionale; inoltre l'incomprensione di quei pochi musicisti cui aveva richiesto un giudizio sulle opere nei suoi anni di silenzio non fu controbilanciata dalla comprensione di altri artisti.

L'arte musicale e il pensiero poetico di Varèse, nella loro vocazione multimediale e policulturale (in senso non solo eurocentrico, di competenze culturali diverse, ma anche in senso antropologico, di culture diverse), sono alla confluenza di così tante stimolazioni e ne produssero a loro volta così tante in ambiti diversi che non è possibile circoscriverle in un luogo preciso. Per definire un luogo che non si può circoscrivere Thomas More nel 1516 coniò un termine specifico: u-topia (*u* privativo: letteralmente «non-luogo»). A questo «non-luogo» che, dalla leggenda di Atlantide allo *Stalker* tarkovskiano passando attraverso alle Città del Sole di tutte le epoche, è uno dei miti più persistenti della nostra civiltà, l'arte di Varèse appartiene in modo elettivo e specifico.

Vi appartiene innanzitutto in senso temporale: il tempo simbolico da cui Varèse trasse il maggior numero delle sue metafore poetiche e sonore si pone di là del tempo storico, è un non-luogo fantastico che salda direttamente assieme primitivismo e avvenirismo, magia e fantascienza.

Vi appartiene anche in senso storico, per quanto concerne la storia dell'itinerario creativo di Varèse. L'arco evolutivo della sua arte musicale è compreso fra l'utopia busoniana della *Nuova estetica della musica* e la collaborazione con quel grande utopista che fu l'architetto (e l'architettura fu sempre uno dei campi privilegiati dell'utopia) Le Corbusier, autore di un famoso progetto di una metropoli per tre milioni di persone (concepito nel 1923, tre anni prima di *Metropolis* di Fritz Lang). La concezione utopistica della musica fu del resto condivisa da tutti gli intellettuali e gli artisti coi quali Varèse venne in contatto e collaborò. Anaïs Nin concludeva il suo diario (e quindi anche la sua vita letteraria) con queste parole:

«La musica rivela un altro luogo, un luogo migliore. Era questo il luogo da cui fummo esiliati... se ci

accoglie dopo la morte, è dolce pensare che lo raggiungeremo... Morirò così nella musica, dentro la musica, con la musica.»¹⁹

Quale più precisa, puntuale definizione dell'utopia musicale, qui venata di sottintesi metafisici?

Vi appartiene in senso topografico e spaziale. La continua ricerca di un luogo fisico, teatrale o ideale, che potesse ospitare il suo mondo sonoro è la più evidente dimostrazione che il non-luogo era la sua sede elettiva. L'impiego di titoli evocativi come *Arcana* o *Déserts* rivela inoltre come questa tensione verso l'ogni-luogo che diventa non-luogo fosse una sua dimensione poetica specifica:

«Déserts significa per me non solo i deserti fisici, sabbia, mare, montagne, neve, spazio esterno, strade vuote in città, non solo gli aspetti spogli della natura che evocano la sterilità, la lontananza, l'esistenza fuori del tempo, ma anche quel remoto spazio interiore che nessun telescopio può raggiungere, dove l'uomo è solo in un mondo di mistero e di solitudine essenziale.»²⁰

Vi appartiene in senso poetico ancora più specifico. Un grande anti-utopista, lo scrittore e giornalista inglese Herbert George Wells, a proposito dell'utopia nei tempi moderni, affermava quanto segue:

«L'utopia moderna non deve essere statica ma cinetica; non può prendere una forma immutabile, ma deve mostrarsi a noi come una fase transitoria alla quale succederà una lunga sequela di fasi che la trasformeranno senza posa.»²¹

Una simile concezione dell'utopia, non più ambientata su isole felici, in città del sole o della ragione, ma dinamizzata da ideali di progresso e dai ritmi convulsi della metropoli, corrisponde perfettamente al caposaldo della poetica e della creatività varèsiana posto in exergo a questo scritto: la «fase transitoria» di cui parla Wells è appunto la coscienza dello «scarto», dell'«approssimazione» tra l'idea originale e la realizzazione

che, con il continuo tendere verso il non-luogo, determina il «progresso dell'artista».

Vi appartiene in senso sociologico e politico. La storia della ricezione della musica di Varèse è costellata di episodi di contestazione da parte del pubblico e dei critici; episodi che hanno contribuito alla definizione della sua immagine di artista anarchico. Certamente la sua indifferenza, la sua indisponibilità a soddisfare i gusti del pubblico e dei critici derivava dal comportamento anarchico di chi si pone al di là dei gusti correnti (e dunque, ancora una volta in un non-luogo). Ma non perché vi fosse spinto da atteggiamenti snobistici, elitari e nichilisti. La sua polemica nei confronti del Futurismo e le sue prese di distanza dai molti altri *ismi* sorti durante l'epoca fra le due guerre (fra cui anche il Dadaismo) derivava dal fatto che la vera intenzione di Varèse non era quella di demitizzare il valore dell'arte demistificando in tal modo società e riti sociali; bensì quella di far partecipare il pubblico a un rito collettivo in cui la musica si imponeva con una violenza sonora che costringeva a una risposta attiva e catartica. Proprio questa qualità della musica di Varèse seduceva particolarmente, lo si è visto, scrittori e artisti anarchici e utopisti.

Poiché la musica di Varèse ha inglobato nel suono il senso di queste utopie, mantiene inalterata la sua forza. Le si può applicare la stessa formula che egli aveva coniato per i geni in tutti i campi dello scibile e dell'arte: «il genio è romantico. È l'opera a essere classica, dopo aver superato la prova del tempo». La parte del suo pensiero utopico che concerne l'evoluzione del linguaggio musicale, la ricerca di nuovi mezzi espressivi, sonori e multimediali, si è oggi in qualche modo realizzata. E, è evidente, un'utopia realizzata non è più un'utopia. C'è allora da chiedersi se e in quale misura l'esperienza creativa di Varèse, la sua personalità artistica e umana, possano ancora oggi essere sfruttati come «potenziali».

Viviamo in un'epoca di crisi acuta delle utopie e anche l'arte ne risente adeguandosi volentieri ai gusti di un pubblico cercato e formato più sul principio del consenso numerico che su quelli della sensibilità e della sorpresa alla scoperta del

nuovo. Siccome però anche solo qualche grammo di questo nuovo, una tensione anche debole verso il non-luogo, verso la terra sempre vergine dell'utopia è ciò che nella cultura occidentale almeno - distingue l'arte da altri prodotti di più facile smercio, Varèse rimane il più radicale ostinato e autorevole testimone di questa verità che ci martella in testa con la forza terribilmente persuasiva della sua utopia sonora.

Gianfranco Vinay

1. Lettera di Romain Rolland a Sofia Bertolini Guerrieri-Gonzaga del 24-1-1909, pubbl. in Romain Rolland, *Chère Sophia*, Paris, Albin Michel, 1960, vol. II, pp. 8-9.
2. Lettera di Romain Rolland a Edgard Varèse del 19-1-1909, cit. in Louise Varèse, *Varèse. A Looking-Glass Diary*, New York, Norton, 1972, pp. 58-59.
3. Cfr. Fernand Ouellette, *Edgard Varèse*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 124.
4. Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, in *Oeuvres complètes*, vol. VII, Paris, Gallimard, 1982, p. 85.
5. *Op.cit.*, p. 103.
6. Antonin Artaud, *Il n'y a plus de firmement*, in *Oeuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1961 e 1980, p. 84.
7. Ferruccio Busoni, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e sull'arte*, a cura di Fedele D'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, p. 61.
8. Ferruccio Busoni, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in *Lo sguardo lieto*, cit., p. 69.
9. Ferruccio Busoni, *Il regno della musica (epilogo della nuova estetica)*, in *Lo sguardo lieto*, cit., p. 71.
10. Henry Miller, *The Air-conditioned Nightmare*, New York, New Directions Publishing Corporation, 1945; New Directions Paperbook, vol. I, 1970, pp. 172-174.
11. Henry Miller, *The Air-conditioned Nightmare*, cit., pp. 176-178.
12. Lettere a Odil Vivier (1954), cit. in Odil Vivier, *Varèse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, pp. 147-148; trad. it. in Edgard Varèse, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Milano, Bompiani, 1985, p. 143.
13. Cfr. Edgard Varèse, *Écrits. Textes réunis et présentés par Louise Hirbour*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 141.
14. Anaïs Nin, *Il diario*, vol. VI, 1955-66, Milano, Bompiani, 1981, p. 470.
15. Anaïs Nin, *House of Incest*, Siona Éditions, Paris, 1936; trad. franc. *La maison de l'inceste*, Paris, Des femmes, 1976, p. 43.
16. Anaïs Nin, *Il diario*, vol. VI, 1955-66, cit., p. 438.
17. Anaïs Nin, *Il diario*, vol. III, 1939-44, Milano, Bompiani, 1979, p. 190.
18. Anaïs Nin, *In memoriam: Edgard Varèse*, in «Perspectives of New Music», spring-summer 1966, p. 10; trad. it. in Anaïs Nin, *Il diario*, vol. VI, 1955-66, cit., p. 483.
19. Con la citazione di queste parole si conclude anche *Anaïs Nin masquée, si nue*, di Elisabeth Barille, Paris, Éditions Laffont, 1991.
20. Lettera a Odile Vivier (1954), in Odile Vivier, *Varèse*, cit. pp. 147-148; trad. cit., p. 143, cfr. nota 12.
21. Herbert George Wells, cit. in Georges Jean, *Voyages en Utopie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 108.



Edgard Varèse.

Oggi come oggi, alla vigilia del XXI secolo, quando diventa possibile scrivere una nuova storia della musica del XX secolo - grazie al distacco storico e alla possibilità di valutare gli avvenimenti estetici in funzione degli sviluppi più recenti - Edgard Varèse appare, senza ombra di dubbio, come una delle colonne della musica del XX secolo. Molto meno prolifico della maggior parte dei suoi altri colleghi-giganti - Debussy, Ravel, Stravinskij, Bartók, Schönberg, Berg, Webern, Šostakovič... - Varèse occupa la posizione unica, imprevedibile, alla giuntura di due secoli: la posizione di faro solitario che illumina con forza d'immaginazione ineguagliabile l'eredità di qualche secolo di musica e proietta un potente fascio di luce verso il futuro, verso le musiche impossibili ai suoi tempi, diventate realtà e campi di ricerca per generazioni future.

È un dato di fatto: l'opera di Varèse e le sue affermazioni estetiche aprono in avanti. Fermamente ancorato alla tradizione dell'eredità classica e romantica, elaborando nelle nuove condizioni gli aspetti più vitali della musica del passato, Varèse impersona l'apertura in avanti: la sua concezione della musica in quanto «corporificazione dell'intelligenza che è nei suoni»,¹ e del «suono organizzato»² in quanto masse sonore da modellare nello spazio, il suo slancio difficilmente coercibile verso gli strumenti elettronici del futuro, le sue geometrie sonore e le sue proiezioni spaziali, che definiscono una nuova concezione di spazio-temporalità in musica, la sua convinzione profonda della necessità di collaborazione tra «compositori ed elettricisti»³ nei laboratori della musica del futuro, le sue strategie formali che mutuano modelli dalle scienze esatte, dalla fisica, dall'astronomia, rifiutandone tuttavia i sistemi troppo rigidi⁴ - tutti questi orientamenti, fondamentali per la ricerca compositiva di Varèse, possono venir letti come programma d'azione per generazioni di compositori: della seconda metà del XX secolo, ma ancora del secolo venturo.

La definizione della musica come «suono organizzato» - termine che «rende meglio conto del doppio aspetto della musica come arte-scienza» - prende in considerazione «tutte le scoperte recen-

ti fatte in laboratorio e che ci permettono di sperare in una liberazione totale della musica».⁵ Questa definizione dell'arte dei suoni (nuova per il XX secolo) si rivela perfettamente adatta alla ricerca compositiva del XX secolo, alla «musica del futuro» per Varèse, ma anche alla «musica del futuro» per noi: cioè alla musica attuale, «sicuramente basata sul suono e al di là delle note».⁶ Ostacolato oltremodo, nel suo lavoro di compositore, dai rigidi limiti del temperamento, che impone il puntillismo delle scale, che dispongono al massimo di 12 suoni, Varèse rifiuta l'assolutismo dell'intervallo, per consacrarsi alla modellatura della materia sonora, un po' come lo scultore che inventa le forme della sua arte a contatto tattile con la materia. Disponendo solo di strumenti acustici convenzionali (tranne rare eccezioni), Varèse lavora - come molti compositori in seguito, all'epoca dei primi Studi elettronici degli anni Cinquanta e dopo - in direzione del «suono», che è per lui «la solida base della musica», il suo «elemento bruto».⁷ «L'intellettualismo dell'intervallo», afferma Varèse, «è per me un fattore che non ha niente a che vedere con il nostro tempo e i nuovi concetti. Tanto sorpassato quanto la versificazione di Banville è artificiale».⁸ Sempre in anticipo rispetto ai suoi tempi, Varèse rinuncia prima di chiunque altro allo sfruttamento delle risorse della polifonia lineare, eretta a sistema onnipresente dall'avanguardia degli anni Sessanta. «La polifonia lineare si distrugge da sola a causa della sua complessità attuale», affermava nel 1955 Xenakis nel suo celebre articolo polemico intitolato *La crisi della musica seriale*. E indicava l'esperienza compositiva di Varèse come esempio notevole del superamento della «categoria lineare» del pensiero musicale: «Varèse, istintivamente e partendo da una concezione estetica estranea alla musica seriale, ha impiegato degli ammassi di ritmi, di timbri e di intensità in *Intégrales*, *Ionisation* e *Déserts*».⁹ È con le esperienze delle prime musiche concrete ed elettroniche che la si fa finita - nel modo più radicale - con le combinazioni intervallari e l'assolutismo dell'altezza tipici della tradizione occidentale. La nozione di «oggetto musicale», elaborata da

Schaeffer¹⁰ agli inizi della musica concreta ed elettronica, appare - inevitabilmente e necessariamente - nel clima che condiziona e impone la ricerca di Varèse in quanto precursore di mutamenti capitali in musica. Al posto di una scrittura lineare combinatoria, frutto della tradizione polifonica e preconizzata dalla dodecafonia e dal serialismo, il modo di procedere di Varèse - ricordiamo le sue opere *Amériques* (1918-22) per grande orchestra, *Hyperprism* (1922) per piccola orchestra e percussioni, *Ionisation* (1930-31) per 13 percussionisti - impone la nozione di materia sonora-bruitista come sostanza timbrica vivente, composita e coerente. Detto altrimenti: come «oggetto sonoro» percepito come «un insieme, come un tutto coerente e sentito in un ascolto ridotto che lo contempla in se stesso, indipendentemente dalla sua provenienza o dal suo significato». ¹¹ Sembra evidente che, nelle condizioni di un cambiamento radicale della materia della musica, il compositore non può più pensare «in termini di note sulla carta», ma unicamente «in termini di suono»; ¹² e, per poter fronteggiare questa nuova situazione, «le conoscenze teoriche, tecniche, scientifiche del compositore devono essere» - per Varèse - «maggiori di quante gli fossero sufficienti nel passato». ¹³

La nuova concezione della materia del suono esige inevitabilmente degli strumenti nuovi, affrancati dagli imperativi del temperamento arbitrario. Alla ricerca dei «nuovi mezzi tecnici che possano prestarsi a qualsiasi espressione del pensiero e sostenerla», Varèse rifiuta di sottometersi «a suoni già sentiti». ¹⁴ «Come il pittore può creare dei colori e variare la loro intensità, il musicista può ugualmente ottenere vibrazioni sonore che non corrispondono necessariamente ai toni e ai semitoni tradizionali, ma che variano, in fin dei conti, da un suono all'altro. Non possiamo veramente esplorare l'arte del suono (cioè la musica) se non abbiamo mezzi d'espressione interamente nuovi». ¹⁵ E Varèse è, se non il pioniere, tra i primi grandi compositori del XX secolo a interessarsi veramente ai nuovi strumenti elettronici. Così, già nel 1927, è fortemente attratto dal dynaphon, uno dei primi strumenti elettronici,

predecessore delle onde Martenot¹⁶ e inventato da René Bertrand. Poco più tardi, Varèse segue da vicino il lavoro del fisico e costruttore di strumenti russo Léon Théremine, e utilizza, nella prima versione di *Ecuatorial* (1933-34) per voce di basso solista e insieme strumentale di sei percussionisti - due strumenti Théremine, ¹⁷ sostituiti in seguito, nella seconda versione del pezzo, risalente al 1961, da due onde Martenot, e neppure quest'ultime furono in grado di accontentare il compositore. Durante il lavoro a *Ecuatorial*, Varèse dichiara a Théremine: «Non voglio più comporre per gli antichi strumenti suonati dagli uomini, e sono handicappato dalla mancanza di adeguati strumenti elettronici per i quali concepire la mia musica». ¹⁸

Costretto a lavorare con gli strumenti acustici abituali, Varèse moltiplica indefinitamente le percussioni e introduce spesso le sirene. «Le possibilità degli strumenti a percussione sono innumerevoli», scopre Varèse; «li si chiama generatori di rumori, ma io li chiamo generatori di suono». ¹⁹ Annullando l'opposizione, conservata artificialmente dalla tradizione occidentale, tra il suono e il rumore, Varèse ridefinisce il suono, e afferma la necessità di esplorare il fenomeno acustico in tutta la sua ricchezza. «Personalmente sono bloccato a ogni momento dalla povertà dei mezzi d'espressione di cui dispongo; veda, ad esempio, è impossibile produrre un suono continuo». ²⁰ Qualche decennio più tardi, Xenakis, fortemente impressionato dalle ricerche compositive di Varèse, saprà realizzare unicamente con linee continue, glissandi strumentali - il suo pezzo *Métastasis* (1953-54) per 60 musicisti; ²¹ l'organizzazione dei glissandi che ispira successivamente la concezione architettonica del Padiglione Philips di Le Corbusier a Bruxelles, a superfici continue - padiglione per il quale Varèse comporrà il suo *Poème électronique* (1958) - si basa per Xenakis su nozioni attinte dalla teoria cinetica dei gas, messa a punto nel XIX secolo da Maxwell e Boltzmann, teoria che risolve il problema delle velocità molecolari in un gas facendo appello, in linea generale, al calcolo delle probabilità. L'idea di Varèse della musica come «arte-scienza» aveva già trova-

to una delle sue più brillanti realizzazioni. Ma gli strumenti di cui Varèse disponeva all'epoca erano troppo rudimentali per il volo della sua immaginazione sonora. «... sogno strumenti», scriveva Varèse, «che obbediscano al pensiero e che, con l'apporto di una fioritura di timbri insospettati, si prestino alle combinazioni che mi piacerà imporre loro e si pieghino all'esigenza del mio ritmo interiore. [...] Con i progressi dell'elettronica, il mio sogno diventa poco alla volta una realtà».²² «Mi rivolgo alle macchine solo per scoprire dei suoni, poiché gli strumenti musicali attuali non sono adatti ai miei bisogni. Su un nastro magnetico posso fare quello che voglio.»²³ Nel 1954 Varèse viene invitato da Schaeffer nel suo Studio di musica concreta ed elettronica - creato nel 1949 all'ORTF di Parigi - per elaborare le interpolazioni elettroniche e preparare la prima francese di *Déserts* (1949-54), una delle prime grandi opere miste della musica del XX secolo, per orchestra e tre interpolazioni di «suono organizzato» su nastro.²⁴ Varèse ha davanti a sé troppo poco da vivere per poter sperimentare lui stesso le possibilità della nuova elettronica in espansione. E tuttavia ha la forza eccezionale dell'intuizione che guiderà le ricerche delle generazioni seguenti. «Il processo della creazione musicale è analogo alla scoperta degli arcani - i segreti nascosti dei rumori e dei suoni», scriveva.²⁵ «La velocità e la sintesi sono i tratti caratteristici della nostra epoca. Abbiamo bisogno di strumenti del XX secolo per aiutarci a realizzarle nella musica.»²⁶ E tutta la ricerca scientifico-musicale degli ultimi quattro decenni, concentrata sull'analisi e sulla sintesi del suono, mette in evidenza la perspicacia delle previsioni di Varèse.

Uno degli aspetti essenziali dell'estetica di Varèse, che ha fortemente influenzato le ricerche musicali recenti e attuali, è la sua concezione *spaziale* dell'arte del suono organizzato. Già durante gli anni Venti, all'epoca della composizione di *Amériques* (1918-22), per grande orchestra (la cui prima ebbe luogo nel 1926 a Philadelphia, sotto la direzione di Stokowski), Varèse è perfettamente conscio della necessità della spazializzazione

musicale dell'opera. «La difficoltà nell'arte del comporre oggi è far sì che le note dei nostri accordi siano adeguatamente distribuite nello spazio»,²⁷ scrive. Il fatto che la musica del suo tempo conosca tre dimensioni - «una orizzontale, una verticale, e un movimento di crescita e di diminuzione»²⁸ è considerato da Varèse come un'insufficienza flagrante. E s'azzarda ad aggiungere, con i mezzi degli strumenti acustici abituali, una quarta dimensione, quella della proiezione: «questa impressione che il suono ci lascia con l'idea che non tornerà, un'impressione che assomiglia a ciò che emerge dai raggi luminosi emessi da un potente proiettore; un sentimento di proiezione, di viaggio nello spazio, per l'orecchio come per l'occhio».²⁹

Molto attirato dall'idea della forma musicale come una risultante, il risultato di un processo che ha una stretta analogia con il fenomeno della cristallizzazione,³⁰ Varèse concepisce la musica «come spaziale, come dei corpi sonori in movimento nello spazio»³¹ o delle «belle parabole e iperboli sonore»,³² paragonabili a quelle che si trovano nel mondo visivo. Il versante architettonico del volume³³ e il fenomeno della proiezione del suono composito, costituito spesso dai timbri sovrapposti degli strumenti acustici abituali, definiscono una strategia formale specifica: al posto di una scrittura verticale con le sue funzioni armoniche compromesse dal cromatismo, o al posto del contrappunto lineare che struttura un tessuto melodico a tre dimensioni, Varèse propone il movimento composto «delle masse e degli spostamenti di piani»,³⁴ «la proiezione in movimento di una figura e di un piano che si muovono nello spazio, secondo la propria legge e a varie velocità di traslazione e di rotazione».³⁵ E «profetizza»: «Quando le masse sonore si urteranno, sembreranno manifestarsi fenomeni di penetrazione e di repulsione. Certe trasmutazioni avranno luogo su un piano e sembreranno proiettate su altri piani. Si muoveranno a velocità diverse, secondo angoli vari. L'antica concezione della melodia o della polifonia non esisterà più. L'opera tutta intera sarà una totalità melodica. Scorrerà come scorre un fiume».³⁶

Quest'opera spazializzata, che risulta necessariamente da una composizione simultanea dell'azione e della musica, non sarà più conforme al tradizionale rito del concerto o dell'opera frontale: «La scenografia non ha oggi più alcun ruolo da svolgere. Abbiamo le luci e le proiezioni. Solo loro danno la terza dimensione. Non bisogna immaginare né macchine né quinte, ma dare allo spettatore il senso dello spazio dove si muovono gli attori. È un canto che si leva da un angolo del palcoscenico a dare la vera intimità».³⁷ Ma: «Cosa volete ottenere se non avete uno studio acustico o elettronico a vostra disposizione?».³⁸

L'occasione sognata - la sola da lui veramente realizzata - è per Varèse lo spettacolo *son et lumière* presentato nel 1958 all'Esposizione di Bruxelles, al padiglione disegnato per la Philips olandese da Le Corbusier, aiutato dal compositore e architetto Xenakis. La parte visiva di Le Corbusier, costituita da luci colorate e in movimento e da immagini proiettate sulle mura del padiglione, è in concorrenza con la musica di Varèse: il suo *Poème électronique* è diffuso da 425 altoparlanti. «C'erano 20 gruppi di amplificatori», ricorda il compositore. «La musica era registrata su un nastro magnetico a tre piste che poteva variare d'intensità e qualità. Gli altoparlanti erano accatastati a gruppi e in quelle che si chiamano *vie di suoni* per ottenere effetti diversi: impressione di una musica che gira attorno al padiglione, che scaturisce da differenti direzioni; fenomeno di riverberazione ecc. Per la prima volta sentivo la mia musica letteralmente proiettata nello spazio.»³⁹

È precisamente l'opera a quattro dimensioni, l'opera spazializzata, che vive nello spazio unico della sala dove risuonano i fasci delle proiezioni sonore, a rendere possibile un'esperienza estetica all'interno della materia della musica, esperienza non riproducibile in seguito. «Voglio essere all'interno dei materiali sonori», proclamava Varèse, «essere una parte della vibrazione acustica... Considero lo spazio musicale più come qualcosa di aperto che come qualcosa di chiuso. Ecco perché parlo di proiezione: intendo semplicemente dire che voglio proiettare un suono, un pensiero

musicale e lasciarli quindi seguire la loro traiettoria. Non voglio in nessun caso esercitare un controllo *a priori*.»⁴⁰

La concezione formale dell'opera musicale che influenzerà molti compositori è strettamente legata alla rappresentazione spaziale nell'evoluzione della materia sonora. Varèse concepisce l'arte del suono organizzato come «trasmutazione delle masse in movimento quando attraversano differenti strati, quando penetrano certe opacità, o quando sono dilatate in certe rarefazioni».⁴¹ La musica, «la più fisica (e la più astratta) di tutte le arti»,⁴² va concepita, secondo lui, «come spaziale, come dei corpi sonori in movimento nello spazio».⁴³ Prendendo «in massa» gli elementi sonori, il compositore inventa - un po' come lo scultore - delle possibilità della sua suddivisione: la massa suono, «che si divide in altre masse, in altri volumi, in altri piani e ciò tramite diffusori disposti in luoghi differenti, dando così un senso al movimento nello spazio, mentre ciò che noi abbiamo oggi non è che una specie d'ideogramma».⁴⁴ La concezione molto fisica, molto corporea della massa suono, o dei volumi sonori in evoluzioni spaziali iscritte nella partitura, va di pari passo con le nuove possibilità delle stereofonie recenti. Le «proiezioni del suono», le elaborazioni ripetitive dei *crescendo* strutturali, le trasformazioni timbriche delle masse suono, che modificano la loro diffusione e il loro volume sonoro, sono tra i procedimenti tipicamente varèsiani della spazializzazione iscritta nella partitura. «Lo sviluppo musicale cresce poco a poco grazie all'opposizione dei piani e grazie alla ripetizione di certi elementi che si presentano sempre sotto aspetti differenti, e l'interesse aumenta grazie all'opposizione dei piani e grazie al movimento delle prospettive.»⁴⁵ La descrizione di Varèse sembra riferirsi alle evoluzioni spaziali e alle ramificazioni timbriche in *Apparitions* (1956-58/9) o in *Atmosphères* (1961) per grande orchestra, di Ligeti. Effettivamente, le micropolifonie a effetto globale (in *Lux aeterna*, 1966, per coro misto a cappella, *Apparitions*, *Atmosphères*), l'iscrizione del suono-rumore, a seguito dell'utilizzo di tecniche non tradizionali degli strumenti e delle voci (come in

Atmosphères, *Aventures*, 1962, e *Nouvelles aventures*, 1965, per tre cantanti e sette strumentisti), lo spiegamento continuo delle trame orchestrali e dei lunghi *clusters* elaborati (in *Atmosphères*, *Requiem*, 1963-65, per soprano e mezzosoprano solisti, due cori misti e grande orchestra), le ramificazioni timbriche che utilizzano dei microintervalli «impropri», e ancora le sovrapposizioni evolutive degli spettri (in *Requiem*, in *Volumina*, 1961-62, per organo, nel *Quartetto d'archi n. 2*, 1968, le trame continue fondate su delle note-punta suonate ad altissima velocità (*Continuum*, 1968, per clavicembalo), l'elaborazione di strutture ipercromatiche a partire dalla sovrapposizione di *clusters* densi a distanza approssimativamente di un quarto di tono (come in *Ramifications*, 1968-69, per orchestra d'archi), tutti questi procedimenti del lavoro di Ligeti riguardano la composizione di differenti «tipi di spazio», di differenti «architetture nello spazio»,⁴⁶ e si inscrivono perfettamente nella scia delle scoperte varèsiane. Per Ligeti, la forma globale dell'opera equivale al movimento della materia sonora all'interno di un ricettacolo chiuso di relazioni. E la paragona volentieri al processo di cristallizzazione o al «cristallo liquido» sul punto di solidificarsi.⁴⁷ Ma ricordiamo Varèse: «Concependo la forma musicale come una risultante, il risultato di un processo, ho sentito in essi una stretta analogia con il fenomeno della cristallizzazione. Quando mi chiedevano informazioni sul mio modo di comporre, mi sembrava che la cosa più semplice fosse rispondere: "per cristallizzazione"».⁴⁸

Ma la dimostrazione più conseguente e più impressionante delle idee varèsiane della musica spaziale sembra venir realizzata da Nono. L'arrivo di Varèse nel 1950, invitato da Scherchen e Steinecke, ai Corsi estivi a Darmstadt è vissuto da Nono - ma anche da Schnebel, Maderna, Metzger e tanti altri - come uno «choc importante e duraturo»,⁴⁹ malgrado l'esplosione del serialismo. La scoperta di *Ionisation* per 13 percussionisti (1930-31), diretta da Scherchen, la concezione varèsiana della musica come «suono organizzato», «corporificazione dell'intelligenza che è nei suoni» o «arte-scienza»

e, soprattutto, la musica di Varèse, con le sue masse sonore modellate nello spazio o le sue «proiezioni del suono» paragonabili al «viaggio nello spazio»,⁵⁰ influenzano considerevolmente, e a lungo termine, la ricerca compositiva di Nono. Effettivamente, nel corso degli anni Cinquanta-Sessanta, all'epoca dell'ascesa del serialismo, Nono è particolarmente attratto dall'idea della spazializzazione della materia sonora sino al più minuto particolare: tutti gli elementi della materia musicale - d'origine vocale o strumentale - si distribuiscono sistematicamente all'interno dello spazio composto della partitura, al fine di amplificare il processo di generazione del senso musicale.⁵¹ E nelle opere vocali degli anni Cinquanta-Sessanta, con le loro strutture spesso seriali e puntilliste, Nono sviluppa una moltitudine di procedimenti di collocamento nello spazio o di polverizzazione del testo utilizzato. In questo senso il suo lavoro compositivo si congiunge con le ricerche della letteratura moderna, che contempla la pluralizzazione dei significati, la polverizzazione dell'unità linguistica e la spazializzazione dello scritto, consentendo l'apertura a una moltitudine di letture possibili.

La spazializzazione della parola, delle parole e dei testi all'interno delle opere vocali di Nono mette in evidenza la necessità compositiva di esplorare la relazione complementare tra significato testuale ed enunciazione musicale; tra materiali fonici di origine verbale, contenuto semantico del testo e semantica espressiva, in tutte le loro dimensioni. Il testo portatore di senso articolato non è per Nono che «configurazione fonetico-semantica» destinata a essere trasposta in «espressione musicale»⁵² pluridimensionale.

Già nel corso degli anni Cinquanta-Sessanta, Nono introdusse nella sua ricerca compositiva l'esplorazione dello spazio intertestuale o l'analisi - auditiva, poi compositiva, musicale - del fenomeno dell'intertestualità.⁵³ *La terra e la compagna* (1957), su testi di Pavese, si basa precisamente sull'esplorazione dello spazio intertestuale dove funzionano due poesie: «Terra rossa terra nera...» e «Tu sei come una terra...», impennate attorno all'idea della terra e della donna amata.

Pubbligate in colonne parallele all'inizio della partitura, le due poesie sono composte «simultaneamente» all'interno dell'opera; collocate nello spazio sonoro nella «interazione diretta tra il senso del testo e la sua elaborazione musicale», sulla base necessaria di una «complementarietà funzionale dei testi».54

L'estensione del principio di esplorazione dell'intertestualità porta, nel corso degli anni Settanta-Ottanta, alla «trasposizione del significato semantico (del testo) in linguaggio musicale proprio del compositore».55 Così, il quartetto d'archi *Fragmente - Stille, An Diotima* (1979-80), iscrive nella partitura più frammenti provenienti da diverse poesie di Hölderlin, senza che siano «messi in musica», né letti ad alta voce da musicisti. Brani di testo avvolti dal silenzio, «centri» poetici diventati «assenza» - come secondo la celebre formula di Boulez56 - i frammenti testuali di Hölderlin agiscono per Nono in quanto «silenti canti di altri spazi, di altri cieli per riscoprire altrimenti il possibile non dire addio alla speranza».57 Il quartetto per archi, significativo per l'ultimo stile di Nono, si propone d'esplorare, con mezzi puramente strumentali, uno spazio intertestuale estremamente vasto, le cui correlazioni oltrepassano i limiti dei significati della lingua parlata. Le citazioni «silenziose» da Hölderlin, proprio come il ricordo di Brik e Majakovskij, l'indicazione «Mit innigster Empfindung», che viene dal *Quartetto op. 132* di Beethoven, la «scala enigmatica» dall'*Ave Maria* di Verdi, il riferimento sbiadito alla canzone polifonica di Ockeghem «Malor me bat» ecc. - tutti questi elementi formano la «coltre di ricordi» - ricordi di senso linguistico o non - che sottintende l'opera in quanto messa in/realizzazione pratica della intertestualità. Luogo multiplo e pluridirezionale di produzione di senso, l'opera strumentale si definisce ormai in quanto spazio dell'ascolto o scena per suoni, «teatro dello spirito», memoria composta che riunisce e cristallizza in enunciato coerente «tutti i germi, tutte le entrate».58

L'apertura della composizione musicale all'esplorazione dell'intertestualità significa praticamente nuovo ascolto del silenzio e del rumore-suono

all'interno dell'opera. Al «suono *mobile*»59 - mosso dall'interno in seguito alle fluttuazioni microintervallari o d'intensità, ottenute grazie alle nuove tecniche strumentali e vocali (era il cammino preconizzato da Varèse), o ancora, grazie alle trasformazioni diventate possibili con le nuove apparecchiature tecnologiche - si aggiunge la mobilità virtuale (un po' come nel flusso associativo del sogno che ignora ogni cronologia direzionale) dello spazio interno, intensivo, dell'opera. In queste condizioni, l'abbozzo dell'opera si appresenta con lo spazio visivo di un diagramma multicolore da tradurre in suono (v. gli abbozzi di *Prometeo*, 1981-85).60 Il piano generale dell'opera diventa lo spazio plurale di una carta «geografica» a più dimensioni, di un arcipelago di isole da esplorare contemplando auditivamente il silenzio (v. *Le Isole di Prometeo*).61 Il testo da trasporre in musica è lo spazio multiplo di una costellazione di riferimenti o di una moltitudine di cristalli di senso (ricordiamo il testo di Cacciari per *Prometeo*).62 trasportato dal flusso della memoria selettiva e creatrice, dalla fonte inesauribile di Mnemosine (v. il testo di Cacciari per *Das atmen-de Klarsein*, 1980-81).63

Lo spazio-tempo d'una tale opera è necessariamente aperto alla diversità e alla molteplicità fantastiche del suono in tutta la sua ricchezza, in quanto «dinamica spaziale».64 Ed è «bevendo alla fonte di Mnemosine» che anche noi ascoltatori siamo trascinati impetuosamente «ins Freie, nel Libero, all'Aperto». «Considero lo spazio musicale più come qualcosa di aperto che come qualcosa di chiuso», affermava Varèse. «Non voglio in nessun caso esercitare un controllo a priori.» Il «Freie» per Nono «non è liberazione dal mondo, ma liberazione *del* mondo dallo sguardo che lo condanna all'insignificanza dell'accadere».65 L'opera, luogo aperto della creatività, l'istante intensivo dei suoni mossi dall'interno, ma anche dall'esperienza estetica per l'ascoltatore «non è alla fine, escatologicamente. O è un Fine perennemente possibile. Non sta a noi produrlo - ma sta a noi saperlo *attendere*: guardando-dicendo-ascoltando».66 E, come seguendo i precetti di Varèse che sognava strumenti nuovi, adeguati al

volò dalla sua immaginazione, Nono cerca con i mezzi dell'elettronica contemporanea l'estensione massima del mondo sonoro degli strumenti acustici e delle voci. Il trattamento elettronico - cioè la trasformazione, la selezione e la regolazione del suono - permette la massima diversificazione della materia sonora e del suo tragitto - le sue «proiezioni» multidirezionali - nello spazio.⁶⁷

A proposito di *Prometeo*, il filosofo Cacciari parla di «tragedia dell'ascolto»; il pittore Vedova, di teatro, di spettacolo, di dramma in sé. Per il compositore Nono, si tratta semplicemente della vita in suono: «Suoni architettura spazi percorsi erranti itineranti programmati e naturali, continua mobilità, mutazione e trasformazione, e puramente *live*».⁶⁸

L'esperienza del vissuto e il pensiero formale all'interno delle opere di Nono fanno parte dello stesso universo risonante multiplo. Un po' come Varèse, anche Nono vuole «essere all'interno del materiale sonoro» e far «parte della vibrazione acustica», proiettando all'esterno la musica meditata nella sua testa. Di qui la necessità di cercare lo spazio della sala che sia maggiormente adatto al progetto compositivo della «tragedia dell'ascolto». E, se la ricerca della «musica spaziale» presso Varèse porta naturalmente all'esperienza del Padiglione Philips con Le Corbusier, il lavoro compositivo di Nono, che contempla sistematicamente la spazializzazione di tutti i parametri del suo linguaggio artistico, porta necessariamente all'iscrizione della musica nella splendida architettura in legno, fantastico strumento musicale, presentato da Piano presso la chiesa di San Lorenzo a Venezia, per *Prometeo*. Un po' come le trame testuali e le strutture formali delle opere, lo spazio musicale di Piano è concepito come una sorta di arcipelago: «un arcipelago al centro del quale sta il pubblico, circondato da una scena musicale che non può mai essere vista tutta insieme, ma che sempre può essere percepita nella sua interezza grazie alla musica»;⁶⁹ un arcipelago che è allo stesso tempo qualcosa di somigliante a un immenso violino o liuto: a uno strumento musicale che contenga, nella sua cassa di risonanza, lo spettacolo e il pubblico. «La scenografia non ha

oggi più alcun ruolo da svolgere», diceva Varèse. «Bisogna dare allo spettatore il senso dello spazio dove si muovono gli attori...»⁷⁰ E nel «violino» o nella «barca» bucati di Piano per *Prometeo*, «la musica che vi nasce pone naturalmente in vibrazione quest'enorme cassa armonica e, con essa, i musicisti e gli spettatori, letteralmente integrati al corpo risonante».⁷¹

Erede diretto delle scoperte di Varèse - come se per effetto dell'esperienza comune al Padiglione Philips a Bruxelles nel 1958 - Xenakis impone la musica come nuova fisica di un nuovo suono che simula il linguaggio delle cose, e come «nuova linguistica del mondo»:⁷² non discorsiva, pluridimensionale, che inventa le leggi di una narratività spaziotemporale sempre coerente che la fa finita con la commemorazione universale in cui si dibatte, dopo l'avanguardia degli anni Sessanta-Settanta, la postmodernità interculturale dei due ultimi decenni del nostro XX secolo.

Contrariamente alle generazioni di compositori che cercano di simulare in suoni la linearità direzionale del linguaggio comunicativo - come per dare alla musica la possibilità di somigliare al linguaggio discorsivo, inevitabilmente portatore di un messaggio facilmente decifrabile - Xenakis rinuncia subito alla discorsività ricalcata sulla lingua parlata e alla scrittura microstrutturale, figurativa e direzionale. Perfettamente conscio del fatto che «l'uomo non dispone di più sistemi distinti per la stessa relazione di significato»,⁷³ ed alla ricerca di una concezione spaziale vicina a quella di Varèse, Xenakis respinge ogni allineamento della musica alla discorsività lineare dei segni messi in sequenza irreversibile, e questo a beneficio di una nuova fisica della materia musicale, di una nuova concezione macrostrutturale della composizione e di una nuova definizione del mestiere del compositore, divenute improvvisamente estremamente vicine a quelle dell'architettura, della scultura o delle scienze esatte. Al posto della scrittura seriale, conseguenza del pensiero lineare polifonico, Xenakis propone - già durante gli anni Cinquanta-Sessanta, un universo di masse sonore, di vasti insiemi d'avvenimenti, di nubi fatte d'una moltitudine di particelle sonore,

di galassie in movimento regolate da caratteristiche nuove, come la densità, il grado d'ordine, la velocità di cambiamento ecc., che necessitano di definizioni e di messe in opera con l'aiuto del calcolo delle probabilità. Così Xenakis introduce la musica stocastica.⁷⁴

Questa nuova concezione dei grandi numeri al servizio della musica, la cui materia diventa massa, nube o galassia, si rivela effettivamente più generale della scrittura lineare polifonica, poiché può comprendere quest'ultima come caso particolare, a seguito di una riduzione composta della densità delle galassie o della condensazione delle nubi di suono. Il modo di procedere di Xenakis, col suo rifiuto dei grovigli lineari polifonici e seriali, è paragonabile effettivamente a quello dello scultore, che procede per eliminazioni successive lavorando il suo blocco di pietra. Un po' come chi lavora materie plastiche - o come Varèse - Xenakis interviene su una materia di densità massima, su una materia orchestrale e non di un solo strumento o di un gruppo limitato; su fenomeni sonori globali, generati da un grandissimo numero di avvenimenti sonori isolati. Durante gli anni Cinquanta - all'epoca delle *Structures* per due pianoforti di Boulez, o dei *Klavierstücke I-XI* e del *Kreuzspiel* di Stockhausen - Xenakis è attirato soprattutto dalle grandi formazioni orchestrali in cui ogni strumentista dispone di una propria parte individualizzata. In realtà, per Xenakis esistono in musica due specie limitate e fondamentali: gli avvenimenti sonori puntuali, come i colpi delle percussioni o i pizzicati degli archi, e gli avvenimenti a variazione continua, nel senso fisico, come i *crescendo* (le variazioni continue di intensità) e i *glissando* (le variazioni continue dell'altezza del suono). Il lavoro compositivo diventa, per Xenakis, elaborazione delle componenti formali - masse, nubi o galassie - e loro messa in sequenza, generando così la macrostruttura dell'opera secondo una gestualità formale sempre facilmente udibile.

Seguendo Varèse nella sua definizione della musica come «arte-scienza» e «incarnazione dell'intelligenza che si trova nei suoni»,⁷⁵ Xenakis colloca la sua ricerca compositiva nelle leghe arti-

scienze.⁷⁶ L'elaborazione della nuova fisica della musica pura (della nuova materia sonora), come anche l'invenzione di nuovi principi formali sulla base di nuove strutture d'ordine, passano - inevitabilmente per Xenakis - attraverso l'assimilazione delle scienze contemporanee: delle teorie scientifiche dei giochi d'azzardo, della teoria cinetica dei gas, delle teorie statistiche, dei processi aleatori della ricerca operativa, delle filosofie del determinismo e dell'indeterminismo. L'interesse per le scienze esatte è, per Xenakis, imposto naturalmente dall'esperienza della vita e dal desiderio di comprendere, di analizzare il mondo circostante; per poter ricostituire in seguito, con i mezzi della musica, dell'architettura o delle costruzioni sonore-visive in movimento dei *Polytopes*,⁷⁷ un avvenimento artistico simile e, simultaneamente, fundamentalmente differente. In realtà, il canto delle cicale che «hanno cullato l'umanità e i suoi poeti»,⁷⁸ «il rumore delle gocce di pioggia su un tendone teso del circo, i clamori ordinati o disordinati di una manifestazione politica, i suoni glissati delle pallottole durante dei combattimenti di strada»,⁷⁹ sono praticamente regolati dalle medesime leggi della logica, riassunte dalle equazioni del calcolo delle probabilità. L'utilizzo delle medesime leggi fondamentali per la strutturazione della materia musicale amplifica considerevolmente l'aspetto demiurgico nel lavoro del compositore. Fundamentalmente materialista e contrario a ogni forma di religione, fedele alla sua concezione della musica in quanto «ascesa mistica», forse, ma sempre «atea»,⁸⁰ Xenakis trova - precisamente attraverso le scoperte delle scienze esatte, attraverso l'universalità dei codici matematici o delle teorie fisiche - la capacità estremamente rara di oltrepassare i regionalismi culturali con le loro tendenze gretamente nazionali e di superare le strategie di recupero inevitabilmente commemorative, con le trappole dei discorsi narrativi, sempre manipolatori.

Nelle sue grandi opere vocali degli anni Sessanta-Settanta - *Oresteia* (1965-66), suite per coro di bambini, coro misto e 12 strumentisti, su testi di Eschilo; *Medea* (1967), musiche di scena per coro

maschile e 5 musicisti, su testi di Seneca; *À Colone* (1977), per coro maschile (o femminile) e 18 strumentisti, che utilizza testi dell'*Edipo a Colono* di Sofocle; e *À Hélène* (1977), per voci femminili soliste o coro femminile (o coro maschile), su frammenti dell'*Elena* di Euripide - Xenakis rimane fedele alla sua concezione delle masse dense e dei volumi in movimento, che integra anche il significato e il fonismo dei testi utilizzati, appartenenti alla grande tradizione dell'antichità greca.

Sistematicamente contrario all'idea di comporre seguendo lo svolgimento del testo e di cercare di elaborare, come la maggior parte dei suoi colleghi, dei segni compositi nella tradizione del romanticismo e dell'espressionismo, Xenakis integra la materia sonoro-bruitista di origine linguistica nelle sue masse di suono in movimento, basandosi sempre su procedimenti ispirati alle scienze esatte. Nelle condizioni delle accumulazioni massicche di particelle linguistiche provenienti da testi conosciuti, si rivela necessariamente evidente che l'intelligibilità del testo diventa perfettamente secondaria, e che quest'ultimo può, di conseguenza, essere sostituito da una materia fonica senza significato. Si pensi ai timidi tentativi in questo senso, non senza l'influenza di Artaud e di Varèse in *Ecuatorial*.⁸¹ L'annullamento del significato delle unità della lingua - delle parole - si realizza in Xenakis innanzitutto attraverso l'utilizzo di lingue morte, come avviene per il dorico in *Kassandra* (1987), seconda parte dell'*Oresteia*, su testi di Eschilo, per baritono amplificato che suona un salterio, e percussionista. Oppure nel caso dei fonemi sumeri, assiri, achei e altri utilizzati in *Nuits* (1967), per 12 voci miste soliste o coro misto. La cancellazione del significato è esplicita anche nelle opere che utilizzano fonemi - quindi unità fonetiche (sonore) senza significato - che provengono da testi conosciuti, ma vengono utilizzati soprattutto per la loro forza propriamente musicale. È il caso di *Idmen A e B* (1985), in cui i fonemi provengono dalla *Teogonia* di Esiodo. L'annullamento del significato linguistico è ancora più flagrante nel caso in cui il compositore inventa la propria musi-

ca fonemica, totalmente privata di significato, ma caricata di senso, capace di produrre masse dense in movimento che annullano ogni distinzione tra suono-rumore d'origine vocale e suono-rumore d'origine strumentale. Ricordiamo *Cendrées* (1973), per coro misto di 72 voci che cantano fonemi di Xenakis e 73 strumentisti. *Anamoessa* (1979), per coro misto di 82 voci che cantano dei fonemi e 90 strumentisti, o *Knephas* (1990), per coro misto di almeno 32 voci che cantano anch'esse fonemi di Xenakis. Delle opere monumentali come *Pour la Paix* (1981), che utilizza frammenti di testo provenienti dai libri *Écoute e Et alors les morts pleureront* di Françoise Xenakis, dal libro di Nouritza Matossian su Xenakis nella versione inglese, e fonemi di Xenakis stesso; poi *Nekuia* (1981), per coro misto e 98 strumentisti, opera che utilizza fonemi e testi tratti da *Siebenkas* di Jean-Paul Richter e da *Écoute* di Xenakis - mettendo in evidenza i limiti del significato linguistico all'interno della drammaturgia musicale delle masse e dei volumi in movimento, conformemente alla visione spaziale - varèsiana - della musica. Pur integrando testi o frammenti di testi - estremamente significativi, certamente, per il compositore nella concezione dell'opera - Xenakis impone la sua nuova linguistica dell'enunciazione musicale: una linguistica spaziale, non discorsiva, non lineare, che annulla l'unità della lingua (la parola) con il suo significato preciso, aprendo alla molteplicità significante - sempre aperta a diverse direzioni, non limitata dalle linearità univoche - del processo stesso, fisico e spaziale, della produzione di senso.

Sempre conformemente alla concezione spaziale della musica in Xenakis, le sue opere degli ultimi due decenni si fondano spesso su scale non basate sull'ottava, elaborate tramite dei filtri, che portano a risultati sonori paragonabili alle musiche modali della tradizione occidentale, dal Medioevo a Messiaen. Questa «semplificazione» della materia delle masse e delle galassie, a seguito della sua «modalizzazione» e melodizzazione, è osservabile in opere monumentali come *Cendrées* (1973), per coro misto di 72 voci e 73 strumentisti, *Ionchaies* (1977), per 109 strumentisti, o *Aïs*

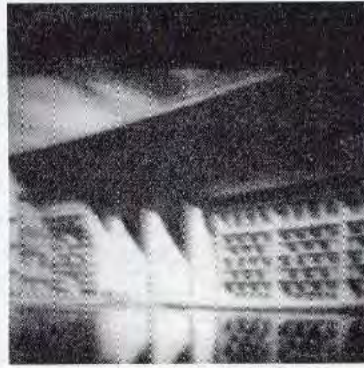
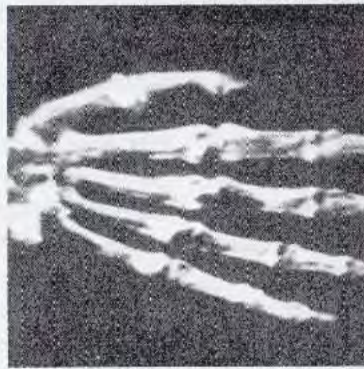
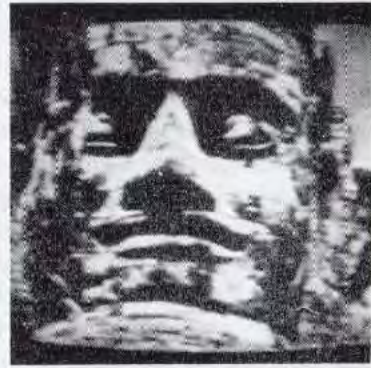
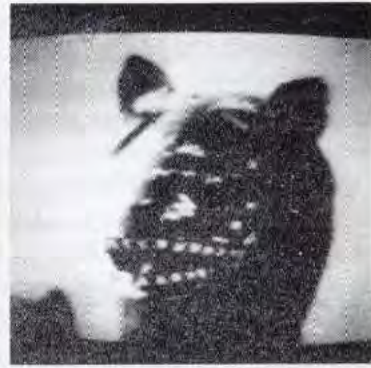
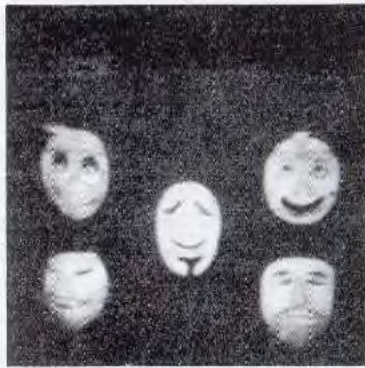
(1979), per baritono amplificato, percussionisti solisti e 92 musicisti, o in pezzi per formazioni più ridotte, come *Jalons* (1986), per 15 musicisti, o *Waarg* (1988), per 13 musicisti. Il modo di procedere di Xenakis mette in evidenza le illimitate possibilità d'arricchimento melodico della materia sonora a partire da un *continuum* spaziale, liberato definitivamente dalle costrizioni del temperamento convenzionale.

Le ricerche di un nuovo ordine spaziale nelle drammaturgie formali in Xenakis si collocano nel prolungamento diretto delle preoccupazioni di Varèse. Ricordiamo che nel 1947 Varèse compone *Étude pour Espace*, per coro, due pianoforti e percussione (6 strumentisti), su testo costituito da frammenti in lingue differenti, e che, all'inizio degli anni Trenta, progetta la composizione di un'opera intitolata *L'Astronome*, prima in collaborazione con Alejo Carpentier e Robert Desnos, poi con Antonin Artaud. Il frammento di testo scritto da Artaud in vista di quest'opera - *Il n'y a plus de firmament* - potrebbe in realtà essere letto come descrizione poetica della musica spaziale di Varèse: «Oscurità. In questa oscurità esplosioni. Armonie tagliate di netto. Suoni rumori. Suoni spogliati del loro timbro. [...] La musica darà l'impressione di un cataclisma lontano, che avvolge la sala, cadendo come da un'altezza vertiginosa. Degli accordi iniziano nel cielo e si degradano, passando da un estremo all'altro. Dei suoni cadono come da molto in alto, poi s'arrestano di botto e si distendono in un getto, formando delle volte, degli ombrelloni. Stadi del suono. [...] Nessun colore sarà puro. Ogni tinta sarà complessa e misurata sino all'angoscia...»⁸² [...] Un boato d'aria brutalmente respinto comincia a sgorgare/zampillare. Dei suoni si precipitano, emettono delle grida di più sirene al punto estremo del loro fischio. Delle percussioni violente scoppiano...»⁸³

L'idea varèsiana della musica spaziale esercita un'influenza estremamente potente su compositori molto diversi. Così, il percorso compositivo di Giacomo Manzoni - a partire dalle forme risultanti, provenienti dalla scrittura figurativa microstrutturale d'ispirazione seriale degli anni

Cinquanta-Sessanta, verso delle macro-strutture dinamiche degli anni Ottanta-Novanta, integranti il caso - passa necessariamente dall'eredità formale della tradizione occidentale: dalla gestualità spaziale del «suono organizzato», che costituisce in Varèse, «per cristallizzazione», delle forme dinamiche uniche, ma anche dalla gestualità formale del grande sinfonismo, brillantemente formalizzata da Adorno a proposito di Mahler.⁸⁴ Ammiratore fervente di Varèse, Manzoni ritiene che «non esiste forse nel nostro secolo nessun compositore che abbia ripensato così dalle radici l'arte dei suoni».⁸⁵

Alcune opere di Manzoni come *Masse: Omaggio a E. Varèse* (1977), per pianoforte e orchestra e *Modulor* (1979), per 4 orchestre, pongono l'accento sulla ricerca d'evoluzione spaziale delle materie sonore: l'opposizione dei piani e il movimento delle prospettive, i volumi in movimento e le proiezioni sonore s'inscrivono nettamente nel prolungamento della musica spaziale di Varèse. L'arricchimento timbrico dell'universo sonoro dell'orchestra con nuove tecniche strumentali (le multifoniche, ad esempio, esplorate da Manzoni dopo gli anni Sessanta in collaborazione col compositore Bartolozzi e il fagottista Penazzi) va di pari passo con la collocazione spaziale: iscritta nella partitura, realizzata secondo una distribuzione particolare delle fonti acustiche del suono o secondo una diffusione che utilizza i mezzi della stereofonia attuale. Simultaneamente, la ricerca formale di *Masse* e di *Modulor* si rivela vicina alla problematica delle probabilità, elaborata da Xenakis in relazione con la concezione della materia sonora in quanto massa, nube o risultato globale qualitativo dell'accumulazione di avvenimenti microscopici in grandissima quantità. Questo orientamento verso una nuova concezione della materia sonora è già abbozzato in opere precedenti, come *Hölderlin (frammento)* (1972), per coro e orchestra, e *Multipli* (1973), per orchestra da camera. La forma globale nelle opere recenti di Manzoni si genera come se venissero seguiti i precetti di Varèse a proposito della musica spaziale: come ogni forma «cristallina», essa «risulta dall'azione reciproca delle forze d'attra-



Diapositive di Le Corbusier per Poème électronique.

zione e di repulsione e anche dalla concatenazione degli atomi». «C'è innanzitutto un'idea: è l'origine della struttura interna; quest'ultima aumenta, si sfalda, secondo diverse forme o gruppi sonori che si trasformano senza tregua, cambiando direzione e velocità, attirati o repulsi da forze diverse. La forma dell'opera è il prodotto di questa interazione. Le forme musicali sono altrettanto innumerevoli quanto le forme esterne dei cristalli.»⁸⁶

Il desiderio varèsiano di estensione massima dello spazio della musica segna molte delle ricerche compositive dirette verso modelli extramusicali, che diventano fonte di idee d'ordine formale. Così, uno dei modelli extramusicali l'osservazione delle arborescenze, cioè delle ramificazioni⁸⁷ degli alberi, ma anche di quelle del sistema nervoso o circolatorio, di quelle dei delta dei fiumi o dei lampi, dell'energia elettrica che si ramifica nello spazio - ispira le strutture formali arbore-scenti nelle opere recenti di Xenakis. E, se le causalità che regolano i fenomeni della natura non sono certamente dello stesso ordine, il risultato, da un punto di vista formale, è il medesimo. È a partire da *Cendrées* (1973), per coro misto di 72 voci (o almeno 36) e 73 strumentisti, che Xenakis generalizza la sua tecnica compositiva delle arborescenze. Essa consiste nel definire la struttura melodica e polifonica come anche il gesto formale, quest'ultimo legato alla struttura temporale dell'opera da linee grafiche su carta millimetrata, linee relativamente arbitrarie, che occorre in seguito trascrivere in notazione musicale. La tecnica delle arborescenze - che può essere considerata come un'estensione del pensiero polifonico che procede per moltiplicazione delle linee sovrapposte, le loro dilatazioni, compressioni e rotazioni in uno spazio a più dimensioni - viene utilizzata in modo abbastanza rigoroso in *Noomena* (1974) per 103 strumentisti e in *Erikhton* (1974), per pianoforte e 88 strumentisti; poi, in modo parziale, in *Gmeeoorh* (1974), per organo, *Phlegra* (1975), per 11 strumentisti, e *Khoai* (1976), per clavicembalo.

Un po' come Varèse, che paragonava la costruzione delle sue forme sonore al fenomeno della

cristallizzazione, Xenakis s'ispira spesso, per la costruzione della micro e macroforma, a osservazioni esterne alla musica. Così, l'idea centrale per *Eridanos* (1972), per 68 musicisti, in cui il compositore utilizza terzi e quarti di tono, è la costruzione di organismi musicali a somiglianza delle catene nucleotidiche della genetica. «Gli elementi H (idrogeno), O (ossigeno), C (carbonio) e P (fosforo) sono presentati da insiemi d'intervalli fissi ma permutabili. Gli intervalli sono misurati utilizzando come unità, a seconda del caso, il semitono o il quarto di tono. Le H e le O sono suonate dagli archi, le C e le P dagli ottoni. Le note degli insiemi d'intervalli sono presentate sotto forma di nubi o di meandri» (Xenakis).⁸⁸ L'idea dell'oscillazione, assolutamente indispensabile perché vi sia un suono, oppure l'idea dei meandri di un fiume o il motivo di una spirale - osservabile dai tempi del Megalitico in Cina, in Giappone, nelle Cicladi, in Bretagna o presso gli Incas, ma presente anche nei movimenti delle galassie - possono anche diventare, in Xenakis, dei modelli spaziali da trasporre in forme musicali inedite. Non per il piacere di copiare realtà già esistenti, ma per creare - tenuto conto dell'impossibilità di tradurre il suono - forme musicali sempre nuove che arricchiscano considerevolmente le nostre esperienze estetiche.

Sempre nella linea della concezione spaziale di Varèse-Xenakis, e spinto dalla contraddizione essenziale della creazione - quella tra un disordine estremamente violento e una volontà potente di regolare questo caos⁸⁹ - Pascal Dusapin cerca incessantemente soluzioni formali contrarie ai modelli occidentali, basandosi sulla logica binaria delle gerarchie e delle arborescenze. Due modelli della natura - quello dell'acqua e quello del rizoma - sembrano corrispondere perfettamente alle ricerche di ramificazione, che integrano il caso dei percorsi, o di spazialità in movimento a più dimensioni. Le opere di Dusapin *La Rivière* (1979), per orchestra, *L'Aven* (1981), per flauto solista e grande orchestra, rimandano al modello dell'acqua. *Tre Scalini* (1981-82), per grande orchestra, *Assai* (1985), per orchestra, *Haro* (1987), per orchestra, *Niobé (ou le Rocher de*

Syphile) (1982), per soprano solista, 12 voci miste e 8 strumenti, e, in verità, la maggior parte delle opere di Dusapin degli anni Ottanta fanno pensare alle molteplicità rizomatiche a piani.⁹⁰

È la lettura del libro *Des Cours d'eau peu considérables*, di Trassard,⁹¹ che conferma, per Dusapin, il modello naturale dell'acqua in quanto procedimento di generazione di un testo e, simultaneamente, modalità di teorizzazione di questo tipo di scrittura. Effettivamente, alcuni passaggi del libro di Trassard (che Dusapin legge, in verità, dopo la composizione di *La Rivière e L'Aven*) possono essere letti, in qualche modo, come testo per un'«opera a programma» come, ad esempio, *L'Aven*: «A seconda del terreno che incontra, ciottoli, terreno compatto o fradicio, il ruscello prende, in luoghi non molto distanti, aspetti molto diversi. Non è certamente un caso se le definizioni della parola hanno sempre compreso sia il letto che l'acqua. Poiché quest'ultima plasma il suo letto, ma, senza un canale che la raccolga, non formerebbe un ruscello...»⁹²

Alla ricerca di principi formali contrari alla tradizione narrativa genealogica della musica occidentale, e più vicini alla sua visione di uno spazio musicale in espansione non prevedibile, Dusapin ritrova spontaneamente il modello rizomatico elaborato da Deleuze e Guattari. Il rizoma è, precisamente, un'antigenealogia: procede per fuga, cattura, espansione, conquista, taglio, incrinatura, vari divenire.⁹³ «Contro i sistemi centrati, a comunicazione gerarchica e collegamenti prevedibili, il rizoma è un sistema acentrato, non gerarchico e non significante, senza Generale, senza memoria organizzatrice o automa centrale, definito unicamente da una circolazione di stati.»⁹⁴ Le opere di Dusapin sono effettivamente spessissimo elaborate in «mille piani»: una molteplicità di idee musicali si spiegano in estensione nel tempo tramite tagli, incrinature, abbandoni, nuove emergenze. In *Ilaro*, ad esempio, un *a solo* di violoncello proveniente da un pezzo precedente, *Conversation*, viene ripreso, riorchestrato, reiniettato nella materia sonora dell'orchestra: innestato su strutture diverse si modifica, si trasforma, diventa «un mutante». La concatenazione delle

strutture in *Ilaro*, *Assai*, *L'Aven*, *Tre Scalini*, ma anche in diverse opere destinate a strumenti solisti, è definibile in quanto «crescita di dimensioni - in una molteplicità che cambia necessariamente di natura man mano che aumenta le sue connessioni. Non vi sono, in un rizoma, punti o posizioni come se ne trovano in una struttura, in un albero, in una radice. Vi sono solo linee».⁹⁵ Linee di fughe che mantengono sistematicamente l'apertura a nuove idee musicali venute «dall'esterno», e che mantengono sempre aperta la possibilità di dimensioni supplementari: linee di forze che aspirano l'attenzione e che piombano nella realtà di un'insicurezza febbrile. In Dusapin, i rizomi sonori - che si congiungono, per molti loro aspetti, ai cristalli sul punto di solidificarsi di Varèse - proliferano sempre in una moltitudine di materie sonore molto diverse. Il loro principio - estremamente generoso e, paradossalmente, fortemente destabilizzante - è dare il massimo di differenza in un lasso di tempo relativamente breve; fare il minimo con un massimo di dati; procedere attraverso la non-ripetizione, non-variazione, non-sviluppo, non-sfruttamento, integrando il caso in un movimento aperto di esplorazione spaziale a più dimensioni.

La concezione varèsiana della materia sonora, come anche la sua idea della musica spaziale dinamica, fatta di gesti spontanei corrispondenti a una verità profonda, trova nelle opere di Wolfgang Rihm una delle continuazioni più brillanti. «Tutto quello che un compositore deve fare, è provare sensazioni e trasformarle in musica. Non tocca a lui teorizzare o speculare sul senso della vita. Deve solo vivere. L'arte è sottomessa alle stesse leggi della vita», affermava Varèse.⁹⁶ E Rihm: «Ho la sensazione di un grande blocco di musica in me. Ogni composizione ne è allo stesso tempo una parte e l'impronta di una forma. Questo blocco è esposto a una forte erosione. Il lavoro di tagli successivi di questo blocco, da cui deriveranno l'impronta della forma e il suo stampo, costituisce l'atto del comporre».⁹⁷

La seconda parte del poema danzato di Rihm *Tutuguri / Le Rite du soleil noir* (1981-82), da

Artaud, sembra seguire il cammino che si diparte direttamente da *Ionisation* (1930-31) di Varèse, per 13 percussionisti: alla ricerca di una musica violenta, che permetta di «riportare il me alle sue vere fonti»,⁹⁸ Rihm riduce l'orchestra ai sei percussionisti solisti e alle glossolalie corali su nastro ispirate ad Artaud *le Momo* e a *Pour en finir avec le jugement de Dieu*.⁹⁹

Le opere di Rihm dell'ultimo decennio, dal *Quartetto n. 5 «Ohne Titel»* (1981-83), testimoniano - sempre nella linea varèsiana - una preoccupazione formale nuova: l'atteggiamento lineare discorsivo cede la sua posizione preponderante all'aforisma del gesto, all'ideogramma sonoro, al segno-cifra.¹⁰⁰ Brevissimi gesti orientati, *crescendo* all'interno del suono, proiezioni dinamiche che riproducono le idee di Varèse in lassi di tempo brevissimi, mutazioni brusche, opposizioni estreme di registri (simultaneamente e successivamente), tutti questi avvenimenti sonori dinamici contribuiscono alla spazializzazione, provocando come conseguenza naturale una percezione musicale non lineare: l'impressione di una musica a più dimensioni, che costringe a tendere l'orecchio per ascoltare il silenzio da cui emerge il suono. L'avvenimento musicale, o il campione di materia, è pensato, insieme obbligatoriamente e liberamente, in quanto elemento contraddittorio: da una parte in quanto cellula isolata, iscrizione data, libera da ogni legame passato o futuro e, d'altra parte, in quanto unità-embrione, cifra della proliferazione, concentrato di sviluppi imprevedibili.

In opere più recenti - ricordiamo il *Quartetto n. 8* (1988) o l'opera teatrale *Die Eroberung von Mexico / La Conquête du Mexique* (1987-91), su testi di Artaud, Paz e antichi canti messicani - Rihm cerca, sempre nella linea del pensiero varèsiano, una sorta di «verticalizzazione» o di «messa in volume» dei processi sonori. La sua musica diventa più che mai «Klanghaptikk» (Rihm): materia plastica musicale, architettura sonora estranea a ogni architettonica preliminare. Fedele alla sua concezione del processo musicale in quanto reazioni a catena, ma senza causalità, in quanto serie aperte di mutazioni,¹⁰¹ di implosioni,

di deviazioni, di catastrofi a caso (cioè secondo un caso voluto, accettato, necessario, e non secondo il caso totale o addomesticato, come nell'estetica dell'avanguardia degli anni Sessanta), Rihm tenta di aprire lo spazio-tempo dell'opera integrando «i rumori», «le perturbazioni» esterne, le spinte energetiche provenienti d'ogni dove, ma con necessità imperiosa; cosa che fa pensare alle strutture dissipative, all'ordine tramite fluttuazioni, alla generazione di complessità tramite l'integrazione del rumore o delle perturbazioni aleatorie. E ciò come per rispondere alle previsioni di Varèse: «Ci serve un grande romantico... Dico proprio romantico, poiché infatti ritengo che tutti i grandi creatori, nella scienza o nell'arte, siano stati dei romantici: il genio è romantico. È l'opera a essere classica, una volta che ha sostenuto la prova del tempo».¹⁰²

Fortemente persuaso che «velocità e sintesi sono i tratti caratteristici della nostra epoca», Varèse insiste sulla necessità di collaborazione tra «compositore ed elettricista». ¹⁰³ I risultati che voleva ottenere nella sua musica - irrealizzabili negli anni Trenta - sono diventati in realtà programma di ricerca per gli Studi elettronici in seguito: «Ottenere dei suoni fondamentalmente puri. Ottenere dei timbri che generino suoni nuovi caricando questi suoni fondamentali d'una serie di armoniche. Sperimentare con i nuovi suoni ottenuti, facendo intervenire due o più *dynaphones* che potrebbero diventare così un solo strumento combinato. Ampliare il registro dello strumento, per ottenere alte frequenze che nessun altro strumento può dare con intensità sufficiente...»¹⁰⁴ Già durante gli anni Venti-Trenta, Varèse sognava la «creazione di laboratori acustici dove compositori e fisici collaborassero».¹⁰⁵ Nel 1929 aveva preso contatti con il celeberrimo Bell Laboratory, diventato interlocutore efficace per Boulez al momento della creazione del laboratorio sognato da Varèse, l'Institut de recherche et coordination acoustique musique (IRCAM), a Parigi (1975). Sempre in anticipo rispetto ai suoi tempi, Varèse già avvertiva nel 1961: «L'elaboratore è un'invenzione meravigliosa, che sembra quasi sovrumana. Ma in verità è limitata

quanto lo spirito dell'individuo che gli fornisce i suoi dati».¹⁰⁶

Inventore infaticabile, «all'opera con i ritmi, le frequenze e le intensità»,¹⁰⁷ Varèse è entrato per sempre nella storia della musica con i suoi 12 pezzi, che si potrebbero interpretare integralmente in soli due concerti di durata appena superiore a quella consueta. La sua presenza nella storia della musica occidentale sembra perfettamente paragonabile al modello che aveva scelto lui stesso per il suo lavoro compositivo: la cristallizzazione. Un po' come le sue opere, «cristalli di tempo»,¹⁰⁸ Varèse impersona - in «immagine-cristallo» - un momento cruciale dell'invenzione compositiva nel corso del XX secolo. «Ciò che costituisce l'immagine-cristallo è l'operazione più fondamentale del tempo. [...] Il tempo si sdoppia in ogni momento in presente e passato, che differiscono l'uno dall'altro in natura, o, che è lo stesso, il presente si sdoppia in due direzioni eterogenee, l'una delle quali si slancia verso il futuro e l'altra cade nel passato».¹⁰⁹ Il tempo - non cronologico - si scinde dunque nello stesso tempo che si dà o si dispiega: «si scinde in due getti asimmetrici, uno dei quali fa passare tutto il presente, e l'altro conserva tutto il passato».¹¹⁰ Tale è la struttura formale delle opere «cristalline» di Varèse.¹¹¹ Ma tale è anche la posizione di Varèse nella storia della musica: fermamente ancorato alla tradizione musicale dei secoli passati e, simultaneamente, fortemente proiettato in avanti, verso la musica del futuro.¹¹² Per essere per noi - qui e ora - la musica contemporanea vivente, in «cristalli di tempo», secondo il suo credo:

«Per me non esiste né "musica del passato" né "musica del presente", ma soltanto una musica viva del presente, che non deve venir confusa con tutta la musica eseguita in questo momento presente».¹¹³

Ivanka Stoianova

(traduzione di Raffaele Mellace)

1. E. Varèse, *Écrits*, Éd. Chr. Bourgeois, Paris, 1983, p. 115. Varèse riprende la definizione di H. Wronsky, fisico, chimico, musicologo e filosofo della prima metà del XIX secolo.

2. «"Suono organizzato" sembra sottolineare meglio il doppio aspetto della musica, insieme arte e scienza», afferma Varèse (*Écrits*, p. 56).

3. *Ivi*, p. 29.

4. Ricordiamo le affermazioni di Varèse a proposito dell'artista dell'«avanguardia»: «Quando ogni nota, in un'opera musicale, ha la sua ragion d'essere o può essere spiegata in rapporto a un certo sistema, non è più musica. Comporre a partire da un sistema è la prova dell'impotenza creatrice» (E. Varèse, *Écrits*, pp. 169-170).

5. *Ivi*, p. 108.

6. *Ivi*, p. 129.

7. *Ivi*, p. 125.

8. *Ivi*, p. 125.

9. I. Xenakis, «La crise de la musique sérielle», in *Gravesaner Blätter* n. 1, a cura di H. Scherchen, Gravesano, 1955, pp. 2-4.

10. P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris, 1966; cfr. anche M. Chion, *Guide des objets sonores*, INA/GRM, Buchet Chastel, 1983.

11. M. Chion, *Guide des objets musicaux*, p. 34. «L'ascolto ridotto» è «l'atteggiamento di ascolto che consiste nell'ascoltare il suono in se stesso, come oggetto sonoro, astraendo dalla sua provenienza, reale o supposta, e dal senso di cui può essere portatore» (*ivi*, p. 33).

12. E. Varèse, *Écrits*, p. 145.

13. *Ivi*, p. 145.

14. *Ivi*, p. 23.

15. *Ivi*, p. 39.

16. Ricordiamo che le onde Martenot sono state costruite nel 1898 da Maurice Martenot.

17. L. Théremine (1896) aveva presentato per la prima volta il suo strumento elettronico nel 1920. Gli strumenti utilizzati nella prima versione di *Ecuatorial* corrispondono a una versione più tarda, chiamata «Fingerboard»-Théremine. Cfr. E. Varèse, *Rückblick auf die Zukunft, Musik-Konzepte* n. 6, text + kritik, München, 1978, p. 21, nota di H.-Kl. Metzger e R. Rihn.

18. Cfr. O. Vivier, *Varèse*, Seuil, Paris, 1973, p. 113.

19. E. Varèse, *Écrits*, p. 94.

20. E. Varèse, *Écrits*, p. 57.

21. Ricordiamo anche che il primo pezzo composto da Ligeti al suo arrivo in Europa occidentale s'intitola *Glissandi*, musica elettronica realizzata allo Studio della WDR di Colonia nel 1957.

22. E. Varèse, *Écrits*, p. 143.

23. *Ivi*, p. 127.

24. Le interpolazioni esistono in 4 versioni: del 1953, del 1954, del 1960 e del 1961. La prima mondiale di *Déserts* ebbe luogo nel 1954 a Parigi, a opera dell'Orchestre National, sotto la direzione di H. Scherchen.

25. Da cui il titolo di *Arcana* (1925-27) per grande orchestra. Cfr. E. Varèse, *Écrits*, p. 47.

26. *Ivi*, p. 29.

27. *Ivi*, p. 31.

28. Cioè la dimensione temporale o ritmica, la dimensione verticale o intervallare e la dimensione dell'intensità (*crescendo* e *diminuendo*). Cfr. E. Varèse, *Écrits*, p. 91.

29. *Ivi*, p. 31.

30. «Quando mi chiedevano informazioni sul mio modo di comporre, mi sembrava che la cosa più semplice fosse rispondere: "per cristallizzazione"». Cfr. E. Varèse, *Écrits*, p. 158.

31. *Ivi*, p. 153.

32. *Ivi*, p. 154.

33. «Credo che volessi dare alle mie prime opere musicali le caratteristiche del granito»: E. Varèse, *Écrits*, p. 185.
34. Ivi, p. 91.
35. Ivi, p. 128.
36. Ivi, p. 91.
37. Ivi, p. 71.
38. Ivi, p. 71.
39. Ivi, pp. 151-152.
40. Ivi, pp. 187-188.
41. Ivi, p. 92.
42. Ivi, p. 117.
43. Ivi, p. 153.
44. Ivi, p. 60.
45. Ivi, p. 64.
46. G. Ligeti, «Form in der neuen Musik», *Darmstädter Beiträge* n. 10, Schott, Mainz, 1966, p. 24.
47. G. Ligeti, Corso estivo al Centre Acanthes, Aix-en-Provence, 1979.
48. E. Varèse, *Écrits*, p. 158. Varèse si riferisce alla definizione del rinomato mineralogista N. Arbib: «Il cristallo si caratterizza per una forma esterna e una struttura interna, entrambe ben definite. La struttura interna dipende dalla molecola, cioè dalla più minuscola delle concatenazioni di atomi dotati dello stesso ordine e della stessa composizione della sostanza cristallizzata. L'accrescimento di questa molecola nello spazio da il cristallo intero. Ma malgrado la diversità assai trascurabile delle strutture interne, il numero delle figure è per così dire infinito. L'idea della cristallizzazione come principio formale e presso Varèse lungi dall'essere una metafora, e si lascia dimostrare dall'analisi esauriente del tematismo e del lavoro tematico specifico. Si tratta infatti di uno dei primi esempi, nella storia della musica del XX secolo di un modello formale che viene dall'esterno, in questo caso dalla natura e dalle scienze naturali. Cfr. I. Stoianova, «Ecuatorial», in *Melos* n. 4, Schott, Mainz, 1986, pp. 59-91.
49. Cfr. Ph. Albéra, «Entretien avec L. Nono», in *Luigi Nono*, Festival d'automne à Paris, Contrechamps, Paris, 1987, p. 15.
50. Ivi, p. 91.
51. Cfr. I. Stoianova, «Texte, musique, sens / Des œuvres vocales de Luigi Nono dans les années 50-60» in *Luigi Nono*, Festival d'automne à Paris, Contrechamps, Paris, 1987, pp. 68-85.
52. L. Nono, «Text - Musik - Gesang», in L. Nono, *Texte, Studien zu seiner Musik*, a cura di J. Stenzl, Atlantis, Zürich, 1975, p. 60.
53. Recupera «l'assorbimento di una molteplicità di testi (di senso) nel messaggio poetico che, peraltro, si presenta come centrato da un senso». «Il significato poetico rinvia a significati poetici altri, in modo che si rendono leggibili, nell'enunciato poetico, diversi altri discorsi. Si crea così, attorno al significato poetico, uno spazio testuale multiplo, i cui elementi sono suscettibili d'essere applicati nel testo poetico concreto. Chiamiamo questo spazio "intertestuale". Preso nell'intertestualità, l'enunciato poetico è un sottinsieme di un insieme più grande che è lo spazio dei testi applicati nel nostro insieme». Cfr. J. Kristeva, *Sémionikè / Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, p. 255.
54. L. Nono, «Text - Musik - Gesang», in L. Nono, *Texte*, p. 48.
55. Ivi, p. 60.
56. Cfr. P. Boulez, «Son et verbe», in *Relevés d'apprentis*, Seuil, Paris, 1958, p. 60.
57. L. Nono, *Fragmente - Stille, An Diotima*, partitura Ricordi, Milano, 1981, prefazione del compositore.
58. L. Nono, *Fragmente - Stille, An Diotima*, prefazione del compositore.
59. L. Nono, «Verso Prometeo, Frammenti di diari», in *Verso Prometeo*, a cura di M. Cacciari, Ricordi, 1984, p. 11.
60. Cfr. L. Nono, *Verso Prometeo*, Ricordi, 1984.
61. Ivi.
62. M. Cacciari, «Prometeo», in *Verso Prometeo*, pp. 63-78.
63. M. Cacciari, «Das atmende Klarsein», in *Voci enigmatiche*, De suono, Torino, 1990, pp. 55-58.
64. L. Nono, «Das atmende Klarsein», in *Voci enigmatiche*, p. 53.
65. M. Cacciari, «Das atmende Klarsein», in *Voci enigmatiche*, pp. 55-56.
66. Ivi, p. 57.
67. Cfr. H.-P. Haller, «La tecnica del "live electronic" allo Studio sperimentale di Friburgo», e A. Vidolin, «Interazioni con il mezzo elettronico», in L. Nono, *Verso Prometeo*, pp. 39-53. Cfr. anche H.-P. Haller, «De la transformation des sons», in Luigi Nono, *Festival d'automne*, Contrechamps, pp. 155-163.
68. L. Nono, «Verso Prometeo, Frammenti di diari», in *Verso Prometeo*, Ricordi, Milano, 1984, p. 15.
69. R. Piano, «Prometeo: uno spazio per la musica», in *Verso Prometeo*, p. 58.
70. E. Varèse, *Écrits*, p. 71.
71. R. Piano, «Prometeo: uno spazio per la musica», p. 59.
72. M. Serres, «Musique et bruit de fond», in *Hermès II, L'interférence*, Minuit, Paris, 1972, pp. 181-194.
73. E. Benveniste, «Sémiologie de la langue», in *Semiotica* n. 1, Mouton, 1969, p. 9.
74. Il termine è introdotto per la prima volta da Jacques Bernoulli, uno dei fondatori del calcolo delle probabilità. La denominazione «stocastico» è un'abbreviazione di teoria e calcolo delle probabilità.
75. E. Varèse, *Écrits*, p. 103. Varèse ricorda: «I filosofi del Medioevo dividevano le arti liberali in due categorie: il *trivium*, o arti della ragione applicata al linguaggio - grammatica, retorica e dialettica - e il *quadrivium*, o arti della ragione pura... che noi chiameremmo oggi scienze. La musica rientrava in quest'ultima categoria, al fianco delle matematiche, della geometria e dell'astronomia. / Ai nostri giorni, si sarebbe inclini a classificare la musica nelle arti del *trivium*. Mi sembra tuttavia che si ponga troppo l'accento su ciò che si potrebbe chiamare la grammatica della musica. / In diverse epoche e in diversi luoghi la musica è stata considerata sia come un'arte, sia come una scienza. In verità, la musica compete all'una e all'altra» (ivi, p. 102).
76. Cfr. I. Xenakis, *Arts-Sciences Alliances*, con O. Messiaen, M. Ragon, O. Revault d'Allonnes, M. Serres e B. Teyssèdre, Castermann, Paris, 1979.
77. *Polytope de Montréal* (1967), spettacolo luminoso e sonoro con una musica per 4 orchestre identiche, presentato al Padiglione francese dell'Esposizione Universale di Montréal nel 1967 dall'Ensemble Instrumentale de Musique Contemporaine, sotto la direzione di K. Simonovitch; *Persepolis* (1971) per nastro magnetico a 8 tracce è stato presentato nel 1971 a Persepolis, nell'ambito del Festival di Chiraz (Iran); *Polytope de Cluny* (1972) per nastro magnetico a 8 tracce, presentato nel 1972 alle Thermes de Cluny, a Parigi; *La Légende d'Eer (Diatope)*, per nastro a 8 tracce, realizzato al CEMAMu, presentato nel 1978 per l'inaugurazione del Centre Georges Pompidou a Parigi. Cfr. Xenakis -

- Les Polytopes*, in collaborazione con O. Revault d'Allonnes, Balland, Paris, 1975.
78. I. Xenakis, *Musique, Architecture*, p. 26.
79. Ivi, p. 27.
80. Ivi, p. 40.
81. Ricordiamo che è solo nella terza strofa del testo - proveniente da *Levendaz de Guatemala* di Miguel Angel Asturias (Ed. Oriente, Madrid, 1930) e non direttamente dalla Bibbia dei Mayas Quiché, il *Popol Vuh*, nella traduzione in spagnolo del padre Francisco Ximenez, come afferma Varèse) che il compositore utilizza, nella parte vocale, dei microintervalli, dei glissando, dello *Sprechgesang* e delle glossolalie senza significato.
82. A. Artaud, *Il n'y a plus de firmament*, in *Œuvres complètes*, vol. 11, NRF, Gallimard, 1961, p. 107.
83. Ivi, p. 124.
84. Th. W. Adorno, *Mahler: Eine musikalische Physiognomik*, in *Gesammelte Schriften XIII*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1971, pp. 149-319.
85. G. Manzoni, «Edgard Varèse», in Catalogo *E. Varèse*, Ricordi, Milano, 1992, p. 4.
86. E. Varèse, *Écrits*, p. 159.
87. Ricordiamo il titolo dell'opera di G. Ligeti *Ramifications* (1969), per orchestra d'archi o 12 archi solisti.
88. I. Xenakis, *Eridanos*, partitura, Ed. Salabert, Paris, p. 1.
89. Cfr. P. Dusapin, «Une seule réponse: composer», in *Silence n. 1*, Éd. de la Différence, Paris, 1985, pp. 113-115.
90. Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome*, Minuit, Paris, 1976, e *Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980.
91. Ed. Gallimard, Paris, 1981.
92. J.-L. Trassard, *Des cours d'eau peu considérables*, NRF, Gallimard, 1981, p. 94.
93. I titoli dei pezzi di Dusapin *Musique captive* (1980), per 9 strumenti a fiato, o *Musique fugitive* (1980), per trio d'archi, testimoniano il continuo progredire di questo tipo di pensiero.
94. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, p. 32.
95. Ivi, p. 15.
96. E. Varèse, *Écrits*, p. 38.
97. W. Rihm, «Ins eigene Fleisch» / «Dans sa propre chair», in *Neue Zeitschrift für Musik* n. 1, Schott, Mainz, 1979, pp. 6-7.
98. A. Artaud, «Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras», in *Les Tarahumaras*, Idées, Gallimard, Paris, 1971, p. 31.
99. A. Artaud, *Œuvres complètes*, voll. XII, XIII, Gallimard, Paris, 1974.
100. Ricordiamo che W. Rihm è autore di una serie di opere per insiemi cameristici intitolate *Chiffre*. «Poiché il principio è arrivare a scrivere o cifrare, come su carta per musica, ciò che è indescrivibile a parole», diceva Artaud (cfr. A. Artaud, *La Conquête du Mexique*, in *Œuvres complètes*, vol. V, Gallimard, Paris, 1964, p. 24).
101. La mutazione in quanto «essere altro nel divenire altro. Generativamente e non figurativamente.» Cfr. W. Rihm, «Mutation», in *Inharmoniques n. 1*, IRCAM/CNAC «G. Pompidou», Chr. Gourgois, Paris, 1986, p. 72.
102. E. Varèse, *Écrits*, p. 70.
103. Ivi, p. 29.
104. Ivi, pp. 68-69.
105. Ivi, p. 62.
106. Ivi, p. 165.
107. Ivi, p. 164.
108. G. Deleuze, *L'image-temps*, *Cinéma 2*, Éd. Minuit, Paris, 1985, p. 110.
109. Ivi, pp. 108-109. Deleuze si riferisce a H. Bergson, *L'Énergie spirituelle*.
110. G. Deleuze, *L'image-temps*, p. 109.
111. Cfr. I. Stoianova, «Ecuatorial», in *Melos n. 4*, Schott, Mainz, 1986, pp. 59-91.
112. È, precisamente, il senso dell'intitolazione di H.-Kl. Metzger e R. Rihm, «Rückblick auf die Zukunft»: «Sguardo retrospettivo verso il futuro». Cfr. *Musik-Konzepte n. 6*, *Edgard Varèse. Rückblick auf die Zukunft*, text-kritik, München, 1978.
113. E. Varèse, *Écrits*, p. 120.