

Anno IX - 2005


Ultimo aggiornamento (Last updated): **settembre 2005**

Indice degli argomenti

E' possibile salvare direttamente gli articoli facendo click sul simbolo
Per evitare di aprire i files PDF nel navigatore, usare l'istruzione "Salva oggetto con nome" (tasto destro del mouse)

To download essays please click on the symbol



 Alessandra Carnevale

[Studi sullo stile di Bach di Pier Paolo Pasolini](#)

Questo testo è disponibile solo in formato PDF (1,2 MB)

Se ne può vedere il [paragrafo introduttivo](#)

 Thomas Campaner

[Iannis Xenakis: strutturalismo e poetica della sonorità oggettiva.](#)


Questo testo è disponibile anche [la versione PDF](#) (632 KB)

 Francesca Aste

[Il materiale e il processo compositivo tra indeterminazione e necessità.](#)
[Le sonatas and interludes per pianoforte preparato di John Cage](#)

Questo testo è disponibile solo in formato PDF (2,1 MB)

Se ne può vedere [l'indice](#) e il [primo capitolo](#)


 Carlo Serra

[Recensione a *Musica*, di Elio Matassi, Guida, Napoli, 2004](#)

Di questo testo è disponibile anche [la versione PDF](#) (404 KB)

 Stefan Lorenz Sorgner
[Plotinus and minimal music](#)


Di questo testo è disponibile anche [la versione PDF](#) (616 KB)

 Alessandro Cadoni
[Cinema e musica "classica": il caso di Bach nei film di Pasolini](#)


Di questo testo è disponibile anche [la versione PDF](#) (2,3 MB)

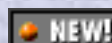
 Nadia Moro
[La riflessione herbartiana sulle relazioni tonali](#)

Di questo testo è disponibile anche [la versione PDF](#) (284 KB)

 Simone Frangi
[André Schaeffner, Maurice Merleau-Ponty, Demetrio Stratos. _
Dialogo a tre voci sul luogo della risonanza](#)

Di questo testo è disponibile anche [la versione PDF](#) (104 KB)

 Andrea Garbuglia
[La musica nel linguaggio dei fumetti](#)



Di questo testo è disponibile anche [la versione PDF](#) (904 KB)

[Ritorna alla testata di "De Musica"/Home](#)

[Ritorna a Spazio filosofico](#)

[Libro dei Visitatori](#)



De Musica



[Guest Book](#)

***Studi sullo stile di Bach* di Pier Paolo Pasolini**

Introduzione

Il saggio *Studi sullo stile di Bach (limitatamente alle sei sonate per violino solo)*¹ [1944-45], inedito fino all'edizione critica completa dell'autore a cura di W. Siti, rivela un aspetto di Pier Paolo Pasolini solo recentemente indagato: l'interesse per la musica a partire già dal periodo formativo del giovane Pasolini; uno dei periodi su cui oggi è maggiormente puntata l'attenzione della critica pasoliniana. L'interesse di Pasolini per il linguaggio e per l'immediatezza comunicativa della musica accompagnerà e sarà parte integrante di tutta la produzione letteraria e della realizzazione cinematografica, di cui curava in prima persona la scelta delle colonne sonore. Con la medesima modalità con cui l'opera e il linguaggio letterario di Pasolini testimoniano il cambiamento della società, dal dopoguerra fino al 1970, possiamo ripercorrere attraverso l'opera dell'autore l'evoluzione della musica nel tempo, la sua trasformazione, le innovative tendenze estetiche che si radicavano nelle società in modificazione². Il processo metodologico applicato all'indagine di storia della musica attraverso l'opera dell'autore è rinvenibile a causa dell'atteggiamento messo in atto nei confronti della musica; si conferisce pari dignità a tutte le espressioni musicali, dalla musica leggera alla musica etnica, dal genere profano al religioso, dal classico, come si può constatare dal saggio si attesta una particolare predilezione per Bach, ed inoltre per Mozart e per Vivaldi³, al popolare, genere musicale che poneva l'autore di fronte alle origini delle civiltà, al pari dei dialetti. La musica viene concepita da Pasolini come manifestazione artistica e culturale del mondo in evoluzione; ed è per motivo che il senso estetico musicale rientra in qualità di un aspetto integrante la peculiare visione teorica.

Per quanto riguarda la presenza della musica di Bach come parte integrante dell'opera pasoliniana nel periodo coevo alla stesura del saggio, 1944-1945, si trovano collegamenti nel romanzo autobiografico *Atti impuri*⁴ iniziato a scrivere nel 1947, in cui ricorrono i temi riguardanti Bach, i sensi, la poesia, "Ero completamente preso dai sensi... Ed ecco che sentii uno, due accordi della Ciaccona: erano della variazione 14, lamentosa, straziante, simile a una voce umana"⁵. Nel romanzo si riscontra la presenza della terminologia musicale. In un passaggio del testo narrativo l'autore descrive il canto degli

uccelli in modo musicale e tecnico, “Migliaia di uccelli cantavano, su scale diverse, alternando o sovrapponendosi, e laceravano dolcemente il silenzio ora con modulazioni da ugola umana, ora con trilli e squittii impeccabilmente animali”⁶, l’uso della terminologia adottata conferma la conoscenza musicale a livello linguistico e formale⁷.

L’interesse musicale per Bach, attestato fin dall’esordio nella prosa giovanile dal saggio qui esaminato, proseguirà costantemente lungo l’intero percorso produttivo dell’autore; principalmente nella realizzazione cinematografica, dove la musica di Bach funge da colonna sonora⁸. L’utilizzo della musica di Bach nelle opere cinematografiche, *Accattone* e *Il Vangelo secondo Matteo*, è strettamente correlato al canone stilistico e retorico pasoliniano dell’impiego ossimorico⁹. L’uso di Bach da parte di Pasolini nelle due produzioni filmiche è decisamente non storicistico, inoltre la musica bachiana nel *Vangelo secondo Matteo* non è usata affatto come potrebbe esserlo in un film presuntivamente mistico, in funzione di un facile rafforzamento, per accreditare mediante Bach il tono alto dell’opera, lo stesso è evidente anche per *Accattone*. Non esiste consonanza tra musica e racconto, ma piuttosto un contrasto netto e intenzionale tra un’ormai codificata altezza della musica, in senso retorico, e la bassezza, sempre in senso retorico, della messa in opera del racconto filmico. In questa relazionalità la musica non è, certamente, al servizio del racconto, per amplificarne i concetti, ma tende a mostrare il significato del racconto in quanto dissonante rispetto alla musica, e tuttavia in ultima istanza consonante. Con questo principio di interazione, Bach da una parte e il racconto pasoliniano dall’altra, la storia di *Accattone* viene effettivamente rivelata più fortemente proprio mediante la musica¹⁰.

Queste le considerazioni sulla musica, la quale si può reputare un filo conduttore continuo di rilevanza nella realizzazione delle opere letterarie e cinematografiche dell’autore. Concludiamo con una poesia che declama l’importanza dell’espressione musicale:

[...]
Ebbene, ti confiderò, prima di lasciarti,
che io vorrei essere scrittore di musica,
vivere con degli strumenti
dentro la torre di Viterbo che non riesco a comprare,
[...]

e li comporre musica
l'unica azione espressiva
forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà¹¹.

Prima di esaminare le molteplici considerazioni teoriche che emergono dagli argomenti trattati nel saggio (il rapporto tra musica e poesia, tra contenuto ed espressione, la funzione e lo scopo della critica), è necessario ricostruire l'ambiente culturale che influisce sulla formazione del ventenne Pasolini.

§ 1 La formazione letteraria di Pasolini: l'ermetismo

La formazione letteraria di Pasolini si svolge sotto l'influenza dell'ermetismo, il movimento letterario e poetico del periodo tra le due guerre, 1920-1940. I rapporti tra Pasolini e l'ermetismo risalgono all'epoca in cui Pasolini terminava gli studi liceali e incominciava l'Università (1939-1940); i debutti della formazione poetica di Pasolini coincidono con la fine del movimento ermetico. Tutti i critici e i biografi di Pasolini riconoscono che la formazione letteraria dell'autore si è compiuta in un ambiente poetico fortemente influenzato dall'ermetismo. Tracce di lettura dei poeti ermetici sono facilmente reperibili nella corrispondenza dell'epoca, dove l'autore cita l'inchiesta *Parliamo dell'ermetismo* su "Primato" e "Il Frontespizio", una delle riviste simbolo del movimento ermetico. E. Siciliano, uno dei biografi di Pasolini, rievocando il periodo giovanile dell'autore, giudica il progetto incompiuto di "Eredi", rivista letteraria e artistica, come il tentativo di diventare eredi di quella tradizione della modernità che si raccoglieva nei nomi di Ungaretti, Montale, Cardarelli, Luzi, Gatto, Sereni, Sinisgalli, Bertolucci, Betocchi, Penna, De Libero; i maggiori esponenti dell'ermetismo. È necessario spiegare che il termine ermetismo è stato utilizzato per la prima volta nel 1936 da F. Flora che, nel suo saggio *L'analogista ermetico* in *La poesia ermetica*, se ne è servito per qualificare la poesia di Ungaretti. Il poeta era accusato dalla critica di scrivere versi oscuri e incomprensibili, la stessa accusa era inoltrata a P. Valéry (F. Flora, *Valéry o la poesia difficile* in *La poesia ermetica*) e, quindi, al simbolismo francese. Se si segue la disamina che G. Debenedetti propone nel suo libro sulla *Poesia italiana del Novecento*, si troverà alla base dell'ermetismo italiano l'influenza della poesia francese simbolista di

Baudelaire, di Rimbaud e di Mallarmé e di altri poeti post-simbolisti, come P. Valéry. Ma è soprattutto Mallarmé che sembra avere avuto maggiore influenza nella formazione di una sensibilità ermetica in virtù delle sue idee sull'oscurità poetica e sull'uso dell'analogia. Queste idee sarebbero circolate anche grazie all'interpretazione che aveva dato A. Thibaudet in *La poésie de Stéphane Mallarmé: étude littéraire* molto letto dai letterati italiani di quel periodo. Un altro elemento dell'influenza letteraria francese in Italia è costituito, sempre secondo Debenedetti, dall'opera di H. Brémond *La Poésie pure*. Con questa opera, Brémond intendeva polemizzare specialmente le idee di P. Valéry sulla poesia. Voleva dimostrare che la poesia pura, vale a dire un genere di poesia che non ha una spiegazione razionale, e che per questa ragione si avvicina piuttosto alla musica, non era una invenzione dei poeti simbolisti, come sosteneva Valéry, ma esisteva già dall'epoca classica. In conclusione Brémond pensa che la composizione poetica deve essere oscura e "autonoma" in quanto tale. Il carattere oscuro e analogico della scrittura ermetica non si trova soltanto attraverso l'influenza francese, ma anche nell'evoluzione della poesia italiana, come ricostruisce O. Macrì in *Esemplari del sentimento poetico italiano*. In questa opera l'autore distingue i poeti del 1883-1940 in tre generazioni: "lirismo nuovo", "poesia pura" e "ermetismo". Il legame tra queste tre generazioni consiste nel tentativo, che compiono secondo un grado di radicalità sempre più importante, di rendere la parola poetica indipendente e autonoma. In questa evoluzione la parola poetica vede crescere il suo potere di significazione e di allusione, soprattutto in virtù dell'importanza crescente data al simbolo. Al posto di costituirsi a partire da una referenza semantica, la parola poetica diventa piuttosto una specie di prisma che rinvia riflessi della realtà. La parola poetica deve ricreare, e fare allusione all'esistenza di un mondo assoluto e astratto. Questa grande fiducia nella parola riformata accomuna l'ermetismo alla poesia francese moderna, che da Baudelaire, da Mallarmé, e, soprattutto, da Rimbaud arriva fino a Valéry, passando per il surrealismo. Sono i momenti più importanti della trasformazione progressiva della parola poetica tradizionale in simbolo. Il ruolo del simbolo è di evocare e di suggerire un significato che non corrisponde più a quello convenzionalmente attribuito alla parola. In questo modo la parola è "liberata", e si è potuto parlare in proposito della sua autonomia (L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*). Attraverso la riforma della parola poetica, la nuova natura verso cui tende il poeta ermetico è quella di un assoluto spirituale.

Tuttavia, questo assoluto potrebbe essere meglio qualificato in quanto dimensione propria di una “metafisica immanente”. In effetti la ricerca degli ermetici non prevede un adempimento mistico, perché la poesia non si situa in un altro mondo, ma nel mondo della vita. Il legame tra vita e letteratura, associato a un’infinità atemporale, è messo in evidenza nel testo che è generalmente considerato il manifesto teorico dell’ermetismo: il saggio *Letteratura come vita*, pubblicato in “Il Frontespizio” da C. Bo nel 1938. In questo scritto Bo cerca di dimostrare l’identificazione tra vita e letteratura in nome dell’unità della coscienza umana. La letteratura può dunque rendere l’uomo cosciente della propria vita, essa è il filtro tra la vita e la coscienza, e permette all’uomo di riconoscere una visione chiara e definitiva sulla propria condizione. Ma ciò che l’uomo raggiunge con la letteratura è situato in una dimensione spirituale e fuori dal tempo: in un assoluto eterno e trascendente. Bo mostra bene che la concezione della letteratura vede gli avvenimenti quotidiani della vita come dei segni da decifrare per ottenere la rivelazione di un mondo altro e infinito, di cui la vita possiede tuttavia la chiave: la parola. È interessante mostrare come sia possibile passare dalla dimensione fortemente teorica e astratta di questo testo di Bo alla corrispondenza concreta, realizzata dalla poesia, tra letteratura e vita. Gli articoli di Betocchi e Luzi, che Pasolini legge nel corso dell’estate 1941, *Note sulla poesia italiana e Premesse e limiti di un ritorno al canto*, possono servire a mostrare questo collegamento. Con questi scritti Luzi e Betocchi pretendevano di partecipare al dibattito sollevato con la definizione di “ritorno al canto”, che G. Vigorelli aveva utilizzato, nel gennaio 1937, a proposito dell’ultima raccolta poetica di A. Gatto, *Morto ai paesi*. Gatto, con Luzi e Betocchi, e il giovane Petroni, mirano, secondo Vigorelli, a mettere in risalto il nucleo morale della parola poetica. Evitano in questo modo una ricaduta esclusivamente formale della “poesia pura”, perché rifiutano la degenerazione esteticizzante della fine del ventesimo secolo di ritorno al “canto”. Con questa parola, “canto”, Vigorelli vuole, in effetti, in questo testo fare allusione all’equilibrio tra forma e contenuto che si può trovare nei più grandi poeti della tradizione. All’interno della disamina sull’ermetismo e dell’influenza che questo movimento ha avuto nella formazione letteraria di Pasolini, è utile approfondire alcune figure di riferimento importanti nella formazione del giovane Pasolini quali: M. Luzi, R. Serra, G. Contini, L. Anceschi. Luzi riunisce una parte della sua riflessione critica di questo periodo in *Un’illusione platonica e altri saggi* [1941], un libro

che costituirà un punto di riferimento teorico per il giovane Pasolini. In questo libro Luzi definisce l'atto poetico in virtù della sua capacità di trasfigurare il reale e di raggiungerne l'essenza. Una delle sue idee principali è dunque la concezione della poesia in quanto catarsi, e del linguaggio in quanto strumento d'intuizione e di rivelazione metafisica. Leopardi è il modello assoluto di questa visione, grazie al suo lavoro sul linguaggio poetico della tradizione. Sono soprattutto i saggi *Un'illusione platonica*, *Note sulla poesia italiana e Vicissitudine e forma* che illustrano il punto di vista del loro autore. Nel primo di questi saggi l'interpretazione di *Il libro del cortegiano* di B.Castiglione permette a Luzi di esprimere la propria visione della letteratura. L'attitudine "la più naturalmente poetica" si configura nella distanza che l'anima mantiene rispetto alla realtà. Questa distanza è complementare, come nella dialettica tra vita e letteratura già rilevata in Bo, alla contiguità che passa tra il poeta e la sfera ideale e immateriale della vita. L'attitudine poetica deriva da una filosofia improntata da elementi di origine neoplatonica: un'anima presente a se stessa è in effetti sottratta all'influenza degli avvenimenti materiali. Il linguaggio poetico fruisce di questa natura metafisica: la forma ritmica e musicale rivela che il linguaggio non è concepito in funzione di una rappresentazione reale o di una comunicazione di dati sensibili, ma piuttosto di una espressione essenziale e impersonale perché non dipende da un soggetto individuale, ma è determinato dalle leggi eterne dell'essere. Negli altri saggi di questo libro, Luzi reitera le medesime riflessioni sulla natura metafisica della poesia e del linguaggio poetico, così come sulla specificità musicale dello stile poetico. Paragonando il processo creativo della prosa con quello della poesia, Luzi termina il saggio *Prosa e poesia*, rivendicando il valore metafisico della poesia. Come possiamo vedere, Luzi è veramente uno dei rappresentanti più lucidi dell'ermetismo.

È evidente che l'ermetismo offre ugualmente alla letteratura italiana un nuovo approccio della critica letteraria. Sembra che ciò che cambia sia il grado di implicazione personale nella lettura critica. Si può dire che con l'ermetismo nasce il concetto di critico militante come lo si conosce ancora oggi. Fondata su questo concetto, l'implicazione del lettore nella sua interpretazione è tale da divenire quasi corresponsabilità più che sola collaborazione. La dimensione che assume la creazione poetica in funzione del suo obiettivo esistenziale, è dunque presente anche nell'interpretazione critica. La letteratura per gli ermetici, è veramente questa ricerca di un orizzonte altro rispetto a quello della

storia, che i poeti compiono assecondati dai loro critici. Ciò che è richiesto al critico è un'attitudine di necessità vicina a quella che aveva già caratterizzato le pagine critiche di Renato Serra. In altri termini si tratta di un'attitudine secondo la quale si è sempre pronti a verificare la validità degli schemi ermeneutici attraverso la propria sensibilità critica perché si è subito coscienti che il giudizio finale non potrà essere che un giudizio personale e vissuto. Da questa visione deriva l'avvicinamento tra autore e critico, come se entrambi condividessero la stessa partecipazione spirituale. Ma è P. Bigongiari che redige il migliore profilo del nuovo critico letterario nel suo articolo *Il critico come scrittore*, apparso nel 1938. In questo testo, Bongiarri sostiene la necessità di affrancare la critica dal suo statuto subalterno rispetto alla creazione poetica, poiché essa diviene un vero genere letterario. Un altro critico che conta molto per Pasolini, nonostante sia difficile qualificarlo ermetico, è senza dubbio Gianfranco Contini. Negli anni Trenta Contini collabora, come filologo e critico, alle stesse riviste cui partecipano gli ermetici. Se paragoniamo un saggio di Contini a uno scritto di Bo, risultano evidenti due personalità critiche molto differenti. Tuttavia l'attitudine critica di Contini non è opposta a quella degli ermetici perché tutti e due hanno come obiettivo la percezione della logica che governa il procedimento lirico. Bo persegue questo obiettivo secondo i criteri di partecipazione spirituale che scaturiscono dall'opera, criteri di cui ho parlato poco prima. Contini, da parte sua, rimette in questione in modo sistematico il linguaggio poetico da un punto di vista tecnico per raggiungere "la storicizzazione della parola" poetica. Questo approccio al testo costituisce, per Contini, la sola garanzia possibile per cogliere la "qualità spirituale". Nei saggi di Contini la combinazione degli elementi differenti che contribuiscono a formare il linguaggio poetico, scelta lessicale, figure retoriche e metrica, è da districare con il minimo dettaglio in modo che sia possibile al critico decifrare il segreto della comprensione. Pasolini poteva trovare uno scritto interessante di Contini nell'inchiesta sull'ermetismo di "Primato", cui faceva riferimento nella corrispondenza che ho precedentemente citato. Un'altra figura importante che influenzerà la formazione culturale di Pasolini è quella di L. Anceschi, che si era occupato nella sua produzione critica anche di poesia ermetica. Pasolini stesso scriverà nel 1956 a proposito del periodo giovanile che:

l'*Estetica* del Croce [...] in effetti fuoriusciva dal nostro mondo estetico, operando sulla nostra intelligenza, ma non sulla nostra coscienza: ed era letta in funzione dell'autonomia dell'Arte e della poesia pura (è un fatto che più dell'*Estetica* ha contato allora per noi l'anceschiano *Autonomia ed eteronomia dell'arte!*)¹².

L'obiettivo critico di Anceschi in *Autonomia ed eteronomia dell'arte* era molto ambizioso, poiché, come l'autore dichiara implicitamente nel titolo stesso della sua opera, si tratta di trovare gli strumenti capaci di rendere conto, allo stesso tempo, della doppia determinazione, esterna e interna, del fatto artistico, in modo da coglierne l'autonomia e l'eteronomia. In questa prima fase della sua attività letteraria, Pasolini subisce dunque l'influenza di Anceschi nel tentativo di allargare le categorie estetiche in un senso extra-referenziale, permettendo ugualmente di salvaguardare l'autonomia del fatto artistico.

La digressione sull'ermetismo e sulle figure di riferimento importanti nella formazione di Pasolini finora esposte aiutano a reperire gli elementi che caratterizzano la critica di Pasolini nel saggio *Studi sullo stile di Bach* che ci apprestiamo ad analizzare. Gli aspetti derivanti dall'influenza dell'ermetismo e presenti nel saggio possono essere riassunti nel seguente modo: nella difficoltà di sciogliere la complessa interpretazione del saggio, che si presenta in questo senso appunto ermetico; nella presenza della compartecipazione critica di Pasolini secondo le modalità della critica ermetica, che prevede la condivisione spirituale del critico all'opera dell'autore, nella disamina del "canto puro", in modo conforme agli interessi per la poesia pura e per il "ritorno al canto" degli ermetici; nel tentativo di sistematizzare l'autonomia della musica e della poesia e d'individuare la loro eteronomia attraverso la critica secondo la decisiva ascendenza sull'autore dell'opera di Anceschi; nell'uso dell'analogia che deriva dai metodi espressivi e dall'apertura metafisica della poesia simbolista.

§ 2 Autonomia della musica e della poesia. Il rapporto tra contenuto ed espressione. Aspetti del pensiero di F. Nietzsche

Per affrontare l'analisi del saggio ci soffermiamo ancora su alcune notizie relative al testo. Il saggio è del 1944-45, termine *ante quem* è la stesura della tesi di laurea su Pascoli, *Antologia della poesia pascoliana: introduzione*

*e commenti*¹³, che riprende un ampio passaggio del saggio musicale. È probabile, secondo N. Naldini, che il lavoro al quale Pasolini era impegnato già nel 1944 fosse completato entro l'estate del 1945, periodo che coincide con la stagione bachiana di Pasolini, collegata all'amicizia con la violinista Pina Kalč, testimoniata nei "Quaderni rossi": "Pina suona magnificamente Bach e accanto a lei Pier Paolo riassume il pubblico eletto al quale ella intende rivolgersi"¹⁴. Troviamo testimonianza della stagione bachiana di Pasolini anche nel romanzo autobiografico ed incompiuto *Atti impuri*¹⁵, in lavorazione fra il 1947 e 1950. In una stesura del 1950 e non inclusa nel romanzo, troviamo un tema che sarà l'argomento principale del saggio: lo stile di Bach.

Era soprattutto il Siciliano che mi interessava, perché gli avevo dato un contenuto e ogni volta che lo rivedivo mi metteva [...] davanti a quel contenuto: una lotta, cantata infinitamente, tra la Carne e il Cielo [...] Come parteggiavo per la Carne! [...] E come, invece, sentivo di rifiutarmi alle note celesti!¹⁶

La lotta tra Carne e Cielo non è solo una casuale e poetica immagine metaforica per rendere idealmente la musica di Bach; perché la lotta tra Carne e Cielo è la rappresentazione dell'aspetto tecnico musicale di Bach, come comprova nella sua analisi Guy Scarpetta¹⁷. La musica di Bach realizza la vena barocca perché è sensuale e religiosa al tempo stesso, la spiritualità è indissolubile dalla seduzione. Pasolini traspone questo dualismo all'interno di un ordine intellettuale nel quale è necessario sciogliere il significato di "Carne" per comprendere la posizione di parte dell'autore, "Come parteggiavo per la Carne!". La musica di Bach suona in maniera sensuale perché il godimento sonoro proviene da una matrice formale basata sulla scelta del timbro, vera carne della musica; per questo motivo, nel godimento musicale bachiano, Pasolini ha inteso la "Lezione erotica di Bach"¹⁸. Questa parte introduttiva presenta il testo del saggio che di seguito si analizza.

Prefazione ossia confessione

Che non esista una lingua critica per la musica è una constatazione scoraggiante per chi si accinge a parlare nientedimeno che dello "stile" di un musicista¹⁹.

Il concetto estetico di stile è spesso analizzato da Pasolini con una caratteristica particolare: non è quasi mai slegato da un altro importante tema estetico, quella del genio. Questo aspetto si riscontra nei saggi *Da A. Soffici, o della divulgazione*²⁰ del 1941 e *Dino e Biografia a Ebe*²¹ del 1943; parlare dello stile di un musicista sottintende “nientedimeno” che parlare di un genio: Bach.

Io, per me, porterò nel criticare la musica la mia possibilità critica di interpretare certa poesia, pochissimo musicale [...] ²².

La prefazione, ossia confessione inerente alle intenzioni interpretative, ci rivela subito la linea critica adottata dall'autore, che prende in considerazione sia poesia e musica come entità autonome non confondibili su di un generico piano della musicalità, sia “certa poesia, pochissimo musicale”, che verte su un terzo elemento di raccordo, esteriore ai due elementi presi in considerazione, la possibilità critica, intesa come possibilità personale, che ci permette di riflettere la rielaborazione estetica di Pasolini.

E per spiegarmi meglio dovrò indagare brevissimamente sopra un uggioso problema, ossia i rapporti storici e ideali tra musica e poesia. [...] Innanzi tutto s'ha da distinguere una musicalità della poesia da una musicalità della musica. Qui verte l'equivoco. È musicalità della poesia certo settenario scorrevole, [...] e se possiamo sempre chiamare tale poesia “musicale” ciò non significa che abbia qualche rapporto, se non esteriorissimo con la musica. [...] La musicalità [...] della poesia non ha nulla a che vedere con la musica. [...] Più giustificato è il paragone tra la musica e la poesia di un Mallarmé, di un Valéry, [...] essendoci nella musicalità di tale poesia qualcosa di matematico, di riflesso, di concettuale, molto più vicino alla musicalità della musica che la musicalità ingenuissima delle parole sdruciole o tronche [...] I rapporti tra musica e poesia non sono di un'equivoca musicalità, e nemmeno rapporti tra note e sillabe, ma, se mai rapporti tra

ritmo e sintassi, se proprio vogliamo salvare una somiglianza esterna.

(Beethoven, *Sinfonia n. 5*)



(Bach, *Sonata n. 6, Preludio*)



“Che fai tu luna in ciel?” (Leopardi, *Canto di un pastore etc.*)

“O del grande Appennino” (Tasso, *Canzone al Metauro*)²³.

Pasolini riflette sul problema del rapporto tra musica e poesia, un problema estetico affrontato più volte nella storia della critica e che indica decisamente l'intenzione dell'autore di occuparsi di estetica e delle sue problematiche. Tutta la storia della musica occidentale potrebbe anche essere letta in questa chiave: come una lunga ricerca di una propria autonomia nei confronti della poesia, conquistata faticosamente solo in tempi molto recenti con il trionfo della musica strumentale pura nell'età barocca²⁴, espressa dallo stile di Bach e dalla sua opera musicale.

L'autore dà la propria visione critico-musicale, che coincide con la possibilità effettiva della critica di interpretare poesia e musica, è grazie alla critica che si possono trovare analogie tra musica e poesia: attraverso la critica si sta formando e sta prendendo corpo già da questi primi scritti, la visione poetica ed estetica. Dopo questa prima anticipazione dichiarativa si indica ciò che non coincide come rapporto tra musica e poesia, la “musicalità della poesia” non è la “musicalità della musica”²⁵. Pasolini prende posizione rispetto a quella parte della critica che si è schierata nella possibilità di far coincidere musica e poesia tramite il nesso musicale²⁶. Vede una giustificazione in Mallarmé e Valéry perché la musicalità della loro poesia ha qualcosa di matematico, di concettuale, appartenente alla musica. Il significato di musicalità all'interno del simbolismo di Valéry si configura come un tentativo di comunicare mediante un linguaggio accortamente calcolato

sentimenti assoluti e immateriali, e all'interno di una musicalità nuova che Valéry riteneva costituente la cifra ontologica dell'estetica del movimento²⁷. L'idea di musicalità definisce le affinità che congiungono il mondo dei suoni a quello del pensiero realizzando il luogo dell'arte pura attraverso forme nelle quali l'emozione estetica diventa mistica e raggiunge livelli e modi che solo la musica riesce a realizzare.

Valéry nel saggio *L'existence du symbolisme*²⁸ del 1938 delinea una necessità poetica inseparabile dalla forma sensibile, sicché i pensieri enunciati o suggeriti da un testo poetico sono unicamente mezzi che “concorrono con i suoni, le cadenze, il numero per provocare una certa tensione e generare in noi un mondo tutt'armonico”²⁹.

Prima il silenzio poi il suono o la parola. Ma un suono o una parola che siano gli unici che ci portino subito nel cuore del discorso. Discorso, dico. Se c'è un rapporto tra musica e poesia questo è nell'analogia, del resto umane, di tramutare il sentimento in discorso, con quel risparmio, quella misura, quell'accoratezza che sono semplicemente comuni ad ogni opera d'arte. Basta rievocarsi il Partenone, un San Pietro di Masaccio, i Sepolcri, la Quinta Sinfonia; da per tutto il medesimo inizio perfetto, cioè passaggio perfetto dal nulla alla realtà dell'opera; la stessa conclusione perfetta, lo stesso svolgimento perfetto. E in fondo a tutto, un sentimento, una passione, un'esperienza umana che divengono figure concrete. Tali somiglianze si fanno più sensibili tra l'arte musicale e l'arte poetica³⁰.

Il rapporto tra musica e poesia non si basa su una musicalità come concepita da una parte della critica, che per Pasolini risulta equivoca, e coincidente nel rimando della nota alla sillaba, nell'estraneità tra ritmo della musica e sintassi della parola. L'analogia tra musica e poesia è data dalla possibilità di scelta di nomi e parole che hanno la capacità di formulare un discorso, di mezzi che ci portino nel “cuore del discorso”, un sentimento che si fa sensibile trasformandosi nella concretezza della realtà dell'opera. Soffermiamoci sull'argomento analogico: “il rapporto [...] è nell'analogia”. L'importanza del tema analogico è confermato con uguale centralità nel saggio *L'ispirazione nei contemporanei*³¹ del 1947 dove si considera l'analogia come il momento dell'ispirazione nel poeta puro; sia il processo poetico in sede

empirica, inteso come presenza materiale, l'analogia è quindi anche passaggio dall'ispirazione alla concretezza della poesia in quanto tecnica. Si osserverà ulteriormente, nel saggio citato, quanto la figura dell'analogia sia fondamentale per la visione poetica di Pasolini.

Per comprendere il tipo di rapporto che intercorre tra musica e poesia, e come si vedrà più avanti tra contenuto ed espressione, in questo momento della trattazione dobbiamo abbandonare la visione teorica finora seguita per interpretare il saggio di Pasolini e passare al vaglio un'altra estetica, quella di Nietzsche attraverso i testi *La nascita della tragedia*³² e *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*³³, una raccolta di stesure tratte dalla serie di quaderni manoscritti di contenuto filosofico del periodo basilese preparatori per *La nascita della tragedia*. Per avvicinarci alle considerazioni estetiche giovanili di Nietzsche è opportuno tenere presente che la tesi portante del filosofo addita prima il declino e poi la scomparsa della musica e della tragedia per mezzo dell'estetica razionale. Essa è identificata nel canone del socratismo attraverso l'estetica cosciente di Euripide, il poeta interprete del razionalismo socratico³⁴. Nietzsche segue la linea teorica di Schopenhauer che in *Il mondo come volontà e rappresentazione* critica l'estetica razionale.

Pasolini conosce Nietzsche; nel film *Salò, o le 120 giornate di Sodoma* del 1975, si susseguono citazioni erudite tratte anche dal filosofo tedesco. Affinità significative intercorrono tra *La nascita della tragedia*, in cui si identifica la tragedia greca antica in *Edipo re* di Sofocle, e la ripresa del film *Edipo Re* del 1967³⁵. Ma è in una lettera del 3 novembre 1945 e indirizzata al poeta friulano Franco de Gironcoli, che Pasolini scrive: "Per me ormai lo scrivere in friulano è il mezzo che ho trovato per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell'800 hanno tanto cercato (e anche il Pascoli, per quanto malamente), cioè una "melodia infinita", o il momento poetico in cui si sente l'infinito nel soggetto"³⁶. Pasolini alludeva ugualmente alla melodia infinita nella sua tesi di laurea su Pascoli, quando proponeva il termine di "minore" per definire la musicalità della poesia di Pascoli. Sarebbe minore perché rinuncerebbe, secondo Pasolini, a trovare direttamente "i nomi universali ("io", "morte", "eterno"...)"³⁷, per suggerirli attraverso una scrittura che esalta il loro contrario, il "particolare". Pasolini concludeva che: "Nella semplicità del linguaggio pascoliano sia romanzo che classicheggiante, ritrovata nel "particolare" lontano, ingenuo, la musica perde la sua volontaria musicalità di "melodia

infinita”, e diviene musica propria delle parole [...]”³⁸. Si può concludere che nei due passaggi citati le definizioni offerte di “melodia infinita” sono differenti. Se nella lettera appare corrispondere al fine poetico-musicale di Pascoli e dei poeti simbolisti, al contrario, nell’*Antologia della lirica pascoliana* Pasolini attribuisce al termine una natura complessa: alla sua base si troverebbe una “volontaria musicalità”, antitetica rispetto al sentire naturale ricercato da Pascoli, e opposto al momento supremo d’abbandono “in cui si sente l’infinito nel soggetto”. A proposito dell’origine di questo concetto F. Ferri formula l’ipotesi secondo la quale proverrebbe dall’interpretazione dell’opera di Wagner esposta da F. Nietzsche. Ferri segue le direttive date a questo proposito da un antico commentatore di Pascoli, A. Galletti, nella sua monografia su Pascoli, direttive che Pasolini sembra riprendere nella sua lettera con l’allusione a “i simbolisti e i musicisti dell’800”. Si può dunque leggere nell’opera di Ferri a questo proposito: “Nella ‘melodia infinita’, Pasolini intravedeva il mezzo per fuoriuscire dalla convenzionale letterarietà [...], per liberarsi cioè, in sintonia con gli sforzi della lirica moderna, dalle costrizioni non solo linguistiche della tradizione più recente. Non importa se incarnata dalla convenzionalità del Pascoli o dallo stile sublime degli ermetici. [...] Ma melodia infinita vuol dire anche, in quanto ‘volontaria musicalità’, esercizio di scrittura per volontà del poeta, ‘coscienza della poesia’, consapevolezza cioè di dover dare forma a ‘qualcosa di scottante’ che impone al poeta ‘distacco’ e ‘lontananza’, ‘oggettivazione del senso estetico’”³⁹. Nietzsche nella sua opera affronta argomenti di estremo interesse per Pasolini, e che forse destano proprio in queste letture di Nietzsche una prima particolare attenzione da parte dell’autore al rapporto tra mito e tragedia. *Edipo Re* di Sofocle recupera il mito perché è grazie a questa tragedia che: “il mito perviene al suo contenuto più profondo, alla sua forma più espressiva”⁴⁰. L’origine da cui scaturisce il mito e la tragedia è proprio attinente al tema di cui ci stiamo occupando, la musica. La musica è origine, è metafisica, concetto ripreso da Nietzsche in Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, secondo cui la musica è l’unica via di comprensione nell’analogia tra mondo apparente e musica stessa, poiché essi sono due diverse espressioni, forme, della stessa cosa, la realtà in sé non apparente. La musica è metafisica perché rappresenta immediatamente l’immagine

della volontà, della cosa in sé ed è quindi differente da ogni altra arte, da ogni altra fisica del mondo che esprime la realtà solo come apparente⁴¹. Alla visione di Nietzsche di supremazia dell'arte della musica rispetto a tutte le altre arti Pasolini si contrappone, trovando una somiglianza che congiunge l'arte musicale e l'arte poetica, differenziandole dalle altre arti. Sempre considerando il divario individuato tra musicalità della musica e musicalità della poesia, nella sensibilità del discorso, tutte le arti sono sensibili perché dal nulla creano la realtà dell'opera, secondo Pasolini prevale nel discorso dell'arte poetica e musicale una somiglianza che è più sensibile rispetto alle altre arti. Passiamo quindi a vedere come Nietzsche intende la relazione tra musica e poesia nella *Nascita della tragedia*. La problematica è affrontata nel quinto capitolo dedicato alla disquisizione sul genio e al suo rapporto con l'opera d'arte⁴², in parallelo a quanto fa Pasolini nel paragrafo "Il Siciliano" dove si esaminano in stretta connessione le problematiche del genio e del rapporto musica, poesia. In Nietzsche l'unico rapporto possibile fra poesia e musica è espresso dalla poesia nel canto popolare della tragedia antica, quindi nella lirica perché è tesa al massimo ad imitare la musica. All'interno della lirica la parola è sottomessa ad essa e ne scaturisce un'immagine che cerca un'espressione analoga all'espressione della musica; ne consegue che la lingua non imita il mondo delle immagini in apparenza, ma il mondo della musica, ossia la metafisica stessa. Nietzsche si discosta da Schopenhauer che suddivide le arti utilizzando come criterio di valore il soggettivo accanto all'oggettivo, riconciliando così nel rapporto tra musica e poesia il canto poetico, l'epica. In Nietzsche il soggettivo non rientra nel dominio estetico, poiché il genio elimina la sua volontà individuale, e accetta solo il rapporto lirico fra musica e poesia⁴³. Proseguiamo tenendo conto della visione di Nietzsche nel rapporto fra musica e poesia, che poi metteremo in relazione con le affermazioni del "Il Siciliano".

I "Il Siciliano" (schede sulla sonata n. 1 in sol minore)

III

Il Siciliano è indubbiamente difficile: se io gli ho prestato un contenuto, questo non significa che dovessi dimenticare la musica. È questo un dilemma critico che sorge dopo aver iniziato la critica, non più sua: cioè a critica scritta. Il vecchio e sciocco problema dei rapporti tra contenuto e espressione, ritorna implacabile per chi scrive di musica, la quale praticamente non ha contenuto. O se ce l'ha, esso è dentro l'ascoltatore. Ma anche la più esperta critica estetica non potrà mai liberarsi dalle parole, che son proprio quelle che lo interessano, perché nelle parole stesse, per quanto considerate nella loro mera qualità di parole, permane un vecchio significato, per quanto spostato e < > che serbiamo dalla fanciullezza. Nella musica abbiamo le vere parole della poesia; cioè parole tutte parole e nulla significato⁴⁴.

Il problema dell'analogia fra musica e parola è associato ad un altro problema, quello tra contenuto e espressione rivolto ad esprimere la musicalità della musica secondo la capacità interpretativa della critica estetica. Essa non può sottrarsi dall'uso della parola come contenuto che in realtà non appartiene al mondo musicale. Pasolini definisce il rapporto tra contenuto e espressione come un vecchio e sciocco problema, tuttavia diventerà fondamentale per la propria visione estetica basata sull'espressione e sulla concretezza della parola. Il problema dell'espressione e della materialità della parola sarà affrontato nei successivi saggi *Penso ai mondi metafisici*⁴⁵ del 1946 e *L'ispirazione nei contemporanei*⁴⁶ del 1947, in cui si giungerà a una più sicura posizione, pertanto, in questo momento iniziale del percorso estetico pasoliniano, si ha l'impressione di un approccio alle tematiche dettato dall'occasionalità, ma rappresenta, al tempo stesso, il momento in cui si costituisce il pensiero estetico dell'autore.

Passiamo ora all'interpretazione del rapporto tra contenuto e espressione in Nietzsche⁴⁷. Nietzsche si pone il quesito estetico che indaga sul rapporto in cui si trova la musica con l'immagine e il concetto. La risposta arriva da Schopenhauer che Nietzsche cita in accordo con Richard Wagner per la sua insuperabile chiarezza e trasparenza di esposizione: "il mondo apparente e la musica sono due diverse espressioni della stessa cosa"⁴⁸, tuttavia la musica è espressione immediata della volontà, della metafisica, di conseguenza si può

dichiarare che il mondo è musica fatta corpo e volontà fatta corpo. In base a questa spiegazione è concepibile come la musica risalti con accresciuta significatività le singole immagini della poesia; grazie al fatto che esse rappresentano nella determinatezza della realtà ciò che la musica esprime nell'universalità della semplice forma. Le affermazioni estetiche del rapporto tra contenuto e espressione di Nietzsche influiscono sulla concezione poetica di Pasolini, perché il poeta, sentendo ciò che per gli altri è la forma come il contenuto, la realtà stessa delle cose appartiene, come dice Nietzsche, ad un mondo capovolto, in cui la realtà è formale e la forma realtà⁴⁹. Questo è il rapporto in cui interagisce la musica con il concetto, l'immagine, il contenuto.

§ 3 La funzione della critica all'interno del rapporto tra contenuto ed espressione

Per chiarire perché il rapporto tra contenuto e espressione è sentito come problematico da Pasolini è necessario allontanarsi dalla visione di Nietzsche e analizzare alcune considerazioni novecentesche sul periodo storico e artistico dell'età di Bach. Passiamo quindi al pensiero di Croce in *Storia dell'estetica per saggi*, prendendo in considerazione il saggio *La teoria dell'arte nell'età barocca*⁵⁰. Secondo le osservazioni di Croce nel XVII secolo non si realizza una compiuta estetica, nonostante l'insistente richiesta di giustificazione teorica non si giunge a un risultato teorico. Nella sua analisi Croce tende a sottolineare per un verso la spontaneità, la libertà e l'individualità dell'arte barocca, per l'altro verso mette in rilievo la non riuscita teorica come conseguenza dovuta al barocchismo e soprattutto all'"equivoco della teoria estetica che, sotto specie di rivendicare il libero moto dell'arte, concepiva l'arte come un artificio volontario, privo di ogni contenuto mentale"⁵¹. La totale assenza di contenuto deriva dalla libertà verso le regole, tipica dell'età barocca, con cui si perde il valore di affermazione dell'interiorità spirituale. La prospettiva è assolutamente diversa da quella di Nietzsche e vediamo nelle affermazioni di Pasolini "la musica praticamente non ha contenuto [...] non ha [un] significato" una presa di posizione che si discosta sia dalla visione di Nietzsche sia dalla prospettiva di Croce. Pasolini trova una risoluzione positiva nella possibilità offerta dalla critica nel conciliare contenuto e espressione, e di come parlare di quel nulla che scaturisce dalla musica. Prendiamo in considerazione le affermazioni di Croce

e di Pasolini. Croce vede nell'estetica barocca "l'arte come un artificio voluttario, privo di ogni contenuto mentale", Pasolini afferma che "la musica praticamente non ha contenuto"; entrambi esprimono la medesima posizione, la mancanza di contenuto, ma giungono a risultati differenti. Croce si ferma ad attestare il periodo dell'arte barocca come realizzazione di una sorta di nientificazione per cui la forma si dà come vuoto paradigma⁵², mentre Pasolini prosegue cogliendo il valore poetico dell'artificio per cui la verità della forma si dà dentro le relazioni⁵³. Quando gli elementi sono posti in relazione tra loro si forma il "discorso":

Ma allora non resterebbe che ascoltarle, e sarebbe falsa quella necessità sincerissima di render conto ad altrui di quanto s'è udito non con le orecchie soltanto, e neanche solo col cuore. Ma come parlare di "nulla"? Un nulla, s'intende, soavissimamente musicato. Allora occorrerà un pretesto intellettuale, anche se stupido. Pel Siciliano questo pretesto è stato naturalmente intellettuale: sensualità e preghiera, e poi rassegnazione. Ma su questi tre concetti che possiamo, nel migliore dei casi, considerare "voluti", ho cercato di imbastire un discorso che equivalesse a un discorso sulla musica del Siciliano.[...] Così anche per l'adagio del primo tempo e per tutti gli altri tempi avrò bisogno di un pretesto, che io sono il primo a dichiarare intellettuale, su cui imbastire quella necessità lirica che è per me la critica⁵⁴.

Il discorso è necessità lirica, e lo stesso vale per la critica perché mette in moto relazioni tra elementi che altrimenti rimarrebbero distanti tra loro, privi di significato; per analogia la critica non può fare a meno delle relazioni tra le forme, ovvero delle relazioni tra parole, la critica non può liberarsi della parola come forma. L'espressione "necessità lirica" rimanda ad affinità d'intenti reperibili nella "necessità poetica" riscontrabile in Valéry, esaminata inanzi, ma in Pasolini la necessità lirica mette l'ordine intellettuale, il contenuto, in rapporto analogico con il piano della forma, l'espressione, risignificandola. Il rapporto analogico rivela ciò che Pasolini identifica con il discorso, da una parte il contenuto che può essere un pretesto di ordine intellettuale, dall'altra parte il discorso come critica che è necessario e non può

fare a meno della forma sensibile in quanto parola; la forma è necessaria. Pasolini prosegue citando Goethe.

§ 4 La presenza di Goethe nel saggio

Leggo in Goethe⁵⁵: “In quel punto capii l’ultimo senso del canto. Per voce lontana, l’impressione è singolare; par quasi un lamento senza tristezza, una cosa indicibile che commuove fino alle lacrime... Tali donne han la consuetudine di sedersi al cospetto della laguna; e fanno echeggiare con gran voce in sulla sera i loro canti, finché pur esse da lungi odono la voce dei loro cari... Ma l’idea di questo canto diventa umana e vera, e la melodia, la cui lettera morta ci aveva affaticato la mente, diventa viva. È il canto che un’anima solitaria fa sentir da lontano, perché un’altra anima solitaria, e mossa dallo stesso sentimento ascolti e risponda”. Mi si consenta di veder l’adagio cantabile della prima sonata dipingersi in questa figura muliebre di Goethe; e, nella solitudine della laguna, seguirne la breve vicenda. Ma l’ineffabilità e la commozione non siano quelli di un Lied, bensì quelli di un canto greco, perfetto in sé, e reso più perfetto dai secoli [...], rinato per un momento, e non sulle labbra di una Margherita. Infatti non posso vederci alcun sentimento, in questo adagio, se non il desiderio del canto; il canto del canto⁵⁶.

Per comprendere meglio “l’ultimo senso del canto”, che si identifica in un sentimento “un lamento senza tristezza”, e diventa puro “canto del canto” perché umano “desiderio del canto”, dobbiamo soffermarci su alcune considerazioni tecnico musicali inerenti la struttura della musica di Bach, “Non c’è espressione in Bach, non c’è confidenza né psicologia, ma solo una fantastica macchina per produrre forme”⁵⁷. O meglio solo una fantastica macchina per produrre “il godimento” delle forme, dove per forma si intende la convenzione, la regola, il canone dettato dall’arte. La forma musicale isolata, la regola musicale a sé stante, rivela l’assenza di espressione e di sentimento. Essi risultano presenti quando le forme musicali si concatenano all’interno delle regole musicali stesse; attraverso la combinazione reciproca

delle forme, e la relazionalità delle regole, si sprigiona il godimento delle forme. La forma diventa umana e vera perché la verità della forma è dentro le relazioni, nella corrispondenza tra elementi, altrimenti distanti, in cui partecipa il rapporto armonico della musica che rimanda al tipo di rapporto matematico⁵⁸, a tal proposito giova ricordare alcune argomentazioni affrontate da J. Dieudonné sulla “vera natura” dell’arte dei numeri: “[...] Il prezzo da pagare è la necessità di allontanarsi dal carattere a metà “concreto” degli enti matematici classici; è necessario comprendere che l’essenza di tali enti consiste, non nelle loro particolarità apparenti, ma nelle loro relazioni reciproche”⁵⁹. Pasolini cita il passo di Goethe in quanto perfetta trasposizione lirica della tecnica musicale di Bach, poiché il canto di un’anima solitaria è il corrispettivo della regola musicale a sé stante, dove la melodia è lettera morta che diventa viva quando un’altra anima solitaria ascolti e risponda; una situazione che coincide con lo stato delle regole musicali quando si trovano in relazioni reciproche.

La liricità del passo goethiano focalizza l’attenzione sull’aspetto tecnico-compositivo del musicista, Pasolini riporta la citazione da Goethe con questa finalità. A partire dalla studio della tecnica compositiva, il momento di oggettivo distacco indispensabile all’artista per la riuscita dell’opera d’arte, si arriva a comprendere la profusione di perfezione e serenità presente nell’adagio cantabile della prima sonata. Il momento di obiettivo distacco nella creazione dell’opera d’arte implica equilibrio di sentimento, paragonabile all’idea del bello, esemplificata dall’arte greca, che modera l’espressione della resa artistica originata dal sentimento. In accordo con questa accezione, per Pasolini la commozione non deve essere quella scaturita da un *lied*, dalle labbra di una Margherita⁶⁰, ma deve esprimere una emozione ineffabile e una commozione misurata “di un canto greco, perfetto in sé, e reso più perfetto dai secoli”. Pasolini contrappone Schubert, configurazione del romanticismo che rivendica la ricerca dell’espressione totale del sentire emozionale, a Goethe, emblema dell’olimpica serenità, seppur in pieno periodo romantico. La posizione pasoliniana, in questo passaggio all’interno dello sviluppo critico, propende per l’esclusione del sentimento⁶¹ nell’adagio cantabile: “Infatti non posso vederci alcun sentimento”, a comprova della focalizzazione sul momento puramente tecnico compositivo che coincide nel “desiderio del canto; il canto del canto”. La critica pasoliniana colloca la tecnica musicale e lo stile di Bach in stretta corrispondenza alla civiltà artistica barocca,

apportatrice di un significato rinnovatore, poichè attraverso l'astrazione, la formalizzazione, le regole, le corrispondenze, l'artificio, crea una filosofia della pura bellezza⁶². Questa spiegazione del "canto del canto" e della forma barocca si collega al tema del genio con cui Pasolini prosegue la sua argomentazione.

§ 5 Il concetto di genio e di stile. Retorica e musica

E c'è, per l'appunto, una certa facilità, un abbandono, che a prima audizione paiono < >; ed è invece una sprezzatura del genio⁶³.

Al concetto estetico di stile si concatena il concetto estetico di genio, nell'analisi pasoliniana si procede dallo studio del momento tecnico formale, primo passo per identificare lo stile, fino ad elaborare il processo creativo messo in atto nella costituzione dell'opera d'arte da parte del genio. Nel considerare la nozione di genio Pasolini fa riferimento al pensiero sul bello in età umanistica, diviso tra un forte legame con la tradizione degli antichi e le proprie prerogative nel guadagnare un'autonomia di giudizio⁶⁴. La riflessione umanistica rielabora la teoria sul pensiero del bello identificandola nella capacità dell'agire umano come sapere e saper fare, acquisito dalla lezione degli antichi, e trasposto nel fare artistico, secondo cui l'opera d'arte risulta essere il prodotto di un fare specifico e l'esito di un processo che unisce accordo, armonia, ordine. L'idea di perfezione umanistica concepisce il fare artistico come capacità di portare a compimento un'opera d'arte a partire dall'imitazione del fare della natura, e del bello presente in natura come modello di riferimento. La problematica dell'imitazione della natura è ereditata dalla tradizione e poi trasmessa nella riflessione sul genio facendo emergere la tensione esistente tra il talento e la regola, la spontaneità e l'esercizio, l'artificio e l'imitazione dell'immediato.

Pasolini traspone l'idea rinascimentale dell'imitazione della natura e del genio nelle sue riflessioni sullo stile e sul genio di Bach in cui da un lato "c'è una certa facilità, un'abbandono", risultato delle caratteristiche dell'artista dotato di facoltà naturali e delle capacità di "mimesis" della natura, dall'altro risulta "una sprezzatura del genio", la capacità di "dissimulatio artis" nel mettere in forma un effetto di naturalità dovuto a un artificio sottile e

dissimulato. Il termine “sprezzatura” è citazione volutamente scelta da Pasolini per indicare un preciso periodo storico in ambito estetico; la concezione teorica del Cinquecento. La dissimulazione del carattere artificiale dell’arte nel XVI secolo concepisce in accezione positiva l’artificio, in grado di simulare la natura stessa, superando l’imitazione di carattere naturale della realtà fenomenica, ottenendo una piena riuscita artistica che porta la natura attraverso l’arte a perfezione. Nel Cinquecento le arti sono strettamente connesse alla socialità della vita di corte; la dissimulazione per l’uomo di corte diviene il segno rappresentativo di una forma di vita sociale, e per l’artista umanista il prodotto di un’educazione capace di addomesticare la rappresentazione della natura. Queste le premesse nei percorsi della trattatistica d’arte del Cinquecento, a cui partecipa Baldesar Castiglione con la sua opera *Il libro del cortegiano* dove si trova coniato il termine “sprezzatura”, che implica le nozioni di eleganza disinvolta e di esercizio di dissimulazione.

Con il rimando alla trattatistica cinquecentesca tramite le affermazioni “E c’è, per l’appunto, una certa facilità [...]; ed è invece una spezzatura del genio”, Pasolini vuole tracciare un percorso all’interno della teoria estetica, che sottolinea il passaggio dal concetto di dissimulazione della natura di età umanistica al significato di artificio maturato nel successivo periodo barocco, espresso dalla musica di Bach. All’interno del Seicento è presente una duplice istanza; una tensione divisa da una parte dalla stabilità di regole certe, atte a canonizzare il mondo delle arti ponendo la prassi operativa su un piano normativo, dall’altra contesa dal dominio della fantasia nelle arti, dall’ingegnosità delle immagini retoriche, la cui perfetta applicazione della normatività produce un risultato piacevole ai sensi tramite elementi di eccedenza e l’impiego del procedimento dell’artificiosità. La teoria estetica barocca e la sua applicazione nelle arti dell’architettura e della statuaria con il loro proliferare di stucchi e di ornamenti trova in Bach il suo equivalente musicale. La musicalità di Bach appartiene alla sua epoca, è un “fiotto ondulante”⁶⁵. La resa tecnica è riscontrabile nell’ondulazioni delle linee musicali, nel loro raddoppio, nel loro aggrovigliarsi, nel riverbero dei motivi, apportato dallo sviluppo espansivo musicale, svolto a partire da una cellula di base e nell’energia ritmica attraverso la scansione sonora e la capacità di esaltare e moltiplicare i suoni⁶⁶. La musica di Bach, tramite le convenzioni musicali, all’interno delle regole stesse, produce il godimento sonoro, in pieno accordo alla teoria estetica promotrice del principio secondo cui attraverso

regole certe si deve originare un'opera piacevole ai sensi. Il proponimento del percorso pasoliniano è quello di delineare la figura del genio seicentesco, il quale si attesta libertà d'ingegno nella facoltà di combinazione delle regole, e di individuare l'origine e lo sviluppo di tale risultato a partire dalle attestazioni inerenti la teoria estetica del secolo precedente, la dissimulazione artificiale dell'arte in accezione positiva. Tramite concetti estetici e letterari ("sprezzatura"), Pasolini riesce ad esprimere in modo suggestivo lo stile musicale di Bach, coerentemente con le affermazioni iniziali del saggio: attuare la possibilità di una critica musicale capace di mettersi in relazione sia con la critica letteraria, sia con la teoria estetica.

Nel cantare il canto Bach non ha cercato parole nuove ma le sue solite⁶⁷.

La teoria del genio finora analizzata, che indaga l'aspetto più concreto, esecutivo, nella creazione dell'opera d'arte, e che riflette la capacità di esternazione dell'espressione artistica, "una certa facilità, un abbandono, [...] una spezzatura del genio", è strettamente connessa ad un determinato periodo storico e teorico dell'estetica: il percorso rinascimentale che dal Cinquecento giunge fino al Seicento, con particolare attenzione riguardo all'evoluzione teorica dell'artificio artistico. Collegata alla possibilità di trattare la tematica del genio in stretta connessione con la dimensione storica, si configura inoltre l'opportunità di parlare del genio in un'accezione ampia, basata su principi di validità generale. Infatti si fa riferimento a un ambito espressivo che denota le capacità soggettive nello svolgimento della produzione artistica e della rielaborazione interpretativa di elementi presenti in natura da parte dell'artista. È in questo ambito della teoria del genio, in una visione che adotta principi universalmente validi, in cui il genio utilizza gli stessi elementi presenti in natura, ma rielaborati con espressività soggettiva, "non ha cercato parole nuove, ma le sue solite", che Pasolini intende il "cantare nel canto"; con questa espressione l'autore denota la purezza musicale di Bach, attraverso la riuscita dell'aspetto puramente strumentale della musica⁶⁸.

Il significato teorico della concezione pasoliniana della creazione artistica come momento di sintesi particolarmente efficace, si ritrova nel saggio *Penso ai mondi metafisici...* del 1946, come prova dell'importanza teorica che il tema investe nella visione costitutiva dell'autore risalente al

periodo formativo di questi anni. In questo saggio la capacità del genio di riscoprire con nuove possibilità espressive, ciò che già esiste in natura, è trasposto dall'assetto musicale all'ordine poetico, come ulteriore conferma della possibile analogia tra musica e poesia, anche all'interno di una coerente adesione argomentativa tra i saggi che confermano il rimando di una volontà logica nella ripresa delle tematiche a distanza di tempo. Nel saggio del 1946 la capacità rielaborativa di sintesi del poeta è correlata alla problematica che pone l'aspetto tecnico poetico, e al momento ideativo dell'ispirazione. La purezza musicale di Bach rappresenta la musica strumentale pura attraverso la tecnica, in analogia con la purezza poetica, raggiunta tramite il momento conflittuale e implicitamente risolutivo della tensione tecnico poetica, la quale è una "lotta tra il poeta e il linguaggio"⁶⁹. La "lotta" tra il poeta e la lingua usuale simbolizza la difficoltà da parte dell'artista nel combinare e nel plasmare il materiale presente in natura, piegandolo secondo le finalità e le modalità dell'ontologia estetica. In rimando a quanto appena detto, dobbiamo notare che all'interno della riflessione pasoliniana il momento tecnico formale costituisce una parte molto importante della cifra estetica, rientra come uno dei fondamentali principi costituente la discriminante estetica. L'aspetto tecnico formale rinvenuto con le stesse modalità nella genialità musicale di Bach, "non ha cercato parole nuove ma le sue solite"⁷⁰, si ripresenta al poeta nella lotta con la lingua usuale perché "di solito è chiuso per tutta la vita nel giro di poche parole, che son sempre quelle. (Luna, giovinezza, illusione, per Leopardi; *ver, zephirus, coelum*, per Virgilio...)"⁷¹. Nel processo di sintesi creativa del genio intervengono due momenti distinti e allo stesso tempo imprescindibili l'uno dall'altro: alla "lotta" tecnico formale del momento poetico si affianca "L'ispirazione, [...] è il momento della vita umana in cui quelle poche parole suonano più intensamente, come se fossero ora, [...] veramente nuove.", e nella conciliazione di questi due momenti il genio trova "l'ordine assoluto"⁷² dell'opera e la modalità di fruizione con cui è comunicata, risultato scaturito dall'istante originario in cui si concretizza la capacità di sintesi incentrata sempre nel "giro di poche parole". La tematica inerente la concezione del genio come momento di sintesi particolarmente efficace trova puntuali riscontri nei due saggi esaminati, rivelando, anche per la breve distanza della stesura tra i due testi, l'interesse contrassegnato da un ritorno argomentativo nei confronti di un tema considerato di centrale importanza; sia all'interno

dello statuto estetico pasoliniano, sia all'interno del processo teorico riguardante la concezione estetica emergente in quei stessi anni.

S'è adagiato nella sua maniera, e senza nuova fatica ha speso tutto il rigore sovrabbondante nel puro canto. [...] c'è nell'adagio tutta la serenità derivata direttamente all'artista dall'esperienza: e c'è un po' di concessione al mastiere, divenuto abitudine. Da qui proviene un agio perfetto. Aagio, goethiano, come dicevo.

Nell'analisi sulla teoria del genio strettamente correlata al concetto di stile, Pasolini utilizza volutamente il termine "maniera", accezione che rimanda e si sovrappone per affinità di significato e di senso logico con il concetto di stile. L'uso del termine "maniera" è utilizzato proprio per diversificare le effettive distanze di significato in realtà presenti nei due termini, maniera e stile, in modo da identificare efficacemente la concezione estetica operante nell'epoca di Bach, analogamente a quanto compiuto in precedenza con il termine "sprezzatura". Il concetto di maniera risale al periodo cinquecentesco; deriva dalle osservazioni di Vasari sulla pittura, le quali possono essere assunte quale emblema della riflessione sull'opera d'arte e sul concetto di genio relativamente a questo periodo storico-artistico. La maniera simula la natura soppiantandola in nome di una idea che si presenta alla soggettività e all'abilità dell'artista, e il risultato qualitativo dell'artefatto assume il senso di una esibizione soddisfatta dell'artificio in quanto tale. Questa concezione verrà rovesciata all'interno della polemica contro il principio di imitazione della natura. Il dibattito polemico si intensifica nel XIX secolo ad opera delle affermazioni kantiane enunciate nella *Critica del giudizio*. Kant distingue l'attività del genio dalla maniera, in quanto mera imitazione di modelli originali, definendola una "contraffazione"⁷³. Il genio, invece, è talento o dono naturale, ed ha la capacità di creare modelli ed esemplari che, pur non essendo originati dall'imitazione, "devono tuttavia servire per gli altri a ciò, vale a dire come misura e regola del giudizio"⁷⁴. Proseguendo nella disamina Kant afferma la netta opposizione tra il genio, che coincide con la capacità di produrre e di formare un'opera che adempia al proprio statuto di modello esemplare per altri, e lo spirito d'imitazione, identificato con il mero apprendere⁷⁵.

Al dibattito ottocentesco sull'imitazione prende parte anche Goethe. La visione goethiana, piuttosto che contrapporre nettamente l'imitazione manierista all'attività espressiva e conoscitiva, caratterizzata nell'arte dallo stile, mette in relazione i concetti di maniera e di stile; individuando una scala graduale di capacità dell'artista, che a partire dall'imitazione, passa per la maniera e culmina con lo stile. Per quanto riguarda strettamente il livello artistico raggiungibile dall'imitazione Goethe osserva quanto segue: “La semplice imitazione di oggetti accessibili, ad esempio fiori e frutti, può già raggiungere un alto livello. [...] La semplice imitazione lavora, per così dire, nel vestibolo dello stile”⁷⁶. La maniera si situa in una posizione mediana “Se consideriamo la maniera, vediamo che essa, nel senso più alto e nel significato più puro del termine, si situa a metà tra la semplice imitazione e lo stile. Essa diviene tanto più sublime [...] quanto più si accosta [...] all'imitazione fedele, cercando di cogliere e esprimere in modo tangibile l'altro aspetto delle caratteristiche degli oggetti”⁷⁷, ed infine unendo i due aspetti in un'individualità pura, vivente e attiva. [...] Non c'è bisogno di ripetere qui che utilizziamo il termine maniera in un senso elevato e rispettabile.”⁷⁸. Allo stile spetta il sommo grado rappresentativo dell'arte “Ci interessa solo riservare al termine stile gli onori più alti, affinché ci rimanga un'espressione per designare il livello più elevato che l'arte abbia mai raggiunto e possa raggiungere”⁷⁹. Nelle affermazioni kantiane la maniera non rientra nella competenze del genio, mentre all'interno della sistemazione goethiana la maniera non è eliminata nettamente; anche se non rientra nel comprensorio raggiungibile dai più alti livelli dell'arte, essa si colloca in una posizione di equilibrio. La maniera indica il momento di passaggio che nello sforzo dell'artista, nell'esercizio assiduo e imprescindibile attraverso l'imitazione della natura, può raggiungere, potenziando il livello di intensità conoscitiva dell'arte, lo stile. L'assetto goethiano percepisce i tre momenti produttivi dell'arte fortemente coesi tra loro da una progressione idealmente continuativa: “È facile osservare che questi tre diversi modi di produrre opere d'arte sono strettamente legati e possono trascorrere insensibilmente l'uno nell'altro”⁸⁰. Goethe ricollega la teoria dell'arte all'impostazione teorico morfologica della natura, la quale è una totalità dinamica che, pur rinnovandosi nell'infinita formazione e trasformazione delle forme, conserva sempre la propria unità. La presenza di Goethe rappresenta un importante punto di riferimento all'interno del saggio pasoliniano, come abbiamo visto precedentemente, con la citazione dal

Viaggio in Italia. In questo frangente il pensiero di Goethe è d'aiuto per comprendere la focalizzazione sul continuo fluire formale della produttività artistica; durante lo svolgersi del processo metamorfico si rivela alla percezione nel momento di staticità della forma, in quanto imitazione, maniera, stile. La poetica goethiana sembra rappresentare l'emblema risolutivo e interpretativo della musica di Bach, rientra nell'idea di una critica impostata sul discorso, identificata in necessità lirica; con il lirico si intende il momento di possibile incontro e di maggiore affinità sensibile tra musica e poesia.

Nell'analisi pasoliniana la maniera di Bach è il risultato della capacità di affinamento tecnico dell'esercizio attinente l'attività pratica del "mestiere", e della capacità di sganciarsi da un eccessivo perpetuarsi nell'esercizio tecnico, evitando di scadere in un esito privo di elementi rinnovatori. La serenità emanata dalla maniera bachiana coincide con la misura e la perfezione del Goethe maturo e classicista, a partire da dopo il viaggio in Italia (1786), emblema dell'olimpica serenità e di un sentire emozionale equilibrato. Pasolini esprime l'equilibrio raggiunto dalla musica di Bach tramite l'ossimoro "rigore sovrabbondante". Il legame ossimorico, talora disposto in forma di figura etimologica, si presenta ripetutamente, e proprio nella prosa critica dei saggi giovanili compaiono quelle che in futuro saranno le formule topiche del lessico e dello stile nella prosa critica, giornalistica, narrativa e nella produzione poetica⁸¹. L'ossimoro costituisce un canone stilistico e retorico fondamentale dell'espressione pasoliniana. Esso corrisponde ad una determinata forma di conoscenza e di rappresentazione; nell'esemplificazione "rigore sovrabbondante" riconosciamo una composizione contraddittoria del circuito logico, il rigore non può essere sovrabbondante; tuttavia fissandosi stilisticamente nell'antitesi semantica della figura retorica sancisce la staticità tesa della contraddizione, e allo stesso tempo attribuisce il senso di una condizione immutabile e fascinosa. Con questa modalità l'espressione "rigore sovrabbondante" acquista il senso di conciliazione e di equilibrio, e esprime l'idea eternificatrice del classicismo di cui Goethe è l'emblema ispiratore. La sinecisi è la cifra pasoliniana dell'antitesi; avvicinando idee antitetiche, il "rigore" e il concetto contrario "sovrabbondante", si ottiene una "concordia discors", una coincidenza di senso logico delle opposizioni. Così la locuzione "rigore sovrabbondante" rappresenta la misura equilibrata della musica bachiana, il cui carattere deriva dalla "maniera", da intendere, nello specifico, con il significato goethiano dato al termine. Il senso di equilibrio teso ad

esprimere la conciliazione tra l'uso della regola formale e l'introduzione dell'artificio come elemento innovatore della musica di Bach, si riscontra, oltre che nella presenza retorica dell'ossimoro, anche attraverso il parallelismo posto graficamente in posizione centrale:

proviene un agio perfetto. Aagio, goethiano, come dicevo⁸².

La funzione del parallelismo indica la perfezione dell'agio secondo l'esemplarità di Goethe, mentre la centralità di posizione della figura retorica non indica soltanto l'importanza dell'argomento: essa è infatti per lo più tesa a sottolineare anche nella grafica un equilibrio visivo, figurando tramite il senso della vista un rimando alla perfezione goethiana, all'idea di giusta proporzione implicita nel Goethe classicista e maturo, cui Pasolini si riferisce.

Però questo trionfo del canto (in Bach) [...] qui conserva ancora una severità melanconica, che fa pensare a un sentimento umano, cioè a un contenuto, cioè a un mai completo distacco. Infatti ho pensato a quel melanconico canto goethiano reso perfetto dalla solitudine [...] Ma mi ero ingannato [...] Se non c'è il distacco tecnico della fuga etc., c'è un distacco intimo dovuto forse alla stessa melodia [...]. Insomma a quel agio cui accennavo. "Lamento senza tristezza" ed io aggiungerei, a costo di parer vano, malinconia senza memoria o gioia senza ragione: che sono appunto necessità del canto (che qui è argomento di sé medesimo, e argomento quasi amoroso). Così nell'opera bachiana il primo tempo della prima sonata è qualcosa che stà giusto nel mezzo tra il Bach eccezionale, cioè melanconico del Siciliano e il Bach assolutamente sereno del Preludio⁸³.

L'equilibrio musicale bachiano del primo tempo nella prima sonata è raggiunto attraverso due opposti momenti musicali, "stà giusto in mezzo tra il Bach eccezionale, cioè melanconico del Siciliano e il Bach assolutamente sereno del Preludio". La sinecisi nella variegata opera pasoliniana è rilevabile a tutti i livelli di scrittura, antitesi di linguaggio, contrapposizione riscontrabile anche nella struttura sintattica e nella struttura metrica⁸⁴. Nel caso

dell'equilibrio musicale bachiano si tratta di una sineciosi tematica in cui si affermano due contrari, malinconia del Siciliano e serenità del Preludio, per giungere all'equilibrio del primo tempo nella prima sonata. La *iunctura* tematica dell'ossimoro procede per sfrangiamento delle due polarità contrastanti e della loro referenza semantica; si ricreano conseguentemente nuovi e rinnovati rapporti di significazione in cui si verifica una contraddizione risolta in una dilatazione semantica. Il senso di concetto che emerge esprime l'equilibrio musicale del primo tempo e risulterà a sé stante, con una propria unicità significativa, tuttavia comprensivo delle due composizioni musicali in antitesi reciproca tra loro per l'esito tecnico espressivo, malinconia del Siciliano, serenità del Preludio⁸⁵.

L'antitesi pasoliniana, in questo ultimo passaggio del saggio, risignifica il dualismo presente nella relazione tra contenuto e espressione. Inizialmente nel "trionfo del canto" Pasolini intravede una sottile adesione partecipativa, essa indica la presenza di un contenuto umano, una compartecipazione nel sentire musicalmente "una severità melanconica, che fa pensare a un sentimento umano, cioè a un contenuto, cioè a un mai completo distacco. Infatti ho pensato a quel melanconico canto goethiano reso perfetto dalla solitudine". Successivamente, seguendo una precisa pianificazione critica, l'autore modifica la propria posizione di analisi, "Ma mi ero ingannato", optando per una risoluzione totalmente contraria, dalla percezione di un sentimento umano passa ad avvertire un distacco intimo. Il distacco intimo, distacco dall'intimità, non si configura propriamente nel momento di allontanamento dal sentimento, dal soggettivo, indicando la necessità di oggettivazione nell'opera da parte dell'artista: una necessità coincidente con il predominio dell'atto tecnico, dell'aspetto formale: "Se non c'è il distacco tecnico della fuga etc., c'è un distacco intimo, dovuto forse alla stessa melodia [...]. Insomma a quell'agio [goethiano] cui accennavo". Indica piuttosto una rappresentazione pacata del sentimento, una edulcorazione del sentire che si avvicina alla rappresentazione classica dei sentimenti. Trasponendo come meta ideale il classicistico intento goethiano di riunificare in modo sintetico lo spirito del tempo attraverso la validità poetico-filosofica dal carattere eternificatore, si giunge alla manifestazione in equilibrio dei sentimenti, "Lamento senza tristezza [...] malinconia senza memoria o gioia senza ragione", risulta universalmente valida⁸⁶. La critica pasoliniana segue ancora una volta le possibilità espressive nelle modalità logiche della sineciosi

tematica. Il binomio delle idee antitetiche, il contenuto, in quanto sentimento umano, e il distacco intimo, sono semanticamente sfaldate dai loro distinti e principali significati, fino ad allargare logicamente il campo semantico, che pur mantenendo i due contrapposti elementi iniziali creano una nuova identità concettuale, la purezza del sentimento disinteressato, il lamento senza tristezza è lamento allo stato puro, la malinconia senza memoria è malinconia pura, la gioia senza ragione è gioia pura. Il sentimento nella sua purezza, oggetto di sé proprio per l'effetto dovuto dal distacco intimo, è “necessità del canto (che qui è argomento di sé medesimo)”, in relazione all'identica modalità in cui il canto puro è oggetto di sé stesso, ed è stato precedentemente definito “desiderio del canto; il canto del canto”. Sulla base della figura ossimorica, nel primo tempo della prima sonata, si arriva ad attestare un proficuo collegamento tra contenuto, espressione ed un raggiunto equilibrio della modalità musicale di Bach.

Nella disamina delle tematiche affrontate da Pasolini riguardo all'analisi dello stile di Bach si coglie in modo evidente l'intento critico musicale volto in modo esplicito alla referenzialità di competenza letteraria e poetica. Dall'incontro lirico, fra musica e poesia, reso possibile dalla critica, si instaura il “cuore del discorso”, attraverso le potenzialità rinvenibili nella disciplina estetica. Nella disamina del saggio *Studi sullo stile di Bach*, esemplificazione dei primi esordi di prosa critica giovanile, si può individuare l'iniziale teorizzazione di un procedimento che successivamente diverrà sistematico. Il percorso critico di Pasolini costituisce un'assidua indagine e un continuo confronto con l'ambito poetico ed estetico, in riferimento a temi quali il rapporto esistente tra musica e poesia, la relazione tra contenuto e espressione, i concetti di stile e di genio, la critica come momento di necessità lirica. Le riflessioni affrontate in questo lavoro sono il tentativo di uno sforzo il cui scopo mira a conoscere meglio e comprendere uno scrittore come Pasolini, di cui si è cominciato solo recentemente a interrogare la complessità e la molteplicità enigmatica dell'opera.

§ 6 La lettura musicale delle tre sonate e delle tre partite per violino solo di Bach

A chiosa del presente studio si riportano i commenti tecnico-formali con i relativi frammenti musicali che Pasolini include nel proprio saggio⁸⁷. Pasolini traduce formalismo e semanticità della musica in un “discorso” lirico.

I

IL “SICILIANO”

(SCHEDE SULLA SONATA N. 1 IN SOL MINORE)

[...] Bach non ha crisi. La sua opera è tutta ad una medesima altezza, e il suo unico pericolo è l’aridità. Dal *Siciliano* al *Preludio* c’è uno spazio brevissimo, e in quello spazio si muove tutta la musica. Da un polo all’altro, collocati del resto a una distanza minima, c’è tutta una infinita varietà di espressioni che nascono con la facilità di un frutto e con la sua stessa assolutezza. E questo è il primo elementare elogio che si può fare a Bach. Ma se il *Preludio* rappresenta il punto perfetto di Bach, poeticamente e professionalmente, il *Siciliano* rappresenta l’opposto, cioè il rischio di una crisi. Il *Preludio* è disumano, il *Siciliano* è umano; [...] Il *Preludio* è allegrezza, illusione; il *Siciliano* malinconia, preghiera. Ma non anticipiamo. Certo che da questo primo confronto nasce una conclusione: che anche in Bach una lotta c’è stata, e non soltanto una lotta con l’espressione. La sua aridità, se talvolta c’è stata, era semplicemente tecnica: era un bachismo, come c’è stato un petrarchismo etc. Ma l’immagine umana di Bach non è così peretta come la perfezione aprioristica di tutta la sua musica vorrebbe farci credere. Una sensualità profonda sta anche in Bach a giustificare certe evasioni purissime, che in lui, aiutate da una tecnica ferma e senza tentazioni, costituiscono la direzione continua della liberazione artistica. Non sempre però; anzi, in queste sonate per violino solo, spessissimo il canto è soppiantato dal discorso. E il *Siciliano* è discorso, cioè contrasto, cioè dramma. Vi odi due voci. Ossia, ti senti in presenza di un uomo. Il *Siciliano* quindi, rappresenta una possibilità di Bach ad essere diverso da quello che è stato; il suo unico rischio di crisi, come dicevo.

C'è nel *Siciliano* una voce caldissima:



che si conclude, si corona in una voce altrettanto gelida:

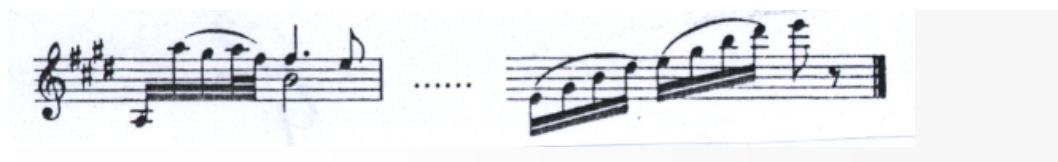


Come si vede ho riportato per intero l'inizio, in cui, con un processo caro a Bach, si annuncia immediatamente, e con tutta semplicità, l'argomento del discorso, che stavolta è, poniamo, sensualità e preghiera; e, con l'inizio siamo già *in medias res*. Le prime sette note hanno un'intonazione di voce umana, un colorito, anzi, di voce adolescente. [...] La legatura, appena spezzata un momento, dà loro una cantata persuasione (che si spezzerà efficacissimamente col primo accordo della voce contrastante); e sono le stesse corde basse del re e del sol che danno calore, pienezza, vocalità a questo frammento di canto amoroso. Ma è una sensualità molto parca, leggera; già quasi casta. I contrasti troppo forti non sono per Bach.

Un'amorosità come pura amorosità; senza oggetto d'amore, quasi ermafrodita. E tale doveva essere per l'economia del brano. Ed ecco, a contrasto, le corde alte del mi e del la; ma soprattutto del mi. Il loro suono naturalmente crudo e stretto senza allettamenti o dolcezze facili; il loro suono argenteo o bianco; il loro suono alto, cioè verticale; dà alla seconda voce il necessario tono di contrasto. [...] E intanto l'arco che correva ardente sicuro e persuasivo sulle due corde basse, ora deve trattenersi, sorvegliarsi, inacerbirsi; il contrasto aumenta. C'è poi l'accordo. E il contrasto è perfetto. Da un frammento di canto d'amore monodico, caldo, umano, scuro, eccoci d'incanto tra le note di un canto sacro,

corale, freddo, sovraumano etereo. Io qui vedo un contrasto di sentimenti, e credo di essermi documentato.

Il Certamente il punto d'inizio d'ogni composizione bachiana è già altissimo. E tutto il resto non dovrà che mantenersi alla medesima altezza. Quindi, se vorremo scegliere un'immagine per la direzione della sua musica non credo ci sia nulla di più adatto che una retta orizzontale, se, a quell'altezza, Bach non ha da far sforzar alcuno per mantenersi, salvo quello di scegliere la via più facile, più ovvia (non tecnicamente, s'intende). Quindi l'ascoltatore ritrova in sé, prevedendolo punto per punto, il cammino che percorrerà la musica fino alla sua conclusione, di solito necessarissima. Questa è arte, anzi, sarei tentato a dire, natura. Esempio perfetto di tale musica che non resta altro che ammettere, è il *Preludio* della sonata n. 6, il quale, come dicevo, è canto, cioè serenità, cioè lontananza. Qui ogni nota segue la precedente con tanta necessità da formare un unico corpo, che si disegna come una linea orizzontale, senza scampo, senza tentazioni, senza ritorni, fino al finale prevedutissimo, e quindi commovente:

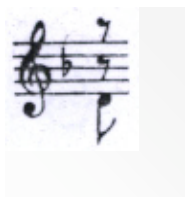


Nel *Siciliano* abbiamo invece la musica eccezionale di Bach, che è forse più grande. Vi è un canto drammatico, tutto imprevisto, con aperture improvvisate, secco, stagnante, crudo, con inopinanti ritorni e pentimenti; e nostalgie; e richiami; e pause; e sfoghi; una drammaticità quasi psicologica, che non risolve mai nulla, e ricade nel vizio che voleva superare, drammaticamente e quasi fatalmente, come nella vita. La linea è spezzata, anzi frantumata; e tutto questo è richiesto dal dibattito delle due voci, dei due sentimenti. La fine è ad ogni accordo, e l'inizio è nella nota seguente; tutto sempre nuovo, cioè imprevisto, come nel dramma.

[...] Nelle prime quattro battute il tema è concettualmente ormai esaurito. Si ricordi la citazione dell'inizio, dove è facile notare, in quella ch'io figuro come seconda voce del dramma, un ritorno alla prima:



È il primo passo verso una rassegnazione dolcissima che sbocando in un'alata preghiera ammorbidisce le distanze, placa, fonde, rasserena, incanta i contrasti. Tuttavia nelle prime quattro battute il contrasto si mantiene nella sua fase più drammatica e decantata; è più violento, quindi più terso. Il dialogo tra le due voci s'infittisce, spezzando le frasi in densi monosillabi:



e poi, di seguito, a una nota bassa (nota umana, amorosa) c'è un'immediata risposta celeste. C'è un orgoglioso riprendere del canto *oscuro*? Eccoci risalire con accordi medi – sempre ribattuti da un fondo e monotono insistere dal basso, altamente significativo – eccoci risalire con una discreta ascesa al canto sacro, subito ammorbidito da quella aprioristica e commovente rassegnazione cui accennavo. Si veda infatti:

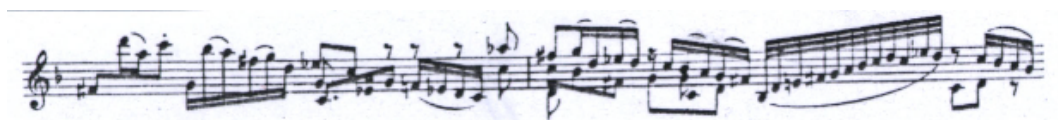


che sembra terminare, ormai serenamente, nell'accordo si-re; quando, come se nulla frattanto fosse avvenuto, come se ogni tentativo di liberazione fosse stato inutile, ogni preghiera

inutile, ogni rassegnazione persa nella memoria, ecco riprendere intatto il motivo d'amore. È la prima "ricaduta", musicalissima, che poi, come avviene nella vita, si avvia d'incanto verso la medesima preghiera liberatrice che s'era cantata per nulla.

E, se vorremo insistere nella metafora tolta alla geometria, come nel *Preludio*, cioè nella musica più tipicamente bachiana, c'è la figura d'una inesorabile retta, qui vedremo una catena, una nota circolare. Ricadute e liberazioni; in un continuo e inesausto alternarsi, che è proprio anche della vita, ma che qui, insomma, è espressione, cioè musica.

Riporto qui le principali di tali "ricadute", che appaiono più drammatiche perché seguono un accordo serenissimamente conclusivo:

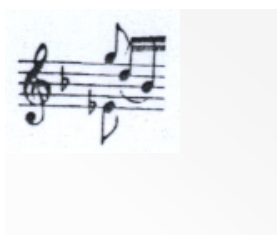


(dove ricompaiono, come a introdurre il ritorno, le due note basse do e re che con tanta dialogica efficacia erano esistite a controbattere la voce avversa per tutte le prime quattro battute). E, verso la fine, con grande emozione dell'ascoltatore:



La nona, decima, undicesima battuta al centro della composizione, vedono il ripetersi più fitto e accanito della voce amorosa, cioè delle semibiscrome del tema do si la sol (modulante) ben sei volte. E, con una contraddizione umanissima, è proprio qui – dove il cuore, la carne paiono ribellarsi con più accorato accanimento – che il canto sacro raggiunge la più adorata e casta, e tenera dolcezza. Infatti in esso si riversa più abbondantemente la dolcezza del canto profano. Ed è da questo fondersi e trascolorire vicendevole

delle due voci, che nasce l'unità, cioè la serenità del *Siciliano*. C'è qualcosa di altamente commosso e accorato, un superamento del male e anche dello stesso desiderio di liberarcene, che consente una pienezza del canto; che consente il superamento del dramma in una catarsi continua (non pratica) che penetra tutte le note, tutti gli accordi, e che per me è qualcosa come nella vita è una dolente e pietosa rassegnazione. Così il dramma svuotato di se stesso prosegue come per un incantato meccanismo. [...] Le due voci contrastanti si prestano il motivo, si fondono in una doppia voce di rassegnazione che le supera ambedue con un abbandono al piacere superiore del canto che par soverchiare con la sua troppa dolcezza; anzi, lontananza. Ormai sembra che l'ispirazione sia stanca, distratta; e, come tale pare raggiungere una più incantata spiritualità. Pare tutto superato, pare tutto inutile, ormai; resta solo quella stanca voce che si ripete, viva appena per miracolo. Sembra prima spegnersi in una pausa incantata e stanca:



E poi riprende, come in un sogno a stento sopravvissuto, i vecchi motivi; ancora le due voci avverse. Carne e spirito? Non più. Due ombre, due fantasmi; i resti di quei due personaggi. Siamo fuori dal dramma; fuori anche dalla rassegnazione liberatrice (parlo sempre di musica); resta l'abitudine al canto, ormai completamente puro. Questa fase (12^a, 13^a, 14^a, 15^a, 16^a battuta) si conclude con due accordi purissimamente conclusivi. Non starò a dire la commozione che prende i sensi a quel finale, che è poi identico all'inizio. L'ultima ricaduta nel solito invincibile suono amoroso disperatamente accorato e la immediata risposta del suono sacro che si conclude con una dolcezza rassegnata e altissima, segnano un casto trionfo della musica.

III Non per nulla il primo tempo della prima sonata in sol minore è un “adagio” cantabile. S’aprono le sei sonate di Bach, con una voce che canta, distante e sola; e in essa c’è un agio goethiano. [...] Però questo trionfo del canto, che eromperà pieno nella *Fuga*, e nella *Ciaccona*, e nel *Preludio*, qui conserva ancora una severità melanconica, che fa pensare a un sentimento umano, cioè a un contenuto, cioè a un mai completo distacco. [...] Così nell’opera bachiana il primo tempo della prima sonata è qualcosa che sta giusto in mezzo tra il Bach eccezionale, cioè melanconico del *Siciliano* e il Bach assolutamente sereno del *Preludio* e della *Ciaccona*. È serenamente un’introduzione: e, come tale, non richiede all’ascoltatore un lavoro eccessivo. Più che pretendere, dona e più che donare, profonde. Rapisce nel giro delle sue note di melodia amorosa e lontana, e poi conforta con una robustezza che le è intima, una salute, un’agiatezza, una riposante allegria profondissimamente riposta, che trasale nei trilli e si allarga negli accordi come in un lago di note.

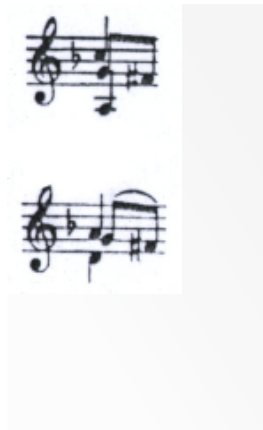
Alcune citazioni. Nei frammenti di melodia come:



oppure, scelto a caso,



le ultime semibiscrome, in fondo al frammento legato, con un’improvvisa e gioconda e agevole velocità, mi danno testimonianza, come i trilli, di un rigore che ha bisogno di erompere. A testimoniare una soave e intima malinconia, cioè quell’unica parvenza di sentimento umano reperibile nell’adagio, ci saranno gli spessi ritardi armonici, d’una leggera dolcezza:



etc.

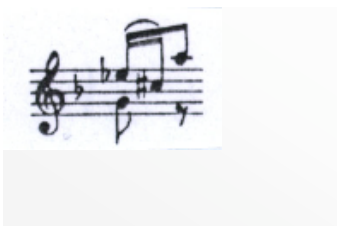
E qualche altro passo, come:



dove la sensibile fa diesis venendo a formare corda doppia con alcune note della melodia annuncia il sol della battuta seguente, ma la sua funzione poetica è quella di segnare un sottile e dolcissimo lamento a fianco della melodia.

Se c'è nell'adagio un po' di maniera (la grande maniera di Bach, la cui classica convenzionalità è quanto di più soddisfacente possa empire l'udito), anche di essa potrò dare documentazione.

Si veda questo frammentino:



dove non si può dire che quel la sia un po' banale; ma carezzevole. E poi tutto il finale, dalla 19^a all'ultima battuta, dove, preceduto da un colorirsi < > più orecchiabile della melodia, ritorna un motivo iniziale (5^a battuta); e questo ritorno dà una commozione un po' turgida, che si potrebbe meglio chiamare emozione, il cui vertice sta all'inizio dell'ultima battuta:



dove, ancora un ritardo armonico (ma stavolta l'accordo è dinamico) porta il suono a un alto e significativo sì, che colma e un poco esaspera l'emozione un po' vuota. Da ultimo accennavo a un accordo che i tedeschi dicono < > usato superbamente da Bach nel mezzo dell'adagio, in un senso tra di conclusione e di attesa di grandissimo effetto:



¹ Pasolini comprende con la generica definizione di “sonate”, le tre sonate e le tre partite per violino di Bach: l'*Adagio* e la *Siciliana* (non “il Siciliano”) sono della *Prima sonata BMW 1001*, la *Ciaccona* è della *Seconda Partita BMW 1004*, il *Preludio* è della *Terza Partita BMW 1006*. Il saggio si trova in P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* [1944-45], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e di S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, vol.I, pp.77-90.

² Il saggio di G. Magaletta analizza in modo approfondito e ricostruisce filologicamente i brani musicali presenti nell'intera produzione pasoliniana. G. Magaletta, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Quattro Venti, Urbino 1995.

³ La preferenza pasoliniana ricade sul repertorio sinfonico a scapito della lirica melodrammatica nel periodo giovanile. Senza rinnegare la fondamentale importanza che la melodia operistica ha comportato nei confronti della sinfonia, la scelta pasoliniana attesta alla musica sinfonica la riuscita tecnica, estetica, formale, come è stato analizzato nel saggio su Bach inerente le sei sonate per violino solo. Pasolini si avvicinerà alla lirica melodrammatica anche grazie all'amicizia con Maria Callas. Cfr. G. Magaletta, “Pasolini, la musica, la vita”, in *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, op.cit., prima parte, p.15.

⁴ *Atti impuri* è un romanzo non finito, apparso postumo nel 1982, si configura come selezione e trascrizione dai “Quaderni rossi”, i diari friulani degli anni 1946-47. L’originaria matrice diaristica, attestata in una lettera scritta da Casarsa a Silvana Mauri Pasolini il 18 agosto 1947, in P.P. Pasolini, *Lettere 1940-54*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, p.314, si modificherà in uno sforzo di oggettivazione risalente al febbraio 1950, attestato in un’altra lettera indirizzata a Silvana Mauri, scritta non più da Casarsa ma da Roma, in *ibid.*, p.401. Questi gli elementi e le date che compravano la complessa elaborazione del romanzo e l’idea di un libro scritto a strati. P.P.Pasolini, *Amado mio preceduto da Atti impuri*, con uno scritto di A. Bertolucci, a cura di C. D’Angeli, Garzanti, Milano 1982. *Amado mio*, romanzo scritto tra il 1947 e il 1948 è il seguito di *Atti impuri*, prende il titolo dalla nota canzone di Roberts-Fisher-Devill cantata da R. Hayworth nel 1947 nel film *Gilda*.

⁵ P.P.Pasolini, *Atti impuri*, in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e di S. de Laude, Mondadori, Milano 1998, vol.I, cap.I, III, p.15.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁷ Cfr. . G. Magaletta, *La musica nell’opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, op.cit., p. 96.

⁸ I brani musicali di Bach utilizzati da Pasolini nelle sue opere sono *Sonatina (Molto adagio) in si bemolle maggiore della Cantata BMW 106 “Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit” Actus tragicus*, (“Il tempo di Dio è il migliore dei tempi” *Atto tragico*), per flauto a becco, archi, basso continuo e organo in *Accattone* e *Appunti per un film sull’India*; *Pastorale BMW 590 in fa maggiore per organo* in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*; *Adagio dal Concerto per violino, oboe, archi e basso continuo in do minore BMW 1060* in *Il Vangelo secondo Matteo*; *Adagio in re minore dal Concerto Brandeburghese n. 1 BMW 1046 in fa maggiore* in *Accattone*; *Andante in re minore dal Concerto Brandeburghese n. 2 BMW 1047 in fa maggiore* in *Accattone*; *Adagio dal concerto in mi maggiore per violino e orchestra BMW 1042* in *Il Vangelo secondo Matteo*; *Ciaccona in re minore per violino BMW 1004* in *Atti impuri*; *Passione secondo Matteo BMW 244* in *Sopraluoghi in Palestina*; *Coro n. 78 in do minore dalla Passione secondo Matteo BMW 244* in *Accattone*, *Il Vangelo secondo Matteo*, *La sequenza del fiore di carta*; *Aria n. 47 in si minore dalla Passione secondo Matteo BMW 244* in *Il Vangelo secondo Matteo*; “*Dona nobis pacem*” dalla *Messa in si minore BMW 232* in *Il Vangelo secondo Matteo*.

⁹ Questo concetto viene affrontato qui, in “Il concetto di genio e di stile”.

¹⁰ Cfr. E.Garroni, “Di un possibile rapporto reciproco e unilaterale di immagine e musica nel film”, in *L’arte e l’altro dall’arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Bari 2003, cap. X, pp. 223-224.

¹¹ P.P.Pasolini, *Poeta delle Ceneri*, in “Nuovi argomenti”, n. 67-68, luglio-dicembre 1980, p. 26.

¹² L’articolo di Pasolini *La posizione* era apparso per la prima volta in “Officina”, n° 6, aprile 1956, pp. 245-250.

¹³ P.P.Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, a cura di M.A. Bazzocchi, saggio introduttivo di M.A. Bazzocchi ed E. Raimondi, Einaudi, Torino 1993. La tesi è stata discussa a Bologna nel novembre del 1945. È da notare la coincidenza del passo sulla poesia “musicale” in P.P.Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana*, op.cit., pp. 108-110 con il saggio *Studi sullo stile di Bach*, da “È musicalità” fino ad “arte poetica”, cfr. P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op.cit., vol.I, pp. 78-79.

¹⁴ Col titolo “Quaderni rossi” si designano cinque quaderni autografi stesi fra l’estate del 1946 e l’autunno del 1947 in Friuli, attualmente si trovano presso l’Archivio Pasolini di Casarsa. Alcuni estratti sono stati pubblicati in un saggio di N.Naldini in P.P.Pasolini, “Et m’è rimasa nel pensier la luce”, in *Poesie e pagine ritrovate*, a cura di N.Naldini e A. Zanzotto, Lato Side, Roma 1980, pp.7-72, e nella cronologia in P.P.Pasolini, *Lettere 1950-54*, a cura di N.Naldini, Einaudi, Torino

1986, poi anche in P.P. Pasolini, "Cronologia", in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di N.Naldini, vol.I, pp.CXLVII-CCXII, si cita da p.CLXIV.

¹⁵ In P.P.Pasolini, "Appendice ad "Atti impuri"", in *Romanzi e racconti*, op.cit., vol.I, a p.194 si può trovare una chiara testimonianza della stesura del saggio: "Pina suonò: il Siciliano della Prima Sonata, perché in quei giorni Paolo stava scrivendo uno studio su Bach".

¹⁶ P.P. Pasolini, "Note e notizie sui testi", in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op.cit., vol.II, p. 2878.

¹⁷ G. Scarpetta, "Variazioni musicali", in *L'artificio. Estetica del xx secolo da Picasso a Warhol, da Schoenberg a Berio, da Gadda a Kundera*, Sugarco edizioni, Milano 1988, cap. XIII, pp. 152-157.

¹⁸ *Ibid.*, p. 154.

¹⁹ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach [1944-45]*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 77.

²⁰ P.P. Pasolini, *Da A. Soffici, o della divulgazione*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 7.

²¹ P.P. Pasolini, *Dino e Biografia ad Ebe*, "Il Setaccio", anno III, n° 4, febbraio 1943, ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, pp. 34-35.

²² P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach [1944-45]*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 77.

²³ *Ibid.*, pp. 77.

²⁴ Cfr. E. Fubini, "Musica e poesia", in *Estetica della musica*, Il Mulino, Bologna 1995, p. I, cap. II, pp. 22-23.

²⁵ Sull'aspetto inerente la specificità della musica nella visione della teoria estetica e come momento di attestazione dell'autonomia musicale si veda E. Hanslick, *Il bello musicale*, trad.it. di M.Donà, Minuziano, Milano 1945.

²⁶ Per quanto riguarda l'aspetto comune tra musica e poesia, oltre ad essere ambedue arti nel tempo, e non dello spazio, sono anche arti che si fondano sull'articolazione del suono, su una scelta di suoni pertinenti e di una conseguente esclusione di suoni non pertinenti. Per maggiori approfondimenti si veda E. Fubini, *Estetica della musica*, op.cit.

²⁷ Cfr. A. Trione, "Oltre il simbolismo", in *Ostinata armonia. Filosofia ed estetica tra otto e novecento*, Laterza, Bari 1991, cap. I, pp.3-7.

²⁸ P. Valéry, *L'esistenza del simbolismo [1938]*, in *Mallarmé*, a cura di S. Toni, Il cavaliere azzurro, Bologna 1984.

²⁹ *Ibid.*, p. 101.

³⁰ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach [1944-45]*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 79.

³¹ P.P. Pasolini, *L'ispirazione nei contemporanei*, in "La Fiera letteraria", anno II, n.° 52, 25 dicembre 1947, ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, pp. 203-209.

³² F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, Adelphi, Milano 2003.

³³ F. Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti 1870-1873*, *Opere*, trad. it. di G. Colli, Adelphi, Milano 2003.

³⁴ Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, op.cit., capp. XI-XII, pp.75-88, e cfr. F. Nietzsche, *Socrate e la tragedia*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti 1870-1873*, *Opere*, op.cit., pp.27-45.

³⁵ P.P.Pasolini, *Edipo re*, Garzanti, Milano 1967, poi in Pasolini 1991, P.P.Pasolini, *Il Vangelo, Edipo, Medea*, introduzione di M. Morandini, Garzanti, Milano 1991. Pasolini è a conoscenza dell'opera di Nietzsche e dell'ontologia metafisica nel periodo coevo alla stesura del saggio *Studi sullo stile di Bach* del 1944-45, di cui abbiamo conferma dalla presenza del saggio *Penso ai mondi*

metafisici... del 1946, P.P. Pasolini, *Penso ai mondi metafisici...*, “Libertà”, 17 marzo 1946, ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol. I, pp. 149-151.

³⁶ P.P. Pasolini, *Lettere 1940-54*, op.cit., pp. 209-210. La lettera sarà ripresa dal giovane poeta nell’articolo *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*, in “Il Stroligùt”, n. 2, aprile 1946. Rispetto al testo della lettera l’autore apporta nella versione dell’articolo delle variazioni senza importanza, tranne quando sostituisce l’affermazione “il momento in cui si sente l’infinito nel soggetto”, con l’espressione di senso analoga “il momento poetico in cui è concessa un’evsione estetica in quell’infinito che si estende vicino a noi, eppure ‘invinciblement cachè dans un secret impenetrable’(Pascal)”.

³⁷ P.P. Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, op.cit., pp. 66-67.

³⁸ *Ibid.*, p. 67.

³⁹ “Cosa vuol dire dunque ‘melodia infinita’? Se cerchiamo di risalire alle fonti, un punto interessante lo troviamo nel Pascoli del Galletti, lì dove si accenna a quella che il critico definisce la ‘trasmutabilità del verso pascoliano’. ‘Il trasformarsi del ritmo poetico è un fatto letterario parallelo al rinnovamento musicale e l’arte simbolista volle essere alla poesia quello che l’arte wagneriana fu alla musica. Il fine cui tende la musica odierna – scrive F. Nietzsche nell’opuscolo, *Nietzsche contro Wagner* – cioè quel suo carattere che oggi si chiama con la parola forte ma oscura, la melodia infinita, può essere espresso così: si entra nel mare, si perde piede a poco a poco, finchè ci si abbandona all’elemento; bisogna nuotare. Nella cadenza leggera, solenne, ardente della musica antica, nel suo moto, ora lento ora vivo, bisognava cercare tutt’altra cosa: bisognava danzare... la misura, che in tale musica era necessaria, le gradazioni di tempo o di forza che vi erano osservate costringevano l’animo dell’osservatore ad una continua riflessione... Wagner capovolve le condizioni filosofiche della musica esistente...La melodia infinita vuol rompere, appunto, ogni unità di tempo e di forma ...essa trova la sua ricchezza di invenzione proprio in quello che ad orecchi d’altri tempi suonava come un paradosso ritmico, o come una bestemmia.”, F. Ferri, *Linguaggio, Passione e Ideologia. Pier Paolo Pasolini tra Gramsci, Gadda e Contini*, Progetti Museali, Roma 1996, pp. 44-45. La citazione di Galletti si trova in A. Galletti, *La poesia e l’arte di Giovanni Pascoli*, Formiggini, Roma 1918, p. 285.

⁴⁰ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, op.cit., p.74.

⁴¹ *Ibid.*, p. 107.

⁴² *Ibid.*, cap. 5, pp. 39-45.

⁴³ Cfr. *ibid.*, pp. 43-45.

⁴⁴ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach [1944-45]*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol. I, p. 86.

⁴⁵ P.P. Pasolini, *Penso ai mondi metafisici...*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol. I, pp. 149-151.

⁴⁶ P.P. Pasolini, *L’ispirazione nei contemporanei*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol. I, pp. 203-209.

⁴⁷ Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, op.cit., pp. 106-109.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁹ Cfr. G. Santato, *Pier Paolo Pasolini: L’opera*, Neri Pozza, Vicenza 1980, p. 34.

⁵⁰ B. Croce, *La teoria dell’arte nell’età barocca*, in *Storia dell’estetica per saggi*, Laterza, Bari 1942.

⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

⁵² Cfr. A. Trione, “Pensare la poesia”, in *Ostinata armonia. Filosofia ed estetica tra otto e novecento*, op.cit., cap. III, p. 50.

⁵³ È opportuno rilevare che, tra l’altro, la prima tesi di laurea di Pasolini preparata con R. Longhi era proprio dedicata al periodo barocco *Il barocco romano*. Successivamente, in seguito allo smarrimento di questa, durante la fuga da Pisa dopo l’8 settembre 1943, optò per la tesi su Pascoli.

⁵⁴ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach [1944-45]*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol. I, p. 86-87.

-
- ⁵⁵ J.W. Goethe, “6 ottobre, di sera”, in *Viaggio in Italia*, commento di H. von Einem adattato da E. Castellani, prefazione di R. Fertonani, trad.it. di E. Castellani, Mondadori, Milano 1983, pp. 90-92.
- ⁵⁶ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* [1944-45], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 87-88.
- ⁵⁷ G. Scarpetta, “Variazioni musicali”, in *L'artificio. Estetica del xx secolo da Picasso a Warhol, da Schoenberg a Berio, da Gadda a Kundera*, op.cit., cap. XIII, p. 153.
- ⁵⁸ Sul rapporto tra musica e matematica si veda E. Fubini, “Musica e matematica”, in *Estetica della musica*, op.cit., p. I, cap.III, pp. 24-27.
- ⁵⁹ J. Dieudonné, *L'arte dei numeri. Matematica e matematici d'oggi*, trad.it. di P. Pagli, Mondadori, Milano 1989, p. 5.
- ⁶⁰ Il riferimento è al musicista F.Schubert (Vienna 1797-1828). Nel 1814 compose il lied *Gretchen am Spinnrade*, Margherita all'arcolaio, su testo di Goethe, l'inno *Canto di un viandante nella tempesta*. In Schubert si trova l'anticipazione e lo sviluppo di ogni forma liederistica, il suo catalogo conta oltre mille lieder musicati su testi di H. Heine, W. Muller, F. Schiller e di J. F. Goethe.
- ⁶¹ In questo momento della trattazione critica inerente la purezza del canto, in cui predomina l'aspetto tecnico formale, il sentimento sembra apparire come assente. Successivamente l'argomento verrà ripreso in modo dettagliato introducendo il concetto di “distacco intimo”, in cui il sentimento puro è correlato al suo analogo, il canto puro.
- ⁶² Cfr. A. Trione, “Pensare la poesia”, in *Ostinata armonia. Filosofia ed estetica tra otto e novecento*, op.cit., cap. III, p. 50.
- ⁶³ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* [1944-45], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 88.
- ⁶⁴ Cfr. E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, “Il Rinascimento”, in *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, B.Mondadori, Milano 1996, parte prima, cap.2, p.20.
- ⁶⁵ G. Scarpetta, “Variazioni musicali”, in *L'artificio. Estetica del xx secolo da Picasso a Warhol, da Schoenberg a Berio, da Gadda a Kundera*, op.cit., cap. XIII, p. 155.
- ⁶⁶ Cfr. *ibid.*, p. 156.
- ⁶⁷ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* [1944-45], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 88.
- ⁶⁸ La tecnica formale della musica è parte rilevante dell'opera pasoliniana. Inoltre l'autore nel romanzo autobiografico *Atti impuri* afferma “Bisogna che mi esprima in musica. [...] ma cambierei tutta la terminologia. [...] Ma la vera, necessaria novità, consisterebbe nella vera e propria tecnica musicale”. P.P.Pasolini, *Atti impuri*, in *Romanzi e racconti*, op.cit., vol. I 1946-1961, cap. VII, p. 107.
- ⁶⁹ P.P. Pasolini, *Penso ai mondi metafisici...*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 149.
- ⁷⁰ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* [1944-45], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 88.
- ⁷¹ P.P. Pasolini, *Penso ai mondi metafisici...*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 149.
- ⁷² *Ibid.*
- ⁷³ I. Kant, *Critica del giudizio*, trad.it. di A.Gargiulo, riv. da V.Verra, Laterza, Bari 1984, par. 49, p.179.
- ⁷⁴ *Ibid.*, par. 46, p. 166.
- ⁷⁵ Cfr. *ibid.*, par. 47, p. 167.
- ⁷⁶ J.W. Goethe, *Semplice imitazione della natura, maniera, stile* [1789], in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 86-87.

⁷⁷ Con “l’altro aspetto delle caratteristiche degli oggetti” Goethe intende la capacità dell’arte di esprimere tramite un linguaggio universale la conoscenza approfondita delle proprietà degli oggetti e i loro modi d’essere, fino a percepire la serie delle loro configurazioni, giungendo al fondamento più profondo della conoscenza, “all’essenza delle cose”. Cfr. J.W. Goethe, *Semplice imitazione della natura, maniera, stile* [1789], in *Scritti sull’arte e sulla letteratura*, op.cit., pp.85-86.

⁷⁸ *Ibid.*, p.87.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 85-86.

⁸¹ Innumerevoli sono le ricorrenze all’ossimoro, qui riportiamo un esempio di prosa giovanile in cui la formula ossimorica si trova nella forma etimologica, accentuando il livello retorico, “Sarà più grande la gioia di chi avrà *disperatamente sperato*”, da P.P.Pasolini, *Ragionamento sul dolore civile*, in “Il Setaccio”, III, n. 2, dicembre 1942, (corsivo nostro). Per quanto riguarda la presenza dell’ossimoro nella poesia pasoliniana più matura, lo si trova come modulo stilistico e come tale percorre l’intero volume delle *Ceneri di Gramsci*, su questo aspetto si veda G. Santato, *Le ceneri di Gramsci*, in *Pier paolo Pasolini: L’opera*, op.cit., p. 160.

⁸² P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* [1944-45], in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol. I, p. 88.

⁸³ *Ibid.*, pp. 88-89.

⁸⁴ Sull’aspetto dell’antitesi come elemento presente in tutti i livelli della scrittura pasoliniana e come scoperta delle “incommensurabili possibilità stilistiche ed espressive” dell’autore si veda F. Fortini, *Saggi italiani*, Dedalo, Bari 1974, pp. 130-131.

⁸⁵ Per quel che riguarda l’analisi della sineciosi da un punto di vista semantico si fa riferimento agli studi di H. Weinrich. La dilatazione di significato all’interno della contraddizione nella sineciosi è un fenomeno che rientra in quel processo che H. Weinrich chiama contro-determinazione. Cfr. H. Weinrich, *Metafora e menzogna: la serenità dell’arte*, Il Mulino, Bologna 1976, p. 89.

⁸⁶ Per il periodo classicista goethiano si veda S. Givone, “Educazione estetica, classicismo, Goethezeit”, in *Estetica. Storia, categorie, bibliografia*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p.47, e P. Szondi, *Antico e moderno nell’estetica dell’età di Goethe*, introduzione di R. Bodei, trad.it. di P. Kobau, Guerini, Milano 1995.

⁸⁷ Si cita da P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* [1944-45], in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol. I, pp. 80-90. Si precisa che il manoscritto originale *Studi sullo stile di Bach* si conserva in due stesure, di cui una interrotta: entrambe si trovano nei *Materiali di Casarsa*, cassetta n.1, il materiale lasciato a Casarsa prima del trasferimento a Roma nel 1950. La prima stesura A presenta alcune correzioni a penna e diversi spazi bianchi in attesa di integrazioni, per lo più di singole parole; B è una copia di A, completa le parti mancanti e introduce qualche modifica già nel titolo del saggio: *Studi sullo stile di Bach (limitatamente alle sei sonate per violino solo)* in A, e semplicemente *Studi sullo stile di Bach* in B. Diverso nelle due stesure è anche il titolo del capitolo introduttivo “Prefazione ossia confessione” in A, e “Nota” in B. Il testo pubblicato segue B, finché è possibile, per la “Nota” e il capitolo I, proseguendo con A per le parti che l’autore non ha trascritto in pulito. Gli esempi musicali di Pasolini a un certo punto si interrompono nel manoscritto, quando il testo ha consentito ad individuarli sono stati inseriti gli esempi mancanti. Riportiamo da P.P. Pasolini, “Note e notizie sui testi”, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol.II, pp. 2877-2879, le seguenti indicazioni: “Nel secondo esempio musicale (dalla *Sonata* n. 6, Preludio) Pasolini manca di notare il tempo (3/4) e la pausa iniziale del valore di una croma, posta prima delle note, anche se il testo rivela la pausa iniziale (“prima il silenzio, dopo il suono”). Nel primo esempio musicale (dal *Siciliano*, frammento dell’ultima parte della prima battuta), Pasolini non registra un bemolle al si. Diamo qui, come nel caso delle altre sviste, segnalate più

oltre, il testo corretto secondo la partitura dell'edizione Bach-Gesellschaft, vol. XXVIII, Leipzig 1851-99. Nel commento al terzo esempio musicale (ultime due battute del *Siciliano*), è da notare che dove Pasolini parla di “semibiscrome” è da intendere, invece, “semicrome”. Il primo esempio musicale (*Sonata* n. 1, Adagio, battuta 1) è notato correttamente nei valori, ma scorretto nelle indicazioni delle alterazioni. Nel secondo esempio musicale (*Sonata* n. 1, Adagio, battuta 21^a), al si manca un bemolle. La battuta è la penultima, e non, com'è detto nel testo, l'ultima. Nel testo, Pasolini impiega sempre il termine “suonata”, ma abbiamo preferito riportarlo al più regolare “sonata”.

Francesca Aste

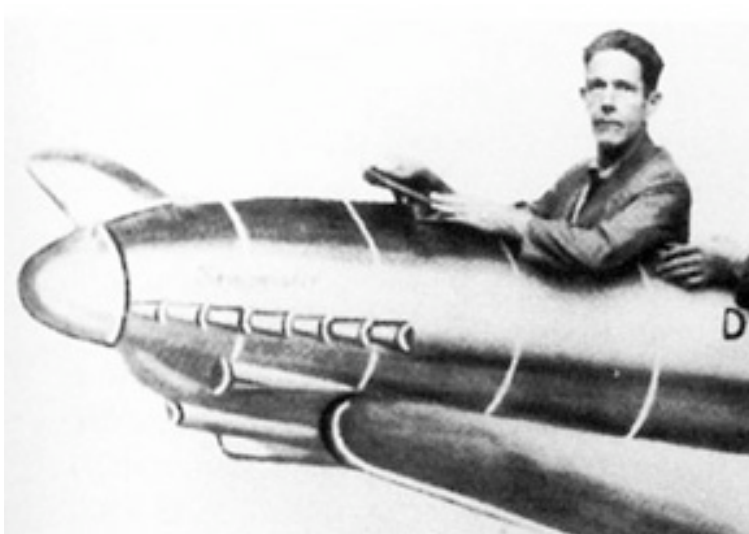
IL MATERIALE E IL PROCESSO COMPOSITIVO TRA INDETERMINAZIONE E NECESSITA'. LE SONATAS AND INTERLUDES PER PIANOFORTE PREPARATO DI JOHN CAGE

Indice:

Introduzione	2
1. IL MATERIALE	2
1.1 La preparazione e la poetica dell'indeterminazione	4
1.2 Analisi della struttura e analisi fondata sull'ascolto	10
1.3 Una circolarità di istanti	26
2. IL PROCESSO COMPOSITIVO	29
2.1 Comporre secondo le durate	29
2.2 Indeterminazione, aspetti autoregolativi e processo musicale	31
2.3 La metafora della cristallizzazione	34
2.4 Astrattismo e misticismo	37
3. UTOPIE SONORE	40
3.1 Musica come modificazione di sé	40
3.2 Il tratto sperimentale nell'America negli anni Quaranta	47



Introduzione



Il nostro percorso parte dalla riflessione sulla *natura del suono*, la ricerca sul materiale musicale, per giungere all'analisi dell'*agire poetico*.

Una cifra costante della sfaccettata produzione artistica di Cage è l'ossimorica compresenza di due fattori: *l'esigenza di una libertà creatrice*, che rileviamo nel materiale musicale, e *la necessità di una forma che la contenga*, che si esprime nel processo compositivo.

Il *materiale* e il *processo compositivo* sono i luoghi di ricerca, le direzioni su cui si articola il senso della nostra

riflessione. Essi offrono, a nostro avviso, una *visibilità* sulle due linee di fuga della produzione artistica di Cage: l'esigenza di una libertà creativa e la necessità di una forma che giustifichi l'agire poetico.

Il *materiale* è il darsi del suono, al di là del dirsi del musicista; esprime la molteplicità della vita stessa che sfugge ad ogni semplificazione logica, irriducibile ad una sistematizzazione formale che pretenda di ricostruire un'unità organica. Cage infatti distingue la struttura come organizzazione in cui il compositore ordina le proporzioni dalla forma concepita come "l'aspetto del mistero che avvolge talvolta la vita di un organismo".

Il *processo compositivo*, che per le *Sonatas and Interludes* si concretizza nella *struttura* basata sulle durate, risponde ad un'urgenza formale. Esprime la riduzione dell'arbitrio soggettivo, per necessità di accoglienza nei confronti della dispersione che Cage riconosce nella natura eterogenea del suono.

Gli anni delle *Sonatas and Interludes* sono un periodo di mezzo dove le strade si incrociano, e in cui possiamo leggere due direzioni: una dal recente passato (lo sperimentalismo, l'amore per la ricerca timbrica, la dinamica di commistione tra suono- rumore- silenzio) e una verso il futuro (l'alea, l'abdicazione della volontà soggettiva, la sostituzione dei suoni con i silenzi, le partiture grafiche).

1. Materiale



Il ciclo *Sonatas and Interludes* comprende 16 Sonate e 4 Interludi, ed è composto interamente per pianoforte preparato. Cage si dedicò a questa opera dal febbraio del 1946 al marzo del 1948.

Le *Sonatas and Interludes* sono scritte secondo la notazione musicale tradizionale, con riferimento alle altezze e alla durata dei suoni, arricchita di numerose indicazioni dinamiche e di una pedalizzazione puntuale e precisa. Ma la preparazione modifica la risultante rendendola irriconoscibile dal punto di vista dell'altezza. Per quanto riguarda le *Sonatas and Interludes* l'unico parametro indeterminato è il *timbro*.

Altri aspetti "udibili", quali i ritmo, la forma, la densità o

rarefazione di eventi sonori, sono spesso piuttosto semplici e perfettamente leggibili in partitura. Ciò che invece non è facilmente determinabile è il timbro di ogni nota, che comunque si mantiene circoscritto ai limiti di sonorità che possono essere prodotti da un pianoforte, per quanto preparato. Anche la morfologia dell'inviluppo non può discostarsi troppo dal normale effetto di attacco e decadimento del pianoforte.

Le *Sonatas and Interludes* possono essere definite una *partitura d'azione*. La notazione, Cage utilizza qui quella tradizionale con riferimento all'altezza dei suoni, non indica quale nota sarà prodotta, bensì quali tasti devono essere abbassati, in una durata temporale precisa, anch'essa espressa nella notazione tradizionale.

Si potrebbe definirla anche una notazione gestuale poiché, di fatto, ad ogni tasto del pianoforte preparato corrisponde un suono del tutto diverso da quello di un normale pianoforte; inoltre il tradizionale rapporto tra lo strumento e il gesto dell'interprete è stravolto, a causa della relativa mancanza di controllo da parte dell'esecutore sul timbro dello strumento.

L'analisi può procedere su due piani: uno a partire dal manoscritto, l'altro dall'ascolto. Prenderemo a riferimento l'esecuzione di Giancarlo Cardini, uno dei maggiori interpreti e profondo conoscitore dell'opera di Cage.

L'ascolto ricopre sempre un momento fondativo per un'analisi estetico-musicologico. Ma riscontriamo una specificità nel caso delle *Sonatas and Interludes*.

L'invenzione del pianoforte preparato mette in evidenza una problematica che coinvolge l'intera storia della musica scritta: l'analisi deve distinguere tra *l'oggetto sonoro*, reperibile solamente nell'esperienza diretta dell'ascolto, e la *forma grafica*, spazialmente circoscritta nella partitura.

Ogni musica reca un'eccedenza sostanziale nell'avere come suo naturale compimento l'ascolto; se l'opera fosse riducibile al suo aspetto grafico avremmo davanti una radicale messa in discussione della consistenza ontologica dell'opera d'arte (limite sfiorato in *4'33'* di Cage, del 1952).

Lungi dal voler rappresentare un caso di nichilismo, la musica indeterminata rappresenta un luogo di frattura tra la scrittura e l'esecutore, tra il parametro lineare del tempo rappresentato dalla partitura scritta e il carattere "eventuale" dell'esecuzione.

Come esempi di questa poetica, citerei: il *Concerto per pianoforte e orchestra* di Cage del 1957-1958, per 15 esecutori in qualsiasi combinazione e in cui il *Solo* per piano è costituito da 63 fogli mobili eseguibili, integralmente o parzialmente, in qualsiasi sequenza; le *Inertsection* o le *Projections* di Morton Feldman; il continuum spazio-temporale di *Synergie* o il grafismo aperto di *December '52* per pianoforte, flauto e violoncello di Earle Brown.

Questo tipo di musica esige una sensibilità particolarmente centrata sul suono, richiede all'ascoltatore la disposizione ad un'esperienza delle qualità astratte del suono; Feldman richiede dall'esecutore, e indirettamente dall'ascoltatore, una disposizione in grado di entrare in un'atmosfera "mistica e fisica", sensuale, tattile con i suoni. Cage, che ebbe un continuo scambio con Feldman, definì la tale disposizione "erotica".

Cage mette in discussione la reciprocità esecutore-strumento, sulla base di una pragmatica attitudine sperimentale che forse è sensibile anche alle riflessioni del compositore sul rapporto dell'uomo con la tecnologia.

Il rapporto esecutore-strumento viene modificato, ma non subisce una menomazione: dopotutto, è l'esecutore stesso a preparare lo strumento. Per quanto scrupolosamente egli si attenga alle indicazioni di Cage (che comunque rimangono approssimative), certamente verificherà l'effetto sonoro di ogni preparazione e correggerà o perfezionerà l'esatta disposizione degli oggetti inseriti nelle corde in base anche al proprio gusto.

La tastiera diviene uno strumento capace di azionare un'orchestra di timbri molto diversi tra loro.

...il pianoforte preparato delle *Sonatas and Interludes* può generare per sua natura una *Klangfarbenmelodie*.¹

¹ J.Cage, *Composizione come processo, I.Mutamenti* (1958) in *Riga N.°15, John Cage*, cit. p.68.

Cage cita spesso Schönberg, stabilendo col maestro un confronto su concetti, teorie e pratiche musicali. In questo caso il riferimento da parte di Cage alla *klangfarbenmelodie* di Schönberg non coinvolge lo svolgimento seriale della melodia di timbri, ma intende mettere in evidenza il carattere di indeterminazione della successione dei suoni nel pianoforte preparato.

Cage chiama *klangfarbenmelodie* il risultato della preparazione poiché, per sua costituzione, ogni preparazione sarà diversa dall'altra. Ogni millimetrica inclinazione di una vite, il minimo spostamento, il cedere della materia nella compressione, altera notevolmente la sonorità risultante che il pianista azionerà con la leva del tasto.

Due aspetti interessano massimamente a Cage nel momento in cui si riferisce alla *klangfarbenmelodie* di Schönberg, riferimento che va circoscritto in una lettura assai personale del concetto schönbergiano: il carattere intrinseco di produzione automatica di materiale musicale sempre nuovo del pianoforte preparato; l'attenzione centrata sul timbro.

La ricerca compositiva di Cage, in particolare in questi anni, è orientata ad un approccio di tipo fenomenologico verso il fenomeno sonoro inteso e ascoltato come "manifestazione", piuttosto che all'organizzazione delle tradizionali relazioni armoniche nel tempo. Cage rivolge la sua massima attenzione alla natura del suono in sé.

Ciò che mi interessa, è che i suoni siano... Essi *sono*. Ciò a loro basta, e anche a me. Un suono non possiede nulla, non più di quanto io lo possieda. Un suono non ha il suo essere, egli stesso non è certo di sopravvivere, se così si può dire, a quello che lo seguirà. Ciò che è strano è precisamente che sia apparso adesso, in questo preciso secondo. E dopo sia sparito. L'enigma è il processo.²

La potenza autogenerativa di una materia musicale sempre nuova stabilisce per Cage un valore in sé, condividendo con il maestro Schönberg anche la convinzione che il *nuovo* è già di per sé un *valore*.

Si troverà il nuovo e anche se non sarà più giusto di quello che si è trovato prima sarà perlomeno nuovo, e il nuovo se non il vero è comunque bello.³

La relazione principale tra un materiale compositivo in continua modificazione e la complessa questione del gusto ci condurrà necessariamente a considerare, al termine di una analisi più dettagliata, la più ampia prospettiva di musica come modificazione di sé (*self-alteration*).

1.1 La preparazione e la poetica dell'indeterminazione

La tavolozza timbrica delle *Sonatas and Interludes* comprende 45 timbri diversi, rispetto ai 12 di *Bacchanale*, partitura coreutica del 1938, in occasione di uno spettacolo di danza della coreografa Syvilla Fort. Cage inventa il pianoforte preparato anche sulla suggestione del modo in cui Henry Cowell percuoteva o pizzicava le corde del pianoforte, facendovi anche scorrere sopra degli oggetti di varia natura.

Andai in cucina, presi un piatto per torte e lo misi con un libro sulle corde, e mi accorsi che stavo procedendo nella direzione giusta. L'unico problema con il piatto era che rimbalzava. Così presi un chiodo, e lo infilai tra le corde,

² J.Cage, *Per gli uccelli*, cit. p. 159.

³ Schönberg, Arnold, *Manuale di armonia*, cit. p. 412.

ma il guajo era che scivolava via. Mi venne allora in mente di sostituire il chiodo con una vite di legno, e questa si rivelò la cosa giusta. E poi utilizzai guarnizioni di gomma, piccoli dadi in prossimità delle viti, e così via...provai con le cose più strane [...] era come avere un'intera orchestra di percussioni a mia disposizione...⁴

TONE	MATERIAL	STINGS LEFT TO RIGHT	DEPTH FROM HULL (cm)	MATERIAL	STINGS LEFT TO RIGHT	DEPTH FROM HULL (cm)	MATERIAL	STINGS LEFT TO RIGHT	DEPTH FROM HULL (cm)	TONE			
16va	SCREW	1-2	3/4	SCREW	2-3	1 1/2	SCREW + 2 NUTS	2-3	3/4	A			
				MED. BOLT	2-3	1 3/4				G			
				SCREW	2-3	1 3/4				F			
				SCREW	2-3	1 3/4				E			
				SCREW	2-3	1 3/4				D			
				SHL. BOLT	2-3	2				C			
				SCREW	2-3	1 3/4				B			
				FURNITURE BOLT	2-3	2 1/2				B			
				SCREW	2-3	2 1/2				B			
				SCREW	2-3	1 3/4				B			
				MED. BOLT	2-3	2 1/2				A			
				SCREW	2-3	2 1/2				A			
				SCREW	2-3	3 1/4				G			
				SCREW	2-3	2 1/2				F			
				FURNITURE BOLT + 2 NUTS	2-3	2 1/2				F			
				8va	RUBBER	1-2-3				4 1/2	SCREW	2-3	1 3/4
FURNITURE BOLT	2-3	1 3/4	E										
SCREW	2-3	1 3/4	E										
SCREW	2-3	1 3/4	E										
SCREW	2-3	1 3/4	E										
MED. BOLT	2-3	3 1/4	C										
SCREW	2-3	4 3/8	B										
FURNITURE BOLT	2-3	1 1/2	A										
SCREW	2-3	1 3/4	G										
SCREW	2-3	1 3/4	F										
SCREW	2-3	2 1/8	F										
FURNITURE BOLT + NUT	2-3	6 7/8	E										
FURNITURE BOLT	2-3	2 1/8	D										
BOLT	2-3	7 1/8	D										
BOLT	2-3	2	C										
SCREW	2-3	1	B										
4va	SCREW	1-2	10	BOLT	2-3	9/8	RUBBER	1-2-3	4 1/2	B			
				BOLT	2-3	2				G			
				SCREW	2-3	1				G			
				PLASTIC (6x6)	1-2-3	2 1/8				G			
				PLASTIC (6x6)	1-2-3	2 1/8				G			
				PLASTIC (6x10)	1-2-3	4 1/4				D			
				PLASTIC (6x10)	1-2-3	4 1/4				D			
				PLASTIC (6x10)	1-2-3	4 1/4				D			
				BOLT	1-2	15 1/2				RUBBER	1-2-3	9 1/4	D
				BOLT	1-2	14 1/2				RUBBER	1-2-3	14 1/8	D
				BOLT	1-2	14 1/4				RUBBER	1-2-3	6 1/2	C
				RUBBER	1-2-3	9 1/2				RUBBER	1-2-3	2 1/4	B
				SCREW	1-2	5 7/8				RUBBER	1-2-3	6 1/2	B
				BOLT	1-2	7 1/8				SCREW + NUTS	1-2	1	A
				LONG BOLT	1-2	8 3/4				RUBBER	1-2-3	4 1/8	A
				SCREW + RUBBER	1-2	4 3/8							G
ERASER (6x6)	1	6 1/4				D							

* MEASURE FROM BRIDGE.

⁴ J.Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, cit. p.102.

Tavola delle preparazioni delle “Sonatas and Interludes”

Cage inserisce all’inizio della partitura la “tavola delle preparazioni” dove indica con molta precisione i tipi di materiali usati, l’altezza corrispondente alla corda su cui verranno posti; indica anche se verranno inseriti fra la 1 e la 2 corda o, come nel caso delle *rubbers*, tra tra 1, 2 e 3 corda.

Le note più basse sono preparate in modo più elaborato, soprattutto con bulloni di diversa lunghezza (*med.*, *long* e *furniture bolt*) e con gomma (*rubber*, *eraser*).

Nel registro medio acuto le corde sono preparate con viti (*screw*), diversi tipi di bulloni (*bolt* e *nut*) e gomma. Cage indica per ogni corda la distanza della (o delle) preparazioni dallo smorzatore, misurata in pollici. Tuttavia Cage stesso non pretende che ogni esecuzione riproduca un *unicum* con il più alto margine di verosimiglianza.

Ho già paragonato la selezione dei suoni per le *Sonatas and Interludes* a una selezione di conchiglie raccolte durante una passeggiata lungo una spiaggia. Essi non rappresentano altro che una collezione influenzata dal gusto. Il loro numero era aumentato dall’uso del pedale una corda, che portava ad alterazioni del timbro e della frequenza per molti dei tasti preparati. In termini di altezza, tuttavia, non v’è cambiamento rispetto ai suoni di *Cosruction*. In entrambi i casi viene rappresentata una gamma statica di suoni, nella quale non vi sono relazioni ripetute nell’ambito di due ottave. Tuttavia si potrebbero ascoltare differenze interessanti tra taluni di questi suoni. Premendo un tasto, talvolta si udiva una frequenza singola. In altri casi premendo una tasto si produceva un intervallo; in altri ancora un aggregato di altezze e timbri.⁵

L’interprete dovrà di volta in volta preparare il pianoforte secondo le indicazioni riportate in partitura. Il significato essenziale della sperimentazione operata sul pianoforte consiste però nell’impossibilità di trattenere le infinite possibilità della preparazione. Cage chiede all’esecutore di rivestire ogni volta il ruolo del compositore, dello sperimentatore che, con intento empirico, si dispone all’esplorazione del fenomeno sonoro.

Quando io appoggio per la prima volta degli oggetti all’interno del pianoforte, c’è il desiderio di possedere i suoni, in altre parole, di essere in grado di ripeterli. Ma quando la musica lascia la mia casa e va da piano a piano, e da pianista a pianista, diviene evidente non solo che un pianista è diverso da un altro, ma anche il pianoforte non è mai il medesimo. Invece della possibilità di ripetere, mi trovai di fronte alla vita con le sue caratteristiche e qualità uniche, davanti ad ogni occasione[...] Imparai a gioire delle cose come vengono, piuttosto che fissarle affinché siano come io voglio.⁶

La natura e la qualità dei materiali esterni al pianoforte saranno sempre diverse; inoltre ogni minima inclinazione degli oggetti fra le corde provoca una risultante anche molto diversa da un caso all’altro.

Oltre all’aspetto delle differenze soggettive da un esecutore all’altro, va ricordato che nella tavola delle preparazioni non viene indicato il tipo di pianoforte a cui ci si riferisce: questo determina un assoluto margine di indeterminazione, poiché la posizione degli oggetti da inserire fra le corde è

⁵ J.Cage, *Composizione come processo, I.Mutamenti* (1958) in *Riga N.°15, John Cage*, cit. p.64.

⁶ Cage, John, Prefazione a *The Well Prepared Piano*, di R.Bunger, Colorado Springs, The Colorado College Music Press, 1973.

espressa in pollici ma esistono misure diverse di code e notevoli differenze di telaio da un pianoforte ad un altro. Chi fa l'esperienza di comporre per pianoforte preparato, si accorge di come sia in sostanza impossibile stabilire con assoluta certezza molti parametri. Il telaio di uno Steinway, per citare ad esempio una fra le infinite incognite, è notevolmente diverso da quello di un pianoforte Yamaha, pur riferendosi a due code della stessa lunghezza: la sovrapposizione delle braccia del telaio in corrispondenza di un'altezza non può divenire sempre un riferimento affidabile da un pianoforte all'altro.

Tale principio d'indeterminazione, lungi dal costituire un problema per Cage, costituisce il cuore di una poetica che riconosce nell'esplorazione del fenomeno sonoro una metafora della molteplicità della vita stessa, e, identifica con la disposizione all'attraversamento, una più generale e fondante attitudine conoscitiva.

Ho imparato molte cose sul pianoforte preparato solo col trascorrere degli anni. All'inizio, per esempio non sapevo che devono essere fatte delle misurazioni esatte in riferimento alla posizione dell'oggetto fra le corde, e non sapevo che per riottenere un certo risultato si doveva conservare quella particolare vite o quel particolare bullone usati in origine. Tutto quello che sapevo in origine era il piacere che provavo in quel continuo scoprire. Questo piacere rimane a tutt'oggi inalterato perché le possibilità sono illimitate.⁷

Cage ha spesso dichiarato di assumere come principio compositivo l'"allontanamento dall'unità" e "muoversi verso la molteplicità": l'indeterminazione del pianoforte preparato ha in comune quest'istanza compositiva con opere molto diverse degli anni successivi, per cui Cage fa uso di metodi casuali. Come se l'abdicare alla propria soggettività, l'uscire dal proprio giudizio di gusto lo avesse aiutato a muoversi verso la molteplicità che è la vita stessa, e di cui l'uomo non è che una piccola componente.

Nel mare della "continua variazione" dell'opera di Cage, una frase racchiude il senso profondo della sua ricerca:

Trovo sia un'ottima cosa che la vita ci interrompa.⁸

E' in questo senso che Cage invita l'esecutore a mettere le mani nello strumento, e a "tenere le orecchie ben aperte". Cage fa di questa evidenza pragmatica uno strumento di ricerca: della musica non è messo in risalto la perfezione della composizione, ma la possibilità infinita del cambiamento. La considerazione legata al timbro e al materiale cambia radicalmente a partire da *Imaginary Landscape no. 4*.

Il mio interesse nei confronti dei timbri che cambiano è evidente nello *String Quartet*, in *Construction in Metal* e nelle *Sonatas and Interludes*. Ma questo argomento di timbro, che è largamente una questione di gusto, mutò radicalmente in *Imaginary Landscape no. 4*. Devo confessare che il suono delle radio non mi era mai piaciuto. Con questo pezzo le mie orecchie si aprirono ad esse, il che rappresentava essenzialmente un abbandono del gusto personale relativamente al timbro [...] In altre parole, mi accorgo che il mio gusto al timbro manca di senso della necessità, e scopro che quanto più lo abbandono, tanto maggiormente mi trovo ad ascoltare in modo sempre più accurato [...]⁹

⁷ J.Cage, *Confessioni di un compositore*, in Riga N.°15, cit. p.50.

⁸ J.Cage, in *Lettera a uno sconosciuto*, cit. p.50.

Ma tra il 1946 e il 1948 Cage affida ancora la composizione al proprio gusto personale. Riconoscendo il timbro “una questione di gusto”, il “metodo” usato nelle *Sonatas and Interludes*, ovvero la composizione nota per nota, è l’improvvisazione meditata attraverso la sperimentazione. La scelta dei materiali, nel nostro caso le preparazioni, e il metodo determinano la “forma”. Cage definisce la forma come “contenuto espressivo” o “morfologia della continuità”: il continuum è qualcosa di “misterioso” che non è precedentemente determinabile in maniera razionale, ma emerge “libero”.

La nozione di struttura è un concetto centrale nel processo compositivo di Cage, in particolare in questi anni.

In un articolo che risale a poco dopo la conclusione del ciclo delle *Sonatas and Interludes*, Cage afferma:

La struttura, nella musica è la sua divisibilità in parti sempre maggiori, dalle frasi alle lunghe sezioni. La forma è il contenuto, è la continuità. Il metodo è il mezzo per controllare la continuità di nota in nota. Materiali della musica sono il suono e il silenzio. Integrarli significa comporre.¹⁰

Cage intende accogliere “tanto i rumori quanto i suoni cosiddetti musicali” all’interno del materiale compositivo.

Volevo includere il mondo dei rumori nell’opera musicale.¹¹

Per fare ciò è obbligato a ridefinire la nozione di struttura, basata sul sistema tonale e sulle cadenze, dal momento che “i rumori non fanno parte delle cadenze.”¹²

Il rumore e il suono vengono posti su due piani differenti, cade perciò una mediazione linguistica.

Il rumore non è riconducibile ad un sistema di altezze, perciò una grammatica le cui leggi si sviluppano in una dimensione diatonica non possono valere per un suono la cui matericità evade da un siffatto criterio ordinatore, basato sulle strutture armoniche.

Se da una parte Cage vuole dirci che il suono è un mondo di cui noi facciamo un’esperienza di ordine estetico, dall’altra egli si preoccupa – assumendo il ruolo assolutamente tradizionale del compositore – di organizzare il materiale sonoro.

Esautorate le strutture armoniche, ed, insieme ad esse, tutto un sistema di significazione e ascolto che si fonda sul riconoscimento di tali articolazioni, resta il parametro quantitativo delle durate temporali, all’interno del quale non si può distinguere in maniera qualitativa il suono dal rumore. Perciò, a partire dagli anni ’40, il criterio di organizzazione del materiale musicale si rivolge alla dimensione temporale, in un’accezione quantitativa: le parti che formano la composizione cominciano ad essere pensate in termini non più armonici, ma di durate. (Si veda qui il paragrafo “Comporre secondo le durate”).

Struttura e materiale sono due nozioni che fanno coppia. Cage si trova a strutturare non più secondo la tonalità, ma secondo il tempo, perché il tempo è una misura che finisce col riempirsi, e può accogliere anche i rumori e i silenzi.

⁹ Cage, *Composizione come processo, I. Mutamenti* (1958) in *Riga N.°15, John Cage*, cit. pp. 68 e 69.

¹⁰ J.Cage, *Silenzio*, cit. p.37

¹¹ J.Cage, *Per gli uccelli*, cit. p. 23

¹² Ivi, p.24.

Ogni volta che c'è una strutturazione del tempo, si può dividere questo tempo e introdurvi, a titolo di materiale, il silenzio. Ho cercato di fare come Satie o come Webern: chiarificare la struttura sia con i suoni sia con i silenzi.¹³

L'indeterminazione rimanda a fattori estetici legati alla percezione, ed è usata come mezzo *espressivo* per ottenere un certo risultato. L'indeterminazione esclude la precisa determinazione di alcuni parametri (altezza, durata, timbro, intensità) per dare un margine di libertà all'esecutore, libertà che diviene non solo interpretazione ma entra a far parte della stessa identità formale dell'opera.

L'indeterminazione è dunque il contrario del caso che invece adotta un metodo che diviene la necessità. Se quindi il caso si affida alla *logica del metodo*, l'indeterminazione fa affidamento sulla *sensibilità dell'esecutore*.

La musica, come ogni arte del '900, determina un radicale "sfondamento dell'orizzonte estetico"¹⁴. E' la fine della cosiddetta "cultura estetica" fondata nella "medialità sensibile" che identifica la sfera del sensibile con quella della bellezza, e l'idea di bellezza con quella di arte.

Questa continuità risale alla definizione di Baumgarten che declina l'estetica come "scienza della conoscenza sensibile" (gnoseologia inferior), "arte del bel pensare" e "teoria delle arti liberali".

L'arte contemporanea segna un irrevocabile incrinarsi dell'identità fra la categoria di arte bella e il suo corrispondere al giudizio di gusto. Questo non significa la fine dell'estetica ma un allargamento del concetto, che evidentemente non coincide più con la cultura estetica moderna e le sue intenzioni contenutistiche (articolate attorno a categorie come 'arte bella', 'gusto', 'genio', 'estetività').

Se è possibile per noi muoverci in un orizzonte estetico musicale ciò significa muoverci in un orizzonte articolato e non univoco, sempre modificabile, e tale da arricchirsi sempre dell'imprevedibile¹⁵, in cui penetrano contributi di natura non solo normativa, legati al fare artistico, ma di natura filosofica e pragmatica.

L'esempio della sperimentazione sul pianoforte è un riferimento evidente di come la pragmatica influenzi l'estetica e il fare poetico: di come, in altre parole, l'estetica e quindi la critica debba tener conto di problemi concreti e delle condizioni d'ordine pragmatico del fare arte.

La vasta latitudine dell'estetica, come anche dell'estetica musicale, contemporanea si muove in un orizzonte in cui l'oggetto d'arte si trova in un nuovo e particolare rapporto con le circostanze culturali e il contesto storico: sotto lo stesso cielo non è concepibile una critica sul lavoro di Cage che ignori i *ready-mades* di Duchamp, l'arte di Warhol, Calder, il percorso creativo del Living Theatre e del movimento *Fluxus*.

Il comune denominatore di questo orizzonte eterogeneo è *l'estetico*, come cifra di partecipazione all'opera d'arte da parte del soggetto percipiente. Essa implica una reciprocità che riconosce la modificazione di sé come un valore propriamente estetico, oltre che come acquisto conoscitivo.

Cage intacca il cerchio d'oro dell'*opus*, dell'opera in sé conclusa.

Il compositore non si preoccupa che la sua opera per pianoforte preparato non possa costituire un *unicum* eternamente riproducibile. Egli ribadisce l'essenza *estetica* dell'opera d'arte, il suo "essere-per-i-sensi".

La critica al soggetto compositore, che si trova in nuce nella poetica dell'indeterminazione degli anni Quaranta e che si radicalizzerà nell'*alea*, difende il carattere essenzialmente estetico del fenomeno creativo.

¹³ Ivi, p.27.

¹⁴ Guanti, Giovanni, *Estetica musicale. la storia e le fonti*, La Nuova Italia, Milano 1999, p. 495.

¹⁵ Riguardo questa problematica facciamo riferimento a Luciano Anceschi, *Gli specchi della poesia*, cit. Si veda anche di Modica, Massimo, *Che cos'è l'estetica*, Editori Riuniti, Roma 2000.

1.2 Analisi della struttura e analisi fondata sull'ascolto

La struttura di ciascuna Sonata del ciclo ripropone la forma bipartita della sonata barocca con i ritornelli. Ciascuna *parte* è suddivisa in *frasi* (chiamate talvolta anche *sezioni*) contenenti un certo numero di battute. Ogni frase è delimitata nella partitura dal segno grafico della doppia barra. Cercheremo di analizzare la struttura interna di alcune sonate del ciclo, e di ricostruirne le nascoste proporzioni.

La struttura corrisponde allo schema ritmico, organizzato secondo la lunghezza delle frasi.

Cage non indica sullo spartito lo schema ritmico delle *Sonatas and Interludes*, come invece fa con molte altre composizioni di questo periodo. In lavori come *A Room* e in *Music for Marcel Duchamp* Cage dà lo schema ritmico complessivo del pezzo all'inizio della partitura, subito sopra la tavola della preparazione; vengono elencati i numeri corrispondenti alla quantità di battute che formano ogni sezione. La struttura di *A Room*, per esempio, è divisa in due parti, suddivise in 9 sezioni, ciascuna di 4, 7, 2, 5, 4, 7, 2, 3, 5 battute.

La sezione, generalmente, si basa su cellule ritmiche spesso distinguibili all'ascolto, che in pezzi piuttosto semplici come questo tendono ad una minimale ripetizione.

Per quanto riguarda le *Sonatas and Interludes* invece, Cage non rende esplicita la loro struttura, che noi cercheremo di ricavare dall'analisi della partitura.

Tale analisi ci permetterà di scoprire che molte Sonate e alcuni Interludi celano una struttura ritmica calcolata su proporzioni matematiche ben precise, e che la loro composizione, se nel metodo segue l'improvvisazione meditata e la sperimentazione dei materiali musicali, da un punto di vista strutturale-compositivo è organizzata a partire da un rigido (e nascosto) ordine numerico.

Il primo dato che si presenta qualora si voglia effettuare un'analisi delle *Sonatas and Interludes* consiste nella constatazione che la struttura di molte sonate non risulta evidente all'ascolto.

L'ambiguità percettiva ha la sua ragione nei frequenti cambi di tempo (*Mosso*, *Molto mosso ed espressivo*, *Rubato*), un'agógica estremamente dettagliata, i metri diversi.



(Seconda Sonata)

Inoltre Cage utilizza spesso figure ritmiche che eludono la quadratura metrica attraverso lo spostamento degli accenti. Per esempio: il raggruppamento delle figure di crome tra battuta 7 e 8 della seconda Sonata; l'ostinato di semiminime all'inizio della seconda parte della quarta Sonata. O ancora: nell'ottava e nona sezione del Primo Interludio lo slittamento progressivo di una figura di sette crome all'interno di battute di 4/4.

La scrittura è inoltre ricca di gruppi irrazionali (terzine, quintine, settimine, nonine) anche a cavallo di battuta, che rendono difficile la percezione della pulsazione ritmica.

L'analisi procederà pertanto ponendo la massima attenzione al darsi dei suoni, parametro che privilegia l'ascolto estetico come il primo strumento per un'analisi critica.

Quindi prenderemo in considerazione per ogni Sonata e Interludio la *struttura*, lo *schema ritmico*, l'*andamento*, la *forma*, il *timbro*.

Piccola legenda:

Indicheremo con A la prima parte e con B la seconda parte, delimitate dalla doppia barra e dal segno di ritornello, come in partitura. Di seguito elencheremo la quantità di battute che forma ciascuna frase (seguendo lo schema usato da Cage stesso in *A Room*, per esempio).

Sonata I

A: 7, 1, 2, 2: ||
B: 7, 7: ||

Questa Prima Sonata ben esprime il rapporto tra struttura e materiale, che trattiene il senso della nostra ricerca.

Come si è detto sopra, spesso la struttura non è percepibile all'ascolto, ma ciò diventa ulteriormente significativo nel momento in cui scopriamo che tale struttura si regge su proporzioni precise, matematicamente dedotte, e definite a priori. Esse stabiliscono un criterio, e la struttura si fa portatrice di un ordine razionale che stabilisce un senso parallelo a quello immediatamente percepibile del materiale, attraverso l'esperienza acustica.

Ciò che muove in noi un motivo di riflessione non è certo il rigore procedurale che sta alla base dell'agire poetico.

Ciò che stupisce e rivela è il fatto che tale processo poetico-compositivo, che si traduce nella struttura, rimane celato, misterioso, e sembra un'impostazione poetica opposta, se non il conflitto, con l'interesse specifico del compositore per la natura del suono.

Evidentemente *processo compositivo* (concretizzato nella struttura) e *materiale* (il fenomeno sonoro nella sua eterogeneità) convivono, e la loro coesistenza rivela due tensioni apparentemente opposte: l'esigenza di una libertà creativa (nel lavoro sul materiale) e l'esigenza di una forma che la contenga (espressa nel processo compositivo).

Il rapporto tra *struttura* e *materiale* - il filo rosso della nostra analisi –esprime musicalmente la dialettica tra una tendenza speculativa che si articola nell'astratto e, insieme, un'estetica ancora legata al fenomeno sonoro. Su questo specifico aspetto ci soffermeremo più avanti (Si veda qui "Astrattismo e misticismo").

Nel caso specifico, questa Sonata, e non è la sola, rivela una struttura le cui proporzioni interne sono dedotte matematicamente e a priori.

E' possibile osservare come la strutturazione di ciascuna sezione sia ricavata da semplici operazioni. La lunghezza delle sezioni è determinata dal numero delle semiminime contenute per misura.

La prima sezione è composta di 7 misure da 2/2, e contiene quindi 28 semiminime; la seconda sezione, un'unica battuta in 7/4, ne contiene 7; la terza è formata da 4 misure, due di 6/4 e due di 9/8: la somma delle semiminime contenute dà 21. La seconda parte del brano è costituita a due sezioni lunghe rispettivamente 28 e 14 semiminime. Come si può facilmente notare ogni sezione è costituita da un numero di semiminime pari a 7 o a un multiplo di 7.

Dal punto di vista percettivo questa Sonata possiede un carattere di "irruzione".

Il tempo ha un andamento spezzato, frammentato; è possibile riconoscere qualche motivo, ma non una vera e propria melodia. Prevalgono gli accordi sulle linee melodiche. Figure sincopate e terzine caratterizzano il brano. L'andamento incede con una certa aggressività, temprata dalla dinamica che privilegia momenti di rarefazione in termini di volume, che sciogliono improvvisamente la tensione enunciativa. Vi sono grandi differenze dinamiche che vanno dal *ff* al *ppp*.

Il timbro è metallico e asciutto, sordo, tranne isolati momenti ricchi di armonici grazie all'uso del pedale di risonanza (B, batt. 6).

Sonata II

A: 5, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1: ||
 B: 5, 1, 2, 1, 5, 1, 3, 4, 2: ||

Nello schema che segue la riga superiore riporta il numero delle semiminime, la riga inferiore indica la durata in semiminime di ciascuna cellula motivica.

31 semiminime	15e ^{1/2} semiminime	31 semiminime	31 semiminime	11e ^{1/2} semiminime
2, 4, 3, 3, 4, 4, 3/8, 4, 4, 3/8	4, 4, 4, 3 1/2	2, 4, 3, 3, 4, 4, 3/8, 4, 4, 3/8	2, 4, 3, 3, 4, 4, 3/8, 4, 4, 3/8	

A conferma del fatto che la struttura è stata definita a tavolino, rileviamo l'elisione dell'ultimo ottavo della quarta cellula motivica della seconda sezione, per fare in modo che la sua durata risulti esattamente metà della durata della sezione precedente.

L'ultima sezione invece non risponde a questo criterio di corrispondenze numeriche.

Ciò potrebbe spiegarsi osservando come Cage si riserva talvolta di ignorare o di deviare dai presupposti su cui struttura la composizione, lasciando che l'irruzione di un elemento imprevisto interrompa o nasconda per un momento il piano prestabilito.

L'incedere è mosso, caratterizzato dalle acciaccature e da motivi sincopati; le figure ritmiche (come l'ostinato a batt. 17-19) si interrompono spesso, provocando una sorta di inciampo del flusso temporale. La scrittura privilegia qui linee di singoli suoni e scale, alternate a molti silenzi, concentrati nelle frasi di 1 sola battuta in 3/8.

Alcune figure motiviche vengono riprese e variate nel corso della Sonata: la quartina di crome in una terza minore di batt. 2 e 3 ritorna, sempre alla mano sinistra a batt. 21, 22, 24 e 26.

Un'altra figura motivica ripresa variata è quella alla mano destra di batt.4-5 [DO, MI bemolle, SOL, LA] che ritorna, a batt. 10-13 e ancora, variata per diminuzione, batt. 28 distribuita in maniera irregolare in una quintina e in una terzina.

Il timbro è metallico e percussivo.

Sonata III

A: 4, 1, 2, 1: ||
 B: 4, 1, 2, 1 || 5, 1, 2, 1 || 4, 1, 2, 1: ||

La somma delle battute di ciascuna frase, tranne la seconda di B, col ritornello, dà il numero 16.

Il materiale melodico è ristretto a poche note, elaborate attraverso uno sviluppo motivico per aumentazione. La cellula motivica affidata alla mano destra a batt. 2 e 3 si ritrova esposta, variata per aumentazione a batt. 13, 22-23, 29-32.

The image displays five systems of musical notation for a piano and violin. The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = 72$ and a dynamic of *mf*. The second system features tempo changes: *PIÙ MOSSO* ($\text{♩} = 88$), *RIT.*, and *TEMPO* ($\text{♩} = 72$). The third system is marked *mf*. The fourth system includes the dynamic *pp* *leggerrissimo*. The fifth system contains tempo markings: *RITARD*, *TEMPO* ($\text{♩} = 72$), *RITARD*, and *MENO MOSSO* ($\text{♩} = 66$).

(Terza Sonata)

Si osserva, dopo le prime 3 sezioni lunghe 34 semiminime ciascuna, un'ultima sezione di 42 semiminime e 1 ottavo. Anche in questo caso e' evidente la presenza del massimo comune denominatore (8 semiminime e 1 ottavo) che sta alla base della struttura: $34 = 8,5 \times 4$; $42 = 8,5 \times 5$. Andamento regolare interrotto da rapide figure in biscrome, in cui irrompono improvvisi silenzi che lasciano l'impressione dell'inciampo. Frequenti cambi di tempo, ritardi e figure irregolari contribuiscono a creare il carattere di ambiguità ritmica di questa Sonata che sembra continuamente entrare ed uscire, a singulto, dal tactus.

Il timbro è opaco, legnoso ma ricco di armonici, tra cui spicca il timbro da cimbalo del LA 2, che cadenza, nelle prime battute, l'andamento della mano sinistra.

Sonata IV

A: 10, 10,10: ||
B: 10, 10: ||

La prima parte è costituita da 3 frasi di 10 battute ciascuna; la seconda, è costituita da 2 della medesima proporzione. La somma delle battute contenute nelle parti più piccole con i ritornelli, dà il numero 100.

La tessitura è estremamente essenziale ed asciutta. La prima parte, scarna e minimale, alterna gesti veloci e sospesi a lunghe note isolate.

Vorrei prendere spunto da questa Sonata per aprire una riflessione sull'uso del silenzio in questo ciclo e in generale nelle opere di Cage di questi anni.

Giungeremo così a individuare due modalità di articolazione del silenzio all'interno della composizione opposte e assai significative per gli orientamenti poetici del compositore.

L'estetica del pianoforte preparato è fondata sulla dinamica tra suono-rumore e silenzio: il suono è raramente puro, pulito; talvolta dal magma informe di una materia sonora satura di armonici e riverberi sovrapposti l'uno sull'altro per mezzo del pedale di risonanza, emerge – potremmo dire “accade”- con effetto sorgivo, un suono pulito, libero dalla preparazione.¹⁶

Tranne alcune epifaniche apparizioni il materiale sonoro è intimo al rumore e all'impurità cromatica degli armonici.

Distinguiamo quindi due diversi tipi di *silenzio*.

Negli anni '40 per Cage comporre significa “strutturare secondo la durata” per cui “materiali della musica sono i suoni, compresi i rumori, e i silenzi”.

La musica di Cage degli anni '40 contiene ancora un contenuto espressivo: le *Sonatas and Interludes* sono “un tentativo di mettere in musica le idee di Ramakrishna e i principi estetici dell'India”.

La forma scolpisce una dinamica di forze di attrazione e repulsione dei materiali, secondo il principio di “compenetrazione senza ostruzione” insegnato da T.D.Suzuki e che Cage fa proprio.

In questo periodo, fino al 1951, l'uso del silenzio da parte di Cage non è alternativo ai suoni ma è sostenuto da una dinamica di riconciliazione, compresenza, una “dinamica di forze”.

Sono i silenzi delle *Sonatas and Interludes*, delle *Six Melodies for Piano and Violin*, di *Waiting*, di *Seven Haiku*.

Coerentemente i silenzi, come suoni e rumori, sono definiti “*silenzi espressivi*”.

Va ricordato un episodio significativo. Nel 1951, con *Sixteen Dances*, Cage vuol sperimentare se può rispondere a una richiesta di “musica espressiva”, da parte del coreografo M.Cunningham, e per fare ciò si rivolge a metodi di composizione casuali, riconoscendo questo come un momento di passaggio: “Sono entrato con fiducia nel campo del casuale”.¹⁷

A partire dagli anni Cinquanta, con l'uso di metodi casuali, l'opera di Cage vive un passaggio che porta a modificare la complessa e profonda dinamica tra suono e silenzio. Dagli anni '50 Cage intende *scambiare* i suoni con i silenzi: questo sta alla base di lavori come *Concert for piano and orchestra, 4'33''*, di *Ryoanji*, di *Fourteen*.

Da questo momento i silenzi di Cage non sono più “silenzi espressivi”, da cui i suoni emergono come bolle sulla superficie dell'acqua, ma divengono “*l'insieme dei suoni non voluti*”.

Ci troviamo davanti ad un'urgenza estetica radicalmente diversa, che trasforma un materiale apparentemente identico.

La scelta poetica di “scambiare i suoni con i silenzi” non appartiene ad una svolta afasica, ma è conseguente ad un'estetica che cerca di allontanare l'arbitrio soggettivo dal processo compositivo, poetica che ha le sue radici sul rapporto tra arte e natura che Cage adotta dall'arte e dalle dottrine orientali. L'arrivo all'*alea* non è che l'estrema coerente conseguenza dei fondamentali presupposti

¹⁶ Vedi Sonata N.°15, II parte, battuta 22; la nota è il *fa*.

¹⁷ Cage, *Per gli uccelli*, cit. p. 30.

poetici contenuti già nella poetica del silenzio e dell'eterogeneità del fenomeno sonoro degli anni '40.

Questo delicato passaggio segna evidentemente un punto di rottura radicale da un punto di vista estetico: infatti, se prima è il *compositore* che, con una scelta personale di gusto, sceglie l'intreccio tra suono e rumore, dopo, sarà il *caso* a sostituire la sensibilità del compositore, e suono e silenzio si equivarranno sotto il titolo di materiali musicali.

La composizione secondo metodi casuali apre nuove prospettive sull'aspetto performativo dell'opera d'arte come "evento", punta sulla percezione e radicalizza il contesto, la situazione; diviene scelta "politica" puntando sulla decostruzione dell'identità di esecutore, compositore, pubblico.

Le *Sonatas and Interludes* possono quindi anche essere analizzate da questa prospettiva, cioè come opera significativa di un periodo di mezzo: l'alghida ambiguità di quest'opera racchiude le più complesse e profonde direttrici stilistiche del compositore, tra il suono percussivo e la sua intima e silenziosa ombra, tra il fine espressivo e la sua ascetica vocazione all'accoglienza di quel *quid* di indeterminazione che il pianoforte preparato contiene in sé, nella sua conformazione.

In quest'opera il suono-rumore non è ancora un'alternativa al silenzio ma ne è la sua *corrispondenza sensibile*.

The image displays four staves of musical notation, likely for a piano sonata. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a tempo marking of 0:104. The notation includes a variety of note values, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *pp*. The second staff shows a more intricate rhythmic pattern with many sixteenth notes. The third staff features a prominent *pp* marking and a series of notes with stems pointing upwards. The fourth staff includes a *mf* marking and a series of notes with stems pointing downwards. The notation is dense and expressive, reflecting the experimental nature of the composition.

(Quarta Sonata)

La seconda parte, molto breve, espone un ostinato ritmico in cui la figura di cinque semiminime slitta progressivamente attraverso misure binarie (2/2). L'ostinato si esaurisce velocemente nell'enunciazione di poche note, sciolte l'una dall'altra.

Interludio I

La struttura del primo interludio è ridotta ad un'unica grande sezione senza cambi di tempo, tutta in 4/4, e senza ritornello.

A: 15, 10, 5, 10, 10, 5, 10, 5, 10, 10 ||

Le frasi sono strutturate su rapporti matematici semplici come i multipli di 5. La somma delle battute contenute nelle singole frasi dà 100.

Abbiamo un'unica linea, un fluire di minime interrotto da brevi sospensioni, respiri.

La scrittura è monodica; per la prima volta dall'inizio del ciclo, sono quasi del tutto assenti gli aggregati di timbri. Abbiamo un solo suono per volta.

Nella parte centrale una serie di ribattuti provoca un'ambiguità ritmica, nella totale assenza di accenti espressivi.

La VI frase (in esempio, dove è posta la doppia forcilla) è caratterizzata da un ampio respiro dinamico, enfatizzato dalle numerose indicazioni di volume. Nella parte finale il Ritardando lascia evaporare gli armonici fin qui accumulati.

Il pedale di 1 c. avvolge l'asciuttezza di questo pezzo, dove è invece assente il pedale di destra, favorendo la dominanza di sonorità metalliche dall'effetto come di "sonagli". Nella parte centrale v'è invece una prevalere dei timbri legnosi grazie alla gomma, specie il ribattuto minimale alla fine, che introduce la III frase.

(Primo Interludio)

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a whole rest, followed by a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef part provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *p* is present.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef part has a more active melodic line with eighth notes. The bass clef part continues with eighth notes. A dynamic marking of *p* is present.

Third system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with eighth notes and some grace notes. The bass clef part continues with eighth notes. A dynamic marking of *p* is present.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and a fermata over a measure. The bass clef part continues with eighth notes. Dynamic markings include *mp* and *f*.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and a fermata. The bass clef part continues with eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present.

Sixth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and a fermata. The bass clef part continues with eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present.

Seventh system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and a fermata. The bass clef part continues with eighth notes. A dynamic marking of *ppp* is present.

Sonata V

A: 9, 9 ||
B: 9, 9 || 4: ||

E' la Sonata caratterizzata dalla maggior vivacità ritmica; ha qualcosa di tribale e primitivo, simile a *Bacchanale*, il primo pezzo di Cage per pianoforte preparato del 1938, composto per accompagnare uno spettacolo di danza della coreografa Syvilla Forth.

Rispetto alla regolarità ritmica iniziale, la seconda parte è più frazionata, irruente e violenta, a scatti. Alla mano sinistra sono affidate sonorità sorde e cupe, il timbro complessivo è percussivo.

Il brano è caratterizzato da un ostinato ritmico della mano sinistra che si presenta nella forma originale o in varianti per l'intera Sonata.

Dal tappeto opaco dell'ostinato affiorano alcuni suoni metallici come quello del MI bemolle, che dalla tavola delle preparazioni risulta essere fra le più complesse, poiché sulle corde vengono posti 3 differenti materiali: gomma, bullone e dado.

La Sonata implode in un sonoro finale assai statico. Anche qui ritroviamo, ancora una volta, la poetica dell'irruzione, ovvero la qualità di un gesto che irrompe improvviso, preciso e definitivo.



(Quinta Sonata)

Esso ci appare quasi irreali nel contesto, per l'assenza di una relazione graduale con il contesto; in questo caso, l'agocica serrata che precede i due suoni lunghi nel fortissimo della chiusa.

Tale qualità è propria dell'estetica orientale, per la quale la bellezza risiede nella semplicità come manifestazione diretta di uno stato naturale dell'espressione e il gesto immediato, istantaneo e in sé concluso (si pensi alle movenze del teatro, non meno che alle qualità acustiche ed esecutive della musica tradizionale giapponese) produce l'opera finita e perfetta, senza l'esigenza di ripensamenti o correzioni.

Il senso della musica e dell'arte giapponese in generale è quello di una "istantanea, illuminante e superiore comprensione a cui si giunge non con un massimo di ricerca e intenzione, bensì con la felice libertà dell'esperienza"¹⁸.

E forse il senso delle parole di Cage che seguono qui sotto racchiudono proprio questo significato, senza nascondere una considerevole enfasi mistica.

¹⁸ Galliano, Luciana, *Yogaku: percorsi della musica giapponese nel Novecento*, Cafoscarina, Venezia 1998.

Le coincidenze di eventi liberi con punti di tempo strutturali possiedono un carattere di speciale luminosità poiché, in tali momenti, si evidenzia la struttura paradossale della verità.¹⁹

Segue, per contrasto, una Sonata raggelata nel ritmo e nel timbro, una tra le più calme e astratte dell'intero Ciclo.

Sonata VI

A: 6, 6, 4: ||
B: 2: ||

Sonata estremamente eterea ed essenziale, costituita quasi interamente da un'unica linea melodica. I suoni sono definiti isolatamente l'uno dall'altro, sospesi in un tempo immobile e rarefatto. L'assoluta assenza di tensione ritmica fa di questa Sonata una delle più significative riguardo il principio poetico, oltre che etico, che Cage apprende da Suzuki espresso con il principio di *compenetrazione senza ostruzione*.

I suoni sembrano sospesi in un tempo senza movimento, come stelle senza costellazione, possiedono la bellezza che nasce da un unico gesto, separato dagli altri, senza concatenazione. La scrittura alterna lunghi suoni raggiunti con veloci gesti arpeggiati a rari aggregati timbrici. La linearità della tessitura e l'andamento di questa Sonata ricorda un altro brano di Cage di questi stessi anni: "*Duet for voice & prepared piano*".

Gli eventi sonori sono giustapposti gli uni agli altri come una pluralità di centri che scolpisce spicchi di forma senza una circonferenza che la concluda.

Qui non c'è tempo che si consuma: ogni cosa è sospesa e conclusa in sé.

L'inattesa pienezza dell'espressione sembra fissare l'istante nello scorrere eterno del tempo.²⁰

Sonata VII

A: 6, 8: ||
B: 6: ||

Il fraseggio si sviluppa prevalentemente per grado congiunto (anche se questa indicazione ci dice più cose riguardo al gesto pianistico che all'effetto sonoro prodotto, che sfugge ad ogni "cromatismo").

La tessitura, soprattutto nella seconda parte, diviene contrappuntistica a due voci.

Variazione continua di una elementare cellula tematica [FA diesis, LA bemolle, SOL].

Non c'è una melodia evidentemente riconoscibile, ma piuttosto una linea che procede con fluida sinuosità.

Un unico pedale di risonanza assieme al pedale di sinistra accompagna l'intero brano, favorendo l'accumulo del riverbero degli armonici.

Lo spessore timbrico di questa quieta sonata è creato dalla nebulosa di materia sonora, che crea un brusio di fondo indistinto. Il riverbero degli armonici, raggiunto un culmine di saturazione per accumulo, suona alle nostre orecchie come una sorta di *rumore bianco*.

L'andamento ritmico, che nella prima parte è più costante, (prevalenza di quartine di semicrome e figure di crome) diviene, nella seconda parte, più irregolare grazie al Rubato.

¹⁹ J.Cage, *Silenzio*, op. cit. p. 39.

²⁰ Vedi per l'analisi di questa Sonata anche il 5 Capitolo "Tempo sospeso".

In questa Sonata è particolarmente evidente la contrapposizione timbrica fra le due mani: la mano destra utilizza prevalentemente suoni metallici, mentre la mano sinistra è caratterizzata da sonorità sorde e legnose.

Le sonorità metalliche dovute alle preparazioni delle corde richiamano, in generale nel pianoforte preparato, il timbro delle orchestre *gamelan*.

Sonata VIII

A: 7, 7: ||

B: 7, 7, 4: ||

Sonata dall'andamento ieratico realizzata con grande economia di mezzi.

Il materiale melodico della mano destra è quasi interamente derivato da una scelta di sole 4 note [SOL LA DO MI] mentre i bicordi della mano sinistra utilizzano una maggior varietà di suoni.

(Ottava Sonata)

La scrittura si presenta come una melodia accompagnata. La tessitura rarefatta lascia spazio ad un certo lirismo melodico.

Anche in questa Sonata un doppio pedale è presente dall'inizio alla fine del brano.

II Interludio

A: 8, 4, 4, 4, 6, 6, 32 ||

In netta contrapposizione al clima della Sonata precedente il secondo Interludio irrompe con esuberanza e decisione.

La parte centrale alterna rapidi passaggi in biscrome ad aggregati timbrici statici e squillanti, per poi indugiare in un passaggio dove la mano sinistra riprende scale e frammenti di scale, anche in figure irrazionali che realizzano un progressivo rallentando (batt. 28-32).

Un rapido ritorno alle figure più rapide e irregolari dell'inizio introduce la terza ed ultima parte dominata da un disteso ostinato ritmico che esalta la comparsa di timbri sorprendenti nei registri estremi della tastiera.

Tutto tende alla tranquillità attraverso un diminuendo dalle ampie proporzioni, una progressiva rarefazione dei gesti e una dinamica che tende a smorzare la concitazione iniziale.

III Interludio

A: 8: ||
B: 7: ||
C: 5: ||
D: 4: ||
E: 1 ||

Ritornano i gesti veloci come arpeggi e volate dalle sonorità graffianti e luminose.

Tali gesti non portano a suoni dal lungo riverbero. Il limitato uso del pedale di destra rende le sonorità asciutte e definite.

I motivi più caratteristici sfruttano il moto congiunto basato su scale di diverso tipo.

Nelle ultime due parti prevale una scrittura cromatica e una semplificazione dell'andamento ritmico.

La grande varietà di raggruppamenti ritmici spesso irrazionali rende impossibile riconoscere alcuna pulsazione ritmica.

The image shows three systems of handwritten musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a right-hand part (treble clef) and a left-hand part (bass clef). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *ppp*, *mf*, and *pp*. There are also some numerical markings like '9', '5', '3', '1', and '2' that might indicate fingerings or specific rhythmic groupings. The overall style is that of a composer's manuscript.

(Terzo Interludio)

Sonata IX

A: 8 || 8, 8: ||
B: 12: ||

Alternanza netta e definita di pieni e vuoti, di suono e silenzio.

L'andamento è moderato e anche i gesti più veloci risultano controllati.

Tessitura quasi contrappuntistica per l'intrecciarsi delle linee, che si intensifica nell'ultima parte.

Il timbro è cristallino ma quieto, contenuto nei toni dal *mp* al *pp*.

La tessitura privilegia il registro acuto, dalla sonorità più metallica, attutito dal pedale di sinistra.

Nella prima parte spiccano isolati aggregati timbrici dalla sonorità di campana.

Nella totale trasparenza della tessitura, che include molti silenzi, irrompono isolati episodi affidati al registro grave (batt. 21-22, 25 e 27).

Sonata X

Struttura: AA, BB, C, D

A: 6: ||
B: 6: ||
C: 6 ||
D: 6 ||

Non risulta all'ascolto una tensione ritmica in questa Sonata interamente in 7/4.

Anche qui il piano procede sotto il segno della rarefazione in termini di durate e volume, fino al finale irreale che ripete in maniera minimale la stessa figura uguale per 4 battute.



(Decima Sonata, finale)

L'incipit si impone in *ff* con baldanza, accentato; tuttavia la scrittura è essenziale, senza eccessi di slancio, accompagnata da un pedale molto misurato.

Le frasi, mediamente di ampio respiro; la prima frase è al suo interno continuamente spezzata in frammenti che interrompono la fluidità dello scorrere del suono.

La seconda frase porta una maggior uniformità grazie a un diminuendo molto graduale, al tappeto del pedale di risonanza e alla scrittura per valori sempre più larghi.

Sonata XI

Torna la simmetria della micromacrostruttura in cui ciascuna parte minore si rispecchia nella struttura maggiore. Anche qui la somma delle battute dà 100.

A: 10, 10: ||
B: 10, 10, 10 ||
C: 15: ||

La Sonata nasce dall'atmosfera creata dalla sonorità precedente. La qualità timbrica e dinamica è la medesima, anche se il colore è affidato a tasti differenti e perciò diverse preparazioni. Di fatto non c'è soluzione di continuità tra le due Sonate; la scrittura della seconda, una quartina spezzata fra le due mani su altezze distanti tra loro, sembra avviarsi, in un fluido continuum temporale, dall'ostinato ritmico e melodico che chiudeva la precedente.

La tessitura è più uniforme e accosta con trasparenza una linea interamente composta di crome che fluiscono regolari, agli accordi. La linea e l'accompagnamento per aggregati timbrici passa agilmente da una mano all'altra.

(Undicesima Sonata, b. 23-33)

L'andamento fluisce con continuità e un certo senso del mistero, palesato dall'accostamento misurato di dinamiche contrastanti: *crescendo* da batt. 1 a 9; poi improvviso *p* e *pp* a batt. 10.

L'atmosfera è ipnotica e lieve per la ripetizione delle cellule melodiche (batt.20-25) e per il volume generale che oscilla tra *p* e *pp*.

Sonata XII

A: 15: ||
B: 22: ||

La Sonata apre in 6/4, con incedere quasi di danza, cadenzata ed elegante.

Caratterizzata da valori larghi e uniformi, soprattutto nella I parte, è ferma e solenne.

Il timbro è squillante e l'enunciazione, affidata ad aggregati timbrici complessi, staglia un luminoso riverbero di armonici, grazie ad un unico, lungo pedale di risonanza.

La seconda parte offre un andamento più mosso grazie all'andamento cromatico e per grado congiunto della mano destra, che fluisce coprendo una notevole estensione della tastiera. Alla mano sinistra è invece andato una sorta di accompagnamento accordale.

IV Interludio

A: 8, 1: ||
B: 1, 8, 1: ||
C: 8, 1: ||
D: 10, 1: ||

Timbri acuti e metallici caratterizzano questo Interludio ricchissimo di indicazioni agogiche (*accelerando, ritardando, poi di nuovo accelerando e ritardando, Meno mosso ed espressivo, Tempo, Allargando, Tempo meno mosso*) e dinamiche. L'intera composizione è caratterizzata da un ampio uso di gruppi irrazionali (terzine, quintine e settimine). L'andamento è irrequieto, al contrario della Sonata che segue. La prima frase apre con un incedere mosso che diviene agitato e sfuggente nel corso del brano.

La seconda frase ripropone il motivo iniziale [SOL, FA, MI, FA, SOL] variato per aumentazione, caratterizzato da un ritmo sincopato e dallo spostamento di accenti metrici.

Il senso di inquieta instabilità è enfatizzato dagli *accelerando* e *ritardando*. Le cellule motiviche [SOL, FA, MI, FA, SOL] e [SOL, FA, MI, LA] ricompaiono ripetutamente nella terza frase organizzate in una settimana (batt. 23) e in una settimana a cavallo di battuta (batt. 24 e 25), celando l'identità della cellula motivica in un tempo sempre più smembrato e discontinuo.

Il carattere di irruzione è affidato alla sonorità particolare del RE 1, simile a quella di un cembalo a sonagli (batt. 24 e 25).

Sonata XIII

L'intero gruppo delle ultime 4 Sonate del ciclo cela una struttura uniforme, in quanto la somma delle battute, organizzate in maniera diversa in ciascuna sezione, dà sempre il numero 100.

A: 15: ||
B: 35: ||

In contrasto col precedente Interludio, la Sonata offre un andamento calmo, lento e regolare, da *carillon*. Anche qui appare il richiamo del cembalo, che caratterizza il RE 1 (batt. 4), ma con un effetto più cadenzato all'interno del fluire regolare dei suoni.

I silenzi in questo brano non si contrappongono ai suoni, ma sono come ad essi sostanzialmente connaturati. I valori lunghissimi sfumano nel silenzio, lasciando all'orecchio dell'ascoltatore la scoperta della bellezza di sorgivi armonici, là dove sembrava non esserci più nulla.

Non v'è interruzione fra pieni e vuoti, fra suoni e silenzi; la sonorità complessiva è formata dalla massa di armonici che si arricchiscono via via di nuove sfumature cangianti sopra la cordiera del pianoforte, liberi di vibrare su un unico, lungo, pedale di risonanza.

Nella seconda parte che si avvia al finale la scrittura predilige il moto per grado congiunto proponendo sequenze regolari di suoni spazialmente molto vicini, uno dopo l'altro.

Sonata XIV

A: 20: ||
B: 30: ||

A conferma della quiete creata dalla XIII Sonata, la XIV Sonata ci introduce su un sentiero costituito da un quieto ostinato ritmico regolare, minimale, composto da due soli suoni che scendono di tanto in tanto verso il registro grave con arpeggi discendenti, nella totale e costante uguaglianza dei valori metrici.



(Quattordicesima Sonata)

E' questa una delle Sonate più suggestive: per la ricchezza timbrica, per l'equilibrio formale, per la cura dei dettagli. L'ostinato iniziale affidato alla mano sinistra è caratterizzato da un timbro opaco e legnoso che ci conduce attraverso l'intero brano; nella seconda parte due nuove sonorità interrompono il senso di moto perpetuo che accompagna l'intera sonata: si tratta del FA nel registro centrale, uno dei rari suoni senza preparazione (a batt. 52 e 54) e il RE1 (a batt. 56 e 58).

Questi due eventi non interrompono l'ostinato, ma semplicemente vi si sovrappongono, e catturano l'attenzione, risvegliandola dallo stato quasi ipnotico creato dalla ripetizione minimale.

Il RE 1 deve il suo timbro rotondo e pastoso alla gomma, infilata tra la corda del RE e sotto le vicine corde del DO diesis e del MI bemolle. La gomma aderisce morbidamente alla corda: il suono è pieno, profondo, come un gong carico di armonici gravi.

Il FA emerge puro e nitido su una materia sonora impastata e satura di riverberi, semplicemente perché è una delle poche corde senza preparazione.

Il loro timbro pulito, dal lungo riverbero (come quello di un tradizionale pianoforte col pedale di risonanza) risalta sulla monotonia dell'ostinato come un riflesso su di uno specchio d'acqua, o "come bolle che affiorano sulla superficie del silenzio", secondo l'espressione tanto amata da Cage.

Questa Sonata può ricordare *A Room* per pianoforte preparato, del 1943 (Cage fa anche una versione dello stesso brano per pianoforte senza preparazione). Anch'esso è caratterizzata da una figurazione ritmica minimale ed è divisa in due parti: la prima ripete essenzialmente l'ostinato ritmico, che costituisce il paesaggio sonoro, il continuum; la seconda introduce, sopra al movimento ipnotico, delle sonorità che si sovrappongono al moto indifferenziato con un effetto di profondità e di grande apertura.

Sonata XV

A: 20: ||
B: 30: ||

Costituisce la continuazione della XIV. La prima frase è un'elaborazione di elementi motivici della precedente Sonata, la seconda riprende il motivo e l'ormai ben riconoscibile ostinato ritmico. In ciascuna tornano, nello stesso ordine, i tre eventi sonori già analizzati.

Sonata XVI

A: 10, 10, 10, 5: ||
B: 10, 5: ||

L'incedere di quest'ultima Sonata, lenta e pacata, è cadenzato ed elegante.

L'incipit rivela una certa riconoscibilità motivica, vagamente modale.

Il timbro generale ricorda il colore dell'orchestra *gamelan*, caratterizzata da una predominanza di sonorità metalliche e cristalline.

La struttura della Sonata è piuttosto riconoscibile all'ascolto, grazie alla facile identificazione dell'incipit iniziale delle prime 4 battute e ai larghi valori in chiusura di ciascuna sezione.

La seconda parte è caratterizzata da una tessitura essenziale, che non perde il suo passo cadenzale nel lungo respiro: esso rimane anche nelle grandi aperture colme di silenzio in cui riverberano gli armonici, dove i suoni e i silenzi non sono contrapposti ma si compenetrano fondendosi gli uni con gli altri.

Il materiale della prima frase della seconda parte ruota attorno alle sole note della terzina [LA, SOL diesis, MI], e si limita a minimali oscillazioni in una dinamica che va dal *pp* al *mp*.

L'ultima frase chiude con la ripresa del motivo iniziale; l'agogica suggerisce "*Meno mosso*" e l'ultima indicazione dinamica è *piano*.

La forma complessiva di questa Sonata, che conclude in una progressiva diminuzione del volume e della velocità, è scolpita da una scrittura rarefatta ed essenziale.

1.3 Circolarità degli istanti

L'ascolto delle *Sonatas and Interludes* suscita un'impressione di staticità e, paradossalmente insieme, di discontinuità: la staticità deriva dall'apparente assenza di una forma, la discontinuità appartiene al darsi dell'evento.

Questo accadere discontinuo scandisce un tempo fatto di singoli istanti uguali a sé stessi e non in successione.

E' opportuno rintracciare in alcune caratteristiche della concezione orientale del tempo un modello per questa particolare percezione del *tempo musicale*.

Il tempo musicale nell'estetica orientale non è un tempo assoluto ma un tempo *circolare*, fatto di istanti compresenti e in eterno mutamento.

L'elemento metrico musicale in Occidente nasce dalla percezione del battito cardiaco o dalla scansione ritmica del passo, come il piede nella metrica poetica: sono misure numericamente musicabili.

La misura della musica giapponese è invece il respiro, unità flessibile e continua, meno cadenzata e più irregolare, dove la fine coincide con l'inizio.

Il tempo nel pensiero orientale si radica sulla concezione buddhista della natura secondo cui v'è una assoluta transitorietà e impermanenza della pluricità dei fenomeni. Il tempo giapponese è una circolazione di istanti identici a sé stessi.

L'immanenza è l'eventuarsi, non tanto intelligibile quanto percepibile, dell'eterno.

In questo orizzonte le qualità musicali del suono e del rumore si equivalgono. Il paesaggio sonoro, che contiene qualità musicali eterogenee come suoni, rumori e silenzi, viene considerato uno sfondo naturale, non da eliminare e tantomeno in teorica contrapposizione a una melodia che assuma il primato del soggetto.

L'attenzione dell'arte musicale rivolta al suono in sé stabilisce la percezione del mondo sonoro come un *continuum*.

Questo tipo di percezione stabilisce una differenza radicale con l'arte musicale europea che riconduce la continuità ad un tempo narrativo.

La musica orientale fa riferimento alla categoria di un tempo eterno ed immanente in ogni istante, che esprime una tensione universale e contenuti non soggettivi; la musica occidentale fa riferimento al tempo psicologico-soggettivo, che conduce l'arte ad essere espressione del singolo.

La riflessione di Cage attorno ai termini materiale, struttura, metodo e forma musicali parte a sua volta da una diversa considerazione del tempo nella musica, come suo naturale contenitore, e come parametro ineliminabile del nostro modo di porci in relazioni con i suoni.

Il ritmo, nel caso strutturale, è costituito dalle relazioni fra gli intervalli di tempo. Cose come l'accento ritmico in battere o levare, regolarmente ricorrente o meno, la pulsazione con o senza ictus, costante o non costante, [...] sono faccende di impiego formale [...]. Nel caso di un anno, la struttura ritmica è un fatto di stagioni, mesi, settimane o giorni. Altre lunghezze, quelle per esempio che si verificano nel caso di un incendio, o nell'esecuzione di un pezzo di musica, si verificano liberamente o accidentalmente, senza che si riconosca affatto esplicitamente un ordine generale, ma, non dimeno si trovano necessariamente all'interno di tale ordine.

Che cosa è il *suono* per Cage, in questi anni? Quel concetto corrisponde al manifestarsi discontinuo della vita. Lo spazio che accoglie tale manifestazione è il vuoto, che corrisponde al *silenzio*.

Non si tratta di una visione nichilistica, una dichiarazione di crisi afasica del compositore. Cage parla di silenzio non come "nihil" ma come *indeterminazione che accoglie tutte le possibilità non ancora manifestate*; è spazio aperto all'insorgenza dei fenomeni; è *immanenza di presenza e assenza, spinoziana affermazione della vita nel suo ordine eterno ed immanente*.

I presupposti estetici delle *Sonatas and Interludes* vanno rintracciati, oltre che in una pragmatica sperimentale, anche nei principi dell'arte orientale, dal momento che Cage orienta verso di loro la propria ricerca artistica a partire dagli anni '40.

Il silenzio, per Cage, corrisponde a *luogo sorgivo*; è *vuoto che accoglie l'eventualità della manifestazione*, insieme delle possibilità non manifestate e ospita lo spazio-tempo dell'azione poetica. Il silenzio è anche *disciplina* e *dono* che fa da misura alla pratica *dell'ascolto*, un'attività di percezione costante.

La bellezza risiede negli impasti timbrici in assenza di strutture intervallari di riferimento; nell'accadere discontinuo di suoni e silenzi; nell'emergere di particolari sonorità dall'opaca e indistinta risonanza creata dagli armonici.

POCO MENO MOSSO $\text{♩} = 56$

ppp f 3

POCO ACCEL. RIT.

MENO MOSSO $\text{♩} = 54$

mf p

(Sedicesima Sonata; finale)

Va distinto, a questo punto, l'uso del rumore nelle *Sonatas and Interludes* dal *bruitismo* delle *Construction in Metal* o dal primitivismo ritmico, per esempio, del primo pezzo per pianoforte preparato, *Baccanale* (1938).

Esse sono per lo più portatrici di un gesto brusco e deciso: l'introduzione dei rumori nella continuità della musica.

Potremmo dire che le opere citate sopra sono caratterizzate da un uso spesso strettamente percussivo del pianoforte preparato, nel senso di un'enfasi che fa leva principalmente su pattern ritmici.

Accanto ad esse Cage compone opere sensibilmente diverse, come *A Room*, *Six Melodies for Violin and Piano* e soprattutto il ciclo delle *Sonatas and Interludes*.

Si tratta di un materiale essenziale e delicatissimo che fonde spesso la sua matericità con il timbro evanescente degli armonici o negli impasti impuri della preparazione; il fraseggio si articola in un sapiente uso del pedale di risonanza, funzionale ad una dialettica di *attrazione e repulsione* dei suoni e dei silenzi. Il tempo musicale è divenuto *misura vuota*, contenitore in cui affiorano i suoni, secondo una metafora di Thoreau molto amata da Cage:

come bolle che scoppiano sulla superficie del silenzio.²¹

La ricerca sul suono, raffinata e complessa, è affidata alla sensibilità ed esperienza dell'interprete. Per esempio nelle *Six Melodies for Violin and Piano* la parte del violino è costituita quasi totalmente sugli armonici complessi, disposti in linee singole dai passaggi repentini o addirittura in aggregati dalla difficile esecuzione; nei pezzi più veloci poi la linea ritmica è spezzata tra i due strumenti, il che richiede agli interpreti un'estrema precisione e fluidità.

Per Cage il centro attorno a cui gravitano tutte le forze, le diramazioni, le infinite possibilità, è il *silenzio*. Il silenzio è il centro immobile, è spinto ad agire, impulso, "motore immobile". E' la norma.

Il punto, che costituisce il cardine della norma, è il centro immobile di una circonferenza sul cui contorno ruotano tutte le contingenze, le distinzioni e le individualità²².

Da limite estremo il silenzio diviene fondamento, principio della musica. Il punto-istante è l'origine da cui si sviluppa la forma.

L'osservazione del mondo della natura rivela come tale dinamica sia riprodotta e osservabile in numerose immagini del mondo fisico, dai cristalli alla forma a spirale della conchiglia. Il rapporto tra l'arte e la Natura è un cardine della poetica di Cage, il quale afferma che l'arte deve infine imitare la Natura, nel suo *modus operandi*.

E' fondamentale tener presente il modo in cui Cage considerava la natura del suono.

Un suono non considera se stesso come un pensiero, come una necessità come elemento cui occorre un altro suono per chiarirsi; è impiegato nella manifestazione delle proprie caratteristiche: prima di svanire deve aver reso perfettamente esatti la propria frequenza, intensità, durata, il proprio spettro sonoro, nonché la morfologia esatta di tali fattori di sé.

Urgente, unico, ignaro di ogni storia o teoria, posto oltre l'immaginazione, centrale rispetto ad una sfera priva di superficie, il suo divenire non ha ostacoli, si spande per energia.²³

²¹ Ivi, p.4.

²² Zhuangzi in Porzio, *Metafisica del silenzio*, cit. p. 126.

²³ J.Cage, *Silenzio*, op. cit. p. 32-33.

Il suono, aggiunge, “non esiste come livello tra una serie di livelli discreti ma come trasmissione in ogni direzione dal centro del campo.”

E' evidente come Cage abbia una considerazione *energetica* del fenomeno sonoro: il suono esiste, si manifesta, si espande e si esaurisce secondo una dinamica delle forze.

La dinamica di manifestazione del fenomeno sonoro è esprimibile con una proposizione di Spinoza, tratta dall'Etica “La forza con la quale ciascuna cosa si sforza di perseverare nel suo essere non è altro che la sua attuale *essenza*.”²⁴

L'essenza della natura del suono secondo Cage è “*Conatus in suo esse perseverandi*”. Il suono, come il conatus, persevera nella manifestazione necessaria di ciò che sono le sue precise caratteristiche (spettro sonoro, intensità, durata) fino all'esaurimento delle proprie energie, per emanazione.

2. Il Processo Compositivo

2.1 Comporre secondo le durate

Cage negli anni delle *Sonatas and Interludes* sente la necessità di riformulare il linguaggio musicale partendo dalle durate, ossia dal tempo. La composizione secondo le durate di Cage è una soluzione creativa che si misura con l'intenzione di svincolare il suono, “materia viva”, dall'asservimento a funzioni espressive.

E' un tentativo di conciliare un'istanza poetica con la natura del materiale: secondo Cage la materia sonora, il mondo dei suoni, è misteriosa ed infinitamente più ricca in natura di come risulta nell'organizzazione della tradizionale logica compositiva.

A partire dalla centralità accordata al materiale Cage elabora prima la composizione secondo le durate da cui ricava la struttura; poi, in un secondo momento, la composizione secondo metodi casuali.

La struttura del pezzo corrisponde ad una struttura ritmica basata sulle durate delle cellule ritmiche. Questo tipo di composizione non è affatto casuale o indeterminata: il compositore determina lo schema ritmico del pezzo fin dall'inizio.

Per esempio ogni parte di una Sonata può essere divisa in numero preciso di frasi o sezioni, e ciascuna racchiude un numero determinato di battute caratterizzate da uno schema ritmico elementare. Tuttavia è spesso molto difficile riconoscere la divisione delle frasi ad un ascolto che non si serva della partitura; la struttura viene celata, nel senso che al mutamento della frase non sempre corrisponde, a livello percettivo d'ascolto, un cambiamento ritmico evidente.

Cage dà all'inizio della partitura, lo schema ritmico complessivo del pezzo, indicando con i numeri le sezioni che compongono la macro struttura.

Fondamento della composizione non sarà il rapporto verticale fra i suoni ma la loro organizzazione nel tempo. Questa è quello che egli chiama *struttura*. E' fondamentale qui tenere presente la sua concezione della musica per cui “l'arte deve imitare la natura nel suo modo d'agire”. E' una scelta poetica che ha un presupposto estetico: non escludere i silenzi e i rumori dalla composizione musicale.

Le opere degli anni '40, prima cioè dell'adozione da parte di Cage di metodi casuali per la composizione, sono caratterizzate dalla sperimentazione timbrica: egli compone soprattutto per

²⁴ Spinoza, Baruch Benedict, Spinoza, Baruch Benedict, *Ethica. Dimostrata con metodo geometrico*, Editori Riuniti, Roma 2000. Qui p. 179 (Parte Terza, Proposizione VII).

ensemble di percussioni, e a questi anni risale l'invenzione del pianoforte preparato e il ciclo delle *Sonatas and Interludes* (1946-1948).

La necessità della poetica di Cage verte attorno alla decostruzione del temperamento equabile basato sulla scala diatonica (da cui nascono tanto l'armonia tonale e atonale quanto la dodecafonica di Schönberg); alla equivalenza tra suono e rumore e al tramonto della centralità accordata alle strutture armoniche che si compie con maggior evidenza nei pezzi per percussioni, dove i pattern ritmici soppiantano il primato delle scelte diastematiche con una nuova organizzazione del tempo musicale.

Le parti che formano la composizione cominciano ad essere pensate in termini non più *armonici*, ma di *durate*. Le durate portano la musica ad una dimensione temporale, ma in un'accezione quantitativa.

La struttura è definita da Cage stesso *micromacrocosmica*, poiché le parti maggiori riproducono la medesima proporzione di ciascuna parte minore al proprio interno. La struttura che Cage definisce micromacrocosmica ripropone la *teoria dei frattali* secondo la quale ciascuna parte di un organismo, a un certo livello, si rispecchia nella struttura a un altro livello (come nella foglia di felce).

Il pezzo cresce per espansione delle potenzialità dei materiali già contenute tutte nella cellula motivica; allo stesso modo un cristallo cresce dall'energia di un atomo, in ogni sua direzione.

...l'idea che sto descrivendo concepita in modo indipendente, ha a che fare con la fraseologia di una composizione con un inizio e una fine. Chiamo questo principio micro-macrocosmico perché le piccole parti sono messe in relazione le une all'altra nello stesso modo in cui lo sono le parti più grandi. Il fatto dell'identità del numero di misure e del numero di parti, o, in altre parole, l'esistenza della radice quadrata dell'intero, è un sine qua non essenziale, se si vuole che il grande sia riflesso nel piccolo e il piccolo nel grande. Mi rendo conto che sono possibili altre strutture ritmiche. Appena ho concepito questa, ho pensato alla sua semplicità, dovuta alla perfetta simmetria. Le sue possibilità tuttavia sembrano essere inesauribili, e per questo, da quando l'ho trovata, non me ne sono mai discostato.²⁵

L'accezione quantitativa delle durate temporali fa sì che la temporalità della musica –riferita soprattutto al continuum melodico- si sottragga ad un'articolazione qualitativa che rimanda al soggetto e alla memoria.

Significa mettere in discussione *l'ascolto* come luogo di riconoscimento di una *forma*.

Il fatto di riferirsi alle durate temporali piuttosto che alla riconoscibilità dello sviluppo armonico elimina una serie di meccanismi di attesa e riconoscimento da parte dell'ascoltatore, mettendo in discussione la funzione espressiva della musica.

Inoltre sbarazzarsi in maniera così radicale del sistema tonale, e, ancor più, del sistema temperato (su cui si è retta la tradizione e l'orecchio musicale occidentale del 1500 al 1900) equivale ad esautorare una cultura che era divenuta e riconosciuta come una seconda natura.

Negare all'orecchio dell'ascoltatore la possibilità di ricostruire un proprio percorso attraverso l'ascolto di un pezzo significa estromettere dal dispositivo la memoria, ovvero, il soggetto.

Negli anni '40 questa è una direzione, che caratterizza parzialmente le opere che ci interessano. La memoria si può fondare anche sul *ritmo*, e la scansione ritmica costituisce ancora, in alcune Sonate, un evidente elemento compositivo.

Cage considera la dimensione temporale come la vera essenza di ogni struttura musicale e la dimensione quantitativa delle durate riferita al tempo musicale e al ritmo si sostituisce ad una percezione temporale che fonda il suo esserci sull'emotività del soggetto.

²⁵ Ivi, p.50.

Il ritmo non è affatto un elemento estraneo alla tradizione musicale occidentale, per quanto le durate temporali sono trattate come annotazioni di carattere secondario, in posizione subalterna rispetto all'armonia fondata sulle altezze.

Cage ha sostituito una relazione aritmetica fra le durate dei suoni alle tradizionali relazioni aritmetiche fra le loro altezze. Egli ha isolato il ritmo come elemento compositivo e gli ha dato un'indipendenza che prima non aveva.²⁶

Tuttavia non si può non tener conto, all'interno della tradizione musicale occidentale, dell'importanza delle durate temporali nella teoria del contrappunto fiammingo, nei procedimenti per *aumentazione*, *diminuzione* etc.

Il principio di una composizione basata sulla durata dei suoni esprimerà in pieno la propria potenzialità negli anni seguenti, nella fase aleatoria, dove verranno introdotti nell'orizzonte estetico elementi accidentali, cioè del tutto indipendenti dalla volontà e dalle intenzioni dell'artista.

2.2 Indeterminazione, aspetti autoregolativi e processo musicale

La centralità accordata al timbro e alla natura del suono è un perno che giustifica e ci aiuta a comprendere le scelte stilistiche del compositore, apparentemente molto distanti, appena pochi anni dopo la composizione delle *Sonatas and Interludes*: la composizione secondo le durate e l'indeterminazione degli anni '40 non sono che un passo verso il totale abbandono del compositore all'alea.

La ricerca sulla natura del suono si evolve in una *considerazione sempre più autonoma ed estesa dei suoni, che finiscono per coincidere con la molteplicità della vita stessa*.

Il mondo, il reale non è un oggetto. E' un processo.²⁷

Per quanto riguarda le *Sonatas and Interludes* l'estetica è ancora plasmata sulla pragmatica, il che rende questo ciclo compositivo, una trama assai fitta in cui convergono diversi orientamenti poetici, e da cui si diramano molteplici soluzioni stilistiche.

Sullo sfondo vi sono due modalità compositive: la modalità della *struttura ritmica secondo le durate* e quella del *processo*, due specifiche direzioni che ridiscutono l'agire poetico nel tentativo di discostarsi dai convenzionali metodi della tradizione musicale occidentale, sviluppata soprattutto nel 19° secolo, che privilegia l'espressione della soggettività del compositore.

Il termine *processo* può rivestire diversi significati. L'abbiamo già usato fin dall'inizio del nostro articolo per indicare il "procedimento compositivo", il modo cioè in cui è organizzato il materiale musicale; nel caso delle *Sonatas and Interludes* coincide con la composizione secondo le durate, che si concretizza nella struttura. Un altro significato di processo è quello di "legge generativa di un decorso musicale", ovvero un meccanismo che regola il costituirsi della forma di un pezzo.

Un esempio di questo tipo di significato di processo musicale è l'*automatismo combinatorio* di Franco Donatoni, segnato dall'assoluta necessità del caso (sulla suggestione dell'alea cageana). Qui il processo compositivo instaura un automatismo, e il compositore si affida ad un'altra necessità. Detronizzato il soggetto demiurgo, l'automatismo è la matrice di una forma sorgiva, "apre uno

²⁶ Thompson, Virgil, *The abstract composer* (1952), in *Writings about Cage*, a cura di Richard Kostelanetz, Ann Arbor, The University of Michigan Press 1993, p.77.

²⁷ J.Cage, *Per gli uccelli*, cit. p.75.

spazio non finalisticamente determinato da una volontà”, ma crea le condizioni di possibilità per il formarsi di una musica intesa come processo combinatorio, per “processo di proliferazione”²⁸.

Un altro esempio è la *musica come processo graduale* di Steve Reich, come recita il titolo del suo saggio del 1968. Reich paragona l’ascolto e l’esecuzione di un processo musicale ad azioni come il mettere in moto un’altalena e osservare il movimento fino al suo graduale ritorno allo stato iniziale, ovvero l’immobilità (si pensi a un pezzo come *Piano Phase* del 1967 per due pianoforti).

Comporre secondo la modalità del *processo* significa isolare un aspetto (timbrico, armonico, sintattico, ritmico etc.), un modulo (che può essere un'altezza intervallare, o un pattern ritmico, o una figura cadenzale, o una articolazione sintattica), e riproporlo variandolo.

Il processo lavora su un “unico mai identico a sé”; lo sviluppo invece lavora su “un singolo” in evoluzione, come nella Forma Sonata, su un modulo che diviene *tema* proprio perché esso ci guida, come un personaggio attraverso il tempo del racconto.

Le cellule vengono assemblate secondo la logica del processo, senza sviluppo; la struttura ricavata costituirà la forma dell’intero brano.

Il modulo viene sviluppato come una cellula chiusa, non in relazione con la forma unitaria del pezzo, come nel caso dello sviluppo di un tema nella Forma Sonata.

Nella tradizione musicale occidentale, la cui parabola tocca un vertice nel Romanticismo, il tema vive e patisce all’interno di una serie di articolazioni che lo riconoscono come soggetto. Egli ne viene trasformato, lacerato, esaltato, e attraverso un tempo che condivide con l’ascoltatore egli percorre il senso di un divenire temporale. Sul tema convergono tensioni e articolazioni sintattiche che assumono senso e significato nella memoria del singolo ascoltatore: il tema viene esposto, sviluppato, trasformato e poi ripreso, identico a sé come nell’esposizione, e la sua forza accentratrice si espande positivamente richiamando a sé anche la tonalità di ciò che all’inizio era a lui diverso. Infatti il secondo tema, laddove ci sia, nella ripresa viene ripresentato nella tonalità d’impianto del primo.

Lo sviluppo disegna quindi un racconto che si articola grazie alla natura simbolica del divenire temporale della musica. Questa modalità compositiva poggia necessariamente sul riconoscimento della memoria soggettiva e su una determinata modalità di partecipazione da parte dell’ascoltatore.

Bergson paragona il fluire interiore del tempo alla continuità temporale della melodia.

Una melodia che ascoltiamo con gli occhi chiusi, concentrandoci esclusivamente in essa, coincide quasi completamente con quel tempo che è la fluidità stessa della nostra vita interiore.²⁹

Sia la struttura, come modalità compositiva sperimentata da Cage nelle *Sonatas and Interludes*, sia la modalità del processo rifiutano invece di sviluppare la musica attraverso articolazioni sintattiche che assumono senso in relazione alla memoria dell’ascoltatore; rifiutano entrambe il riconoscimento della forma musicale sulla base dell’articolazione simbolica dei suoni nel tempo.

Se infatti nella parte dell’analisi abbiamo messo in rilievo l’esigenza espressiva contenuta nelle *Sonatas and Interludes*, rilevata nel metodo, essa non è tuttavia sempre identificabile nella conduzione formale. L’esperienza dell’ascolto rileva senza dubbio l’appartenenza di questa musica ad una sensibilità musicale totalmente nuova, e quindi non riconducibile ad un’analisi formale secondo le categorie tradizionali.

Questo è un presupposto importante per capire come le *Sonatas and Interludes* si trovino liminari e ibride rispetto ai due atteggiamenti compositivi. Riformulando una struttura che non dipenda dai

²⁸ Confrontare Donatoni, Franco, *Il sigaro di Armando. Scritti 1964-1982*, Spirali, Milano 1982.

²⁹ Bergson, Henri, *Durée et Simultanéité. A propos de la théorie d’Einstein*, Alcan, Paris 1923, in *Comporre arcano. Webern e Varèse poli della musica moderna*, a cura di A. Fiorenza, Sellerio, Palermo 1985.

rapporti armonici, con l'eliminazione del parametro delle altezze e il privilegiare quello delle durate, Cage sottrae la musica al continuum melodico come parametro principale.

Si fa avanti una considerazione monadica del fenomeno sonoro: la cellula musicale è un una parte e un tutto in sé concluso.

Essa riproduce in sé, come un microcosmo aperto, la costruzione della macroforma dell'intera composizione.

La composizione, di conseguenza, non sviluppa ma giustappone. E' una dinamica olistica del comporre in cui ogni cellula è chiusa, ma dove ogni cambiamento provoca la modificazione dell'intera costruzione.

...l'immagine non è più un torrente che scorre tra le rocce, muovendosi dalla sorgente sino a dove sfocia; è come spiegava Tenney: un insieme vibrante, dove ogni aggiunta o sottrazione di elemento, indipendentemente dalla apparente posizione all'interno del sistema, produce alterazioni, una musica diversa.³⁰

Lo sviluppo descrive un oggetto, definito per esclusione di ciò che non è.

All'opposto il processo si qualifica come la totalità delle relazioni, all'interno della quale la parte (nel nostro caso la cellula musicale) s'inscrive aperta. Il vuoto costituisce la possibilità di ritrovare la natura eventuale del fare artistico.

Questo è possibile a partire da un *vuoto*: nel caso della musica è il tempo lo spazio vuoto, una misura che può contenere qualsiasi oggetto sonoro; per Burri è il nero del cretto, come l'assoluta matericità del colore in Rotchko è un'espressione diversa della stessa metafora filosofica.

Il tempo musicale, già a partire dagli anni '40, è dunque una misura in cui sono privilegiate le relazioni tra le diverse sezioni del brano (concetto di micro e macrostruttura), piuttosto dello sviluppo a partire del singolo intervallo o relazione armonica, parametro fondamentale tanto nel contrappunto tonale quanto nella dodecafonia.

L'elemento strutturale della musica tonale fra Scarlatti e Wagner è l'armonia. Questo è il mezzo che mette in relazione fra loro le parti di una composizione. Fino a questo punto avevo preso a prestito dalla musica dodecafonica le procedure seriali, e cioè la collocazione di ogni singolo suono in un punto preciso della serie, osservata per gli scopi della composizione. Questa procedura, come i controlli intervallari del contrappunto, è estremamente utile, ma tiene conto prima di tutto del progresso punto per punto di un brano piuttosto che delle parti, grandi o piccole, e della loro relazione con l'intero.³¹

Si attinge a metafore della vita organica, dell'organismo naturale, determinato da fenomeni chimici. Subentra, nelle poetiche musicali del Novecento, il determinismo della natura che soppianta l'arbitrio del gesto creatore, il poeta demiurgo.

Le metafore del microcosmo naturale inseriscono la musica nella natura e il compositore è in grado di leggere il dispositivo musica, il sistema, ma è lontano dal sentirsene padrone o artefice; questa

³⁰ Cage, John, *Diario: come migliorare il mondo (non farete che peggiorare le cose) 1965*, in Riga N.°15, *John Cage*, cit. p.95. Qui Cage, di seguito, cita Buckminster Fuller: "Fino a quando un solo uomo avrà fame, l'intera umanità sarà affamata."

³¹ J.Cage, *Confessioni di un compositore* in Riga N.°15, *John Cage*, op. cit. pp.46 e 47.

istanza poetica poggia sulla convinzione che il compositore attraverso la musica non deve esprimere se stesso.

Nel caso delle *Sonatas and Interludes* la struttura è definita interamente a priori sulla base di semplici operazioni matematiche, per cui non v'è nulla di casuale nell'organizzazione del materiale musicale. Ciò che non è del tutto determinato è la sonorità complessiva dell'opera, che risulterà diversa per ogni esecuzione dello stesso brano.

Il carattere di indeterminazione specifico della poetica del pianoforte preparato sconvolge fatalmente l'identità dell'opera da un'esecuzione all'altra. L'essenza performativa di tali composizioni sono un presupposto sostanziale nella dinamica del processo.

L'aspetto procedurale per quanto riguarda le *Sonatas and Interludes* riguarda la serie di modificazioni insite nelle esecuzioni dell'opera stessa. Abbiamo così un altro significato ancora di processo musicale: l'insieme delle modificazioni (necessarie e non controllabili da parte del compositore) dell'opera in sé.

Il compositore modifica il timbro dello strumento intervenendo direttamente nel suo interno, modificandone radicalmente l'identità. La preparazione trattiene la potenza rituale della creazione di un corpo. Egli tuttavia stabilisce dei parametri che verranno a loro volta modificati in maniera del tutto accidentale da un interprete all'altro, da un pianoforte all'altro.

Cage innesca il meccanismo, il processo dell'esecuzione performativa come *prosecuzione dell'opera stessa*, che non è in sé conclusa.

2.3 La metafora della cristallizzazione

Il concetto di processo è esprimibile efficacemente dalla metafora della cristallizzazione, cioè il fenomeno della formazione della struttura del cristallo. E' Varèse a usare per primo la metafora del cristallo, che si rivela essere una figura ricca di senso e che meriterebbe un approfondito confronto con la figura-cristallo di Deleuze.

Concependo la forma musicale come una risultante, il risultato di un processo, ho sentito in essa una stretta analogia con il fenomeno della cristallizzazione. Quando mi si interrogava intorno al mio modo di comporre, mi pareva che la cosa più semplice fosse rispondere: "per cristallizzazione".³²

Varèse paragona la composizione musicale al fenomeno della cristallizzazione durante un'intervista tenuta il 4 settembre 1959 all'università di Princeton³³. Cage tenne un ciclo di tre conferenze a Darmstadt nel settembre del 1958, dunque un anno prima, sui suoi metodi compositivi in base alla durata, in particolare riferimento ai concetti di 'struttura e al metodo'. Il testo è intitolato "Composizione come processo" e rivela alcune analogie con la teoria esposta da Varèse.

Entrambi rivolgono la loro ricerca compositiva alla natura del suono, non secondo una funzione espressiva, ma secondo una considerazione "energetica" della materia sonora:

Cos'è la musica? Qualcosa che deve venire dal suono.³⁴

³² Varèse, Edgard, *Il suono organizzato*, cit. p.159.

³³ Pubblicata in 'Liberté 59', I, Montréal, ottobre 1959. Il testo è disponibile in traduzione italiana nella raccolta di scritti sulla musica di Edgard Varèse *Il suono organizzato*, Unicopli, Milano, 1985.

³⁴ Ivi, p.104.

La metafora della cristallizzazione usata da Varèse è utile anche per approfondire l'estetica dei lavori di Cage basati sulle durate.

Il processo di cristallizzazione è una rappresentazione spaziale strategie che si sviluppano nella dimensione temporale, come l'organizzazione del materiale compositivo.

Il senso di tale metafora sta nel fatto che la cristallizzazione è il processo di modificazione delle strutture interne del cristallo. Analogamente Varèse, e anche Cage, condivide il principio teorico per cui la forma esterna è il risultato delle modificazioni interne del materiale musicale: la trasmutazione dei materiali musicali crea nuove forme.

Il cristallo è caratterizzato da una forma esteriore e da una struttura interna entrambe ben definite. La struttura interna dipende dalle molecole, cioè dalla più minuscola concatenazione di atomi che presenta lo stesso ordine e la stessa composizione della sostanza cristallizzata. La crescita di tale molecola nello spazio ha come risultato l'intero cristallo. Malgrado però la trascurabile differenziazione delle strutture intere, il numero delle figure possibili è, per così dire, infinito.³⁵

La struttura interna del cristallo dipende dalla molecola, cioè dalla disposizione degli atomi: l'invisibile contenuto condiziona la forma esteriore, che riproduce, a livello macroscopico, lo stesso ordine e le stesse proporzioni contenute nella struttura interna.

A livello musicale, l'idea, quello che tradizionalmente era il tema, verrà elaborata secondo il processo dinamico: alle concatenazioni armoniche si sostituisce la permutazione e la trasposizione delle varianti.

L'essenza della cristallinità non è nella forma esteriore bensì nei rapporti geometrici regolati dell'organizzazione profonda, nascosta, delle molecole del cristallo.

Il malinteso proviene dal fatto che si concepisce la forma come un punto di partenza, come un modello da seguire, come uno stampo da riempire. La forma è un risultato – il risultato di un processo. Ciascuna delle mie opere scopre la propria forma. Non ho mai cercato di adattare le mie opere alle dimensioni di un qualsiasi recipiente storico. ³⁶

Varèse rifiuta di assoggettare la sua creatività di musicista e, ancor più, il 'farsi' della composizione, al rigore di una forma preconstituita, con piglio assai polemico contro la forma sonata classica a cui allude con l'irriverente apostrofo di "scatola per sonate".

La musica per Varèse è una *dinamica di forze*. La *forma* è una *risultante*.

Varèse volle discutere la sua teoria con uno specialista per provare se il suo paragone avesse un fondamento scientifico. Consultò Nathaniel Arbiter, autore di un trattato di cristallografia, che non fece che confermare le sue intuizioni.

"La forma stessa del cristallo è una risultante più che una qualità fondamentale. Gli atomi o ioni che danno al cristallo la sua forma hanno dimensioni precise. Svariate forze le respingono o le attirano. La forma cristallina risulta dall'azione reciproca delle forze di attrazione e di repulsione, come pure dalla concatenazione degli atomi."(Arbiter)³⁷

³⁵ Ivi, p. 159.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ivi, p.160.

La composizione parte quindi da una concezione energetica del materiale sonoro, non da una forma precostituita. La prassi musicale si riconosce come una fenomenologia della sperimentazione, che fonda il proprio apriori epistemico sull'attraversamento delle forze contenute nella materia sonora, e non sulla logica formale sorretta dalle tradizionali funzioni armoniche.

Varèse concepisce quindi la forma come una risultante, come il risultato di un processo in cui le proprietà acustiche, ritmiche e articolatorie del suono azionano forze di attrazione o di repulsione

Credo semplicemente che questo illumini meglio di ogni altra spiegazione il modo in cui le mie opere arrivano a prendere forma. C'è un'idea, l'origine della 'struttura interna'; quest'ultima cresce, si sfalda secondo svariate forme o gruppi sonori in continua metamorfosi, a velocità e direzioni diverse, a dipendere dall'attrazione o dalla repulsione di varie forze. La forma dell'opera è la conseguenza di questa interazione. Le forme musicali possibili sono innumerevoli come le forme esterne dei cristalli.³⁸

Continua: "Il falso problema della distinzione tra forma e contenuto non è privo di rapporti con la questione della forma musicale. Non c'è distinzione: forma e contenuto sono una sola cosa. Si potrebbe applicare alla nostra questione musicale quel che Samuel Beckett ha detto di Proust: "Per Proust la qualità del linguaggio è più importante di qualunque sistema etico o estetico. Di fatto egli non fa nulla per separare forma e contenuto. Una è la concrezione dell'altro: la rivelazione di un mondo".³⁹

La metafora visiva del cristallo offre un modello spaziale della forma musicale, astratta per sua essenza temporale. E' una rappresentazione che cancella la fluidità descritta da Bergson: l'immagine del cristallo congela la musica nello spazio.

Ciò che si ottiene è un apparente staticità, un invisibile-inudibile processo di modificazione, dove, all'interno dello stato statico, si producono cambiamenti graduali, spesso quasi impercettibili. Comporre in tal modo significa infrangere il cerchio della periodicità e della ripetizione come luogo di ritrovo e riconoscimento da parte dell'ascoltatore.

Significa detronizzare il tema melodico, neutralizzando intervalli e schemi ritmici.

Ho lavorato con le percussioni perché non volevo strumenti che insinuassero aneddoti melodici, mentre io mi stavo concentrando sul ritmo puro. Volevo ottenere pure differenziazioni di ritmo attraverso variazioni di densità.⁴⁰

La composizione musicale diviene costruzione attorno ad un'unica idea, come i vettori che rappresentano la velocità di accrescimento nelle otto direzioni delle facce di un cristallo: le frecce partono tutte da uno stesso punto. La loro forza determina la forma del solido, che gli studiosi chiamano "abito".

Il cristallo si caratterizza essenzialmente da una disposizione reticolare, ordinata secondo un omogeneo periodico, degli atomi che ne costituiscono la sostanza. Se dal centro si sviluppasse velocità uguali in tutte le direzioni, il cristallo assumerebbe la forma di una sfera.

Il cristallo è una 'scultura del tempo', luogo in cui si riunisce la successione di eventi passati e presenti. Esso è punto di indiscernibilità tra passato e presente, coalescenza tra immagine virtuale e immagine attuale.

Deleuze descrive l'immagine-cristallo come figura caratterizzata da due facce che non si confondono ma sono indiscernibili, la loro distinzione è inassegnabile "poiché ogni faccia assume il

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ivi, p. 101.

ruolo dell'altra, in una relazione che si può definire di presupposizione reciproca, o di reversibilità.”⁴¹

Il rapporto tra attuale e virtuale ha carattere di irreversibilità, scambio, reciprocità, poiché “l'attuale diviene virtuale all'interno di questo rapporto: sono un dritto e un rovescio perfettamente reversibili.”⁴²

Esso è un carattere oggettivo, non un'immagine della mente: il cristallo esiste “doppio per natura”. L'analisi di Deleuze condivide con Cage e Varèse l'attenzione per l'immanenza come punto di partenza per la composizione. L'immanenza di Cage si esprime attraverso la scelta di partire dal materiale e dalla sua organizzazione, inventando nuove forme.

Volevo giungere ad una struttura non più secondo la tonalità, ma secondo il tempo [...] perché volevo includere il mondo dei rumori nell'opera musicale. Ciò mi obbligava a riesaminare la nozione di materiale musicale.⁴³

La materia sonora, il materiale musicale divengono centrali per il compositore, e non più sottomessi all'armonia e ai rapporti tra i suoni in base alle sole altezze.

A questo punto è fondamentale per centrare la poetica di Cage aprire una parentesi, approfondire quello che sta dietro, il virtuale di queste scelte di ordine pragmatico: l'attitudine conoscitiva che Cage riconosce potenzialmente nella musica.

Cage non inventa nulla e non ha la pretesa né lo scopo di aggiungere, in maniera aritmetica, una nozione in più nella teoria musicale.

Cage osserva una cosa alla volta – metodo, struttura, materiale, forma-, la posizione di ogni parte all'interno dell'insieme, ovvero ciò che è sostanzialmente la *com-posizione*.

A sfondare l'orizzonte, entrano nel gioco delle parti *l'ascoltatore* e lo *spazio* in cui avviene il fatto sonoro: essi destabilizzeranno definitivamente l'equilibrio del tradizionale dispositivo musicale.

Cage è sempre mosso da un'attitudine critica nei confronti del reale, fiducioso che non vi sia nulla di eterno e che in ogni cambiamento stia anche la possibilità di un conoscenza, seppur parziale, consapevole di quanto ogni uomo sia intimamente e reciprocamente coinvolto in un immanente che è solo un mare di mutamenti.

2.4 Astrattismo e misticismo

La fine della “cultura estetica” sottrae la musica da un sistema di significazioni tradizionali, che trovano la loro massima espressione nella musica romantica: la musica del XX secolo non è più “*significativa*” nel senso che le forme sintattiche musicali non assumono più ruolo di funzioni semantiche.

Fuori dal soggetto, lontana dalla tradizionale funzione espressiva e comunicativa, la musica ritorna ad essere la musica delle sfere, logica silenziosa e regolatrice. I maggiori compositori del Novecento hanno abdicato ad un comporre che riconosce una necessità normativa superiore. Dai dodecafonici a Ligeti, da Boulez a Donatoni, la musica torna a rivolgersi all'elemento pitagorico, all'astrattismo della logica numerica.

Spesso il rigore formale della struttura e una superiore necessità in cui il soggetto sembra sparire, coincidono e l'urgenza espressiva del soggetto finisce per essere assorbita, fino quasi a farsi niente, come la con-sustanzialità di una goccia nel mare.

Una forma di pitagorismo misterico e occulto, infine, non è estranea nemmeno a Cage: essa riluce nelle proporzioni matematiche celate dentro la struttura musicale, e ancor più, a partire dagli anni '50, nei metodi casuali, dove l'arbitrio soggettivo è totalmente assente, a favore di una superiore necessità che motiva e giustifica in sé l'agire poetico.

⁴¹ Deleuze, Gilles, *L'immagine tempo*, Ubulibri, Milano 1997, p. 84.

⁴² Ibidem.

⁴³ J.Cage, *Per gli uccelli*, cit. p. 23.

Il filosofo della musica Giovanni Piana confronta la categoria estetica dell'astrattismo e le relazioni logico-matematiche come criterio compositivo nella musica con la pittura informale di Mondrian e la filosofia di Wittgenstein⁴⁴.

E' possibile individuare alcune stimolanti riflessioni comuni al nostro lavoro sul processo compositivo e l'estetica musicale di Cage.

Cage ritrova nell'arte informale un'immagine spaziale del processo temporale disegnato dalla musica, in particolare si riferisce alla pittura di Mondrian, che non esita a definire "il suo pittore preferito"⁴⁵.

Negli anni trenta il mio interesse per la pittura era rivolto verso l'arte astratta. Ero colpito dal Bauhaus, ad esempio, ed ero colpito soprattutto da Mondrian.⁴⁶

[...] c'era una superficie senza alcun punto d'interesse, non necessariamente confinata da una cornice[...] aveva rinforzato la mia idea secondo la quale non c'era alcun bisogno di un climax nella composizione musicale. Certo posso averne subito l'influenza, come potrei negarlo. Ma mi pare che il modo per usare i lavori visivi non sia, certamente mediante un dialogo, vale a dire attraverso una trasformazione nel senso che ho indicato prima, ma piuttosto attraverso un uso immediato, che cambi il mio modo di vedere. ⁴⁷

L'astrattismo è una categoria estetica che possiamo usare per definire alcuni aspetti della sonorità generale delle *Sonatas and Interludes*, come l'assenza di una riconoscibile intonazione melodica.

Il privilegiare i rapporti quantitativi che stanno alla base della struttura e del processo compositivo può apparire come una scelta fredda, calcolatrice che orienta la creatività verso un ordine affine all'astrattismo. Tuttavia dove la poetica si dirama in geometrie nascoste, riferendosi ad un ordine rigoroso, silente e occulto, spesso ad essa concreta un riferimento al misticismo.

Nella pittura tradizionale il colore è legato alla forma, alla corposità della linea curva.

La pittura di Mondrian, ridotta al rapporto ortogonale tra le parti che compongono il quadro, nega la corposità del colore e ogni rappresentazione dell'aspetto fenomenologico del mondo. L'asciuttezza delle linee di Mondrian rimanda ad una diversa visibilità.

Il mondo viene proposto come "una immensa matrice matematica"⁴⁸ dove le differenze qualitative sono negate a favore delle proporzioni logiche che regolano ogni cosa. Ugualmente secondo Wittgenstein il mondo è calcolo, ordine logico che sta dietro ai fatti. Tuttavia alla fine del *Tractatus* Wittgenstein troviamo un'affermazione profondamente diversa: "Il mondo è la vita".

Il discorso si incrina, incamminandosi nella zona d'ombra della logica, e dal momento che "il mondo è tutto ciò che accade"; torniamo al fenomeno e al mistero. L'astrattismo razionalistico confina con il misticismo, dove la parola muore.

Molta musica di Cage è strutturata su proporzioni matematiche; la struttura ritmica di molti pezzi soprattutto degli anni '40 è ottenuta sulla base di calcoli numerici.

In alcuni pezzi è esplicitata, quando Cage riporta la struttura ritmica all'inizio della partitura (come in *Musica for Marel Duchamp, A Room*), talvolta è riconoscibile all'ascolto, altre volte rimane silenziosamente occultata, come nelle *Sonatas and Interludes*.

L'analisi qui condotta⁴⁹ ha rilevato che la struttura ritmica delle *Sonatas and Interludes* è costruita talvolta sul numero 10, numero magico secondo i pitagorici. La somma delle sezioni che formano le

⁴⁴ Si veda il libro di Giovanni Piana, *Mondrian e la musica*, Guerini e Associati, 1995 Milano.

⁴⁵ J.Cage, *Lettera ad un sconosciuto*, op. cit. p. 250.

⁴⁶ Ivi, p. 243.

⁴⁷ Ivi, p.250.

⁴⁸ Piana, Giovanni *Mondrian e la musica*, Guerini e Associati, Milano 1995, p. 61.

⁴⁹ Vedi 7 capitolo "Analisi".

parti del ciclo dà spesso 10, il *denario*, che rappresenta, nella filosofia pitagorica, l'intero universo, come somma di tutti gli elementi, rappresentati a loro volta dai primi quattro numeri.

E' questo il pitagorismo occulto di Cage che crede in un ordine silente della natura, indagabile da parte dell'uomo attraverso i numeri.

La relazione tra la musica e la scienza numerica percorre l'intera storia della filosofia.

Secondo Cage "la funzione della musica è imitare la natura nel suo modo d'agire" nella stessa modalità in cui l'arte orientale cerca di cogliere il principio attivo che agisce nella natura tralasciando il suo aspetto di semplice apparenza.

Assieme al rigore della struttura percepiamo la tensione opposta: il punto di intersezione delle misure dalle proporzioni perfette, che nulla concedono alla sinuosità dell'emotività, rivela un centro oscuro, vuoto.

La musica composta secondo la logica delle proporzioni o secondo l'automatismo combinatorio del processo (in Cage come in Bach) è una scultura temporale, che disegna geometrie astratte. Il centro del cristallo è un punto senza estensione, come l'elemento dell'alchimista.

Il mondo non esiste,- Faust conclude[...] - non c'è dato tutto in una volta: c'è un numero finito d'elementi le cui combinazioni si moltiplicano a miliardi di miliardi, e di queste solo poche trovano una forma e un senso e si impongono in mezzo a un pulviscolo senza senso e senza forma; come le settantotto carte del mazzo dei tarocchi nei cui accostamenti appaiono sequenze di storie che subito si disfano[...] Il nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell'universo è lo spazio del niente, attorno all'assenza si costruisce ciò che c'è, in fondo al gral c'è il tao.⁵⁰

Il rigore strutturale delle *Sonatas and Interludes* è tuttavia interrotto dalle incursioni del silenzio, che hanno talvolta l'energia centripeta del gesto, l'intensità che nasce dall'assenza della concatenazioni; altre volte hanno il carattere dell'inciampo, del balbettio. Le rigide proporzioni della struttura sono costantemente contrastate da forme non perfette, che si dissolvono nel silenzio.

La metallica asciuttezza timbrica del pianoforte preparato è contaminata della corposa massa degli armonici.

La dialettica tra una tendenza che svanisce perdendosi *nell'astratto* e un'estetica ancora legata al *fenomeno*, al materiale musicale è espressa musicalmente dal rapporto tra *struttura* e *materiale*.

Se la struttura si caratterizza per l'asciuttezza che deriva dalla logica pitagorica, il materiale trattiene la fisicità del suono grazie alla corposità del timbro.

Si tratta, nell'estetica della musica di Cage, di una discesa verso la corposità del timbro, un' "ascesi verso il basso", vivificata nel suo stesso cadere dal mescolarsi alla molteplicità della vita stessa, "come cosa, felice, che cade"⁵¹.

Cage condivide calorosamente l'affermazione di Wittgenstein "Il mondo è la vita".

La musica per il compositore è produzione di pensiero al di là del soggetto e dell'espressione della propria emotività: è vita nel senso delle possibilità manifestantesi. La sperimentazione timbrica esprime, riproduce musicalmente la plurivocità dell'esperienza che ognuno ha del mondo.

In questa dinamica il silenzio, come materiale musicale ha lo stesso peso dei suoni ricchi di armonici.

Così il processo e la struttura gravitano in Cage verso la matericità del suono: metafore del pensiero che penetra, fin quasi a perdersi, nell'opacità silente della vita.

⁵⁰ Calvino, Italo, *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano 1994, p. 91.

⁵¹ Rilke, Reiner Maria *Elegie Duinesi* (dalla *Decima Elegia*), Einaudi 1978, Torino, p.69.

3. Utopie Sonore

3.1 Musica come modificazione di sé

Il senso più profondo della sperimentazione timbrica degli anni '40 per Cage si fonda sulla convinzione per cui la musica non è “il dirsi del musicista”, ma il campo del “dirsi del suono”. Il suono per Cage è un mondo di cui noi facciamo un'esperienza di ordine estetico, non logico. La musica diviene un'occasione di modificazione di sé attraverso l'esperienza dell'ascolto, che D.Charles definisce “poetico”, orientato a “liberare i suoni dai miei concetti di ordine, sentimento e gusto”⁵².

Così intendo sbarazzarmi della concezione tradizionale secondo la quale l'arte rappresenta un mezzo di autoespressione, sostituendola con la concezione che intende l'arte come mezzo di automodificazione, e ciò che altera è la mente, e la mente è nel mondo e costituisce un fatto sociale... Noi cambieremo in modo meraviglioso se accetteremo le incertezze del cambiamento e questo condizionerà qualsiasi attività di progettazione. Questo è un valore.⁵³

Ciò che diviene musica, sarà tale solo in relazione alla musicalità del soggetto percipiente.

L'espressione si sviluppa in colui che la percepisce.⁵⁴

La concezione della musica che Cage elabora negli anni '40 rispecchia una concezione antica e prerinascimentale dell'arte, che troviamo analoga nella tradizione orientale induista. L'estetica moderna in occidente, soprattutto dal romanticismo in poi, si fonda sulla finalità di esaltare le potenzialità intellettuali e i sentimenti del singolo individuo. Secondo la concezione orientale l'arte non coincide con la prospettiva finalistica d'espressione della soggettività dell'artista, ma rientra in un ordine d'integrazione dell'uomo con la molteplicità degli stati dell'essere ed assolve il ruolo di rito all'interno della società.

Non riesco ad accettare l'idea accademica che lo scopo della musica fosse la comunicazione[...] Stabilii che avrei abbandonato la composizione se non avessi trovato delle motivazioni migliori della comunicazione. Trovai la risposta da Gita Sarabhai, una cantante indiana e suonatrice di tabla: lo scopo della musica è quello di quietare e placare la mente rendendola in questo modo suscettibile agli influssi divini. Trovai anche negli scritti di Ananda K.Coomaraswamy che la responsabilità dell'artista è quella di imitare la natura nel suo modo di agire. Mi sentii meglio e tornai al lavoro.⁵⁵

Cage fa ritorno ai principi della tradizione più antica e concepisce la musica come *philosophia perennis* in quanto imita, nel suo modo di operare, la natura intesa come natura naturans. Nell'estetica prerinascimentale, in quella platonica come in quella indu, l'arte è regolata da leggi metafisiche e religiose: è un atto mitico, un rito, non asservito alla comunicazione dell'interiorità dell'artista, della propria memoria e sensibilità, né finalizzata allo sfoggio virtuosistico del talento personale.

⁵² J.Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, cit. p.238.

⁵³ Ivi, p. 296.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ivi, p. 434.

Secondo le più antiche tradizioni l'arte non è terreno di differenziazione, in cui il singolo si distingue contrapponendosi al mondo che lo circonda, come la cultura si sviluppa in occidente soprattutto a partire dall'epoca rinascimentale.

Al contrario nella tradizione scolastica e medievale, in quella platonica come in quella indù, l'individuo è considerato una scintilla del Sé che permea tutti gli esseri viventi, dello Spirito originario e indiviso al quale l'arte ha il compito di ricondurre... L'arte riguarda naturalmente ogni uomo in quanto via maestra alla realizzazione del Sé. Negli anni Quaranta Cage diventa consapevole che il futuro della musica, se non dell'arte tutta, non è affidato alla sua ipotetica e ulteriore evoluzione stilistica, ma a un radicale cambiamento di funzione e di significato.⁵⁶

Il ciclo delle *Sonatas and Interludes* è ispirato alla teoria indù delle emozioni. Cage venne a contatto in quegli anni con la musica dell'India attraverso Gita Sarabhai, cantante e suonatrice di tabla. Studiò inoltre buddhismo zen con D.T.Suzuki. Sono anni in cui Cage dichiara di cercare una motivazione al fare musica, al comporre, che sia diversa dalla comunicazione. Trova una motivazione nella tradizionale indiana, per la quale la musica ha lo scopo di “quietare la mente e disporla agli influssi divini”.⁵⁷

Grazie all'India ho detto ed espresso un certo numero di cose legate alle stagioni: creazione, conservazione, distruzione, stasi. Soprattutto mi sono convinto della verità della teoria dell'arte secondo gli indù. Ho cercato di far corrispondere le mie opere a questa teoria. Questa ci insegna che, affinché ci sia rasa, cioè emozione estetica nell'ascoltatore, occorre che l'opera evochi uno dei modi permanenti dell'emozione -bhava- stato al quale devono subordinarsi tutte le altre emozioni. Ci possono anche essere combinazioni di due modi permanenti.⁵⁸

Il riferimento non è che un pretesto; non c'è un'esplicita coincidenza tra il numero delle categorie della dottrina indiana e la macrostruttura dell'opera. Sembra altrettanto assente un'intenzione descrittiva in termini musicali.

Ciononostante il riferimento è importante perché costituisce uno sfondo teorico, un mezzo che arricchisce il nostro ascolto, in maniera allegorica; ci offre, in maniera non diretta, uno sguardo decentrato sul senso di ciò che ascoltiamo, sulla modalità di coinvolgimento dei suoni, sul loro potere di fascinazione.

Cage, fa uso di un riferimento estraneo alla pura “natura dei suoni”: affida il compito di esprimere o rappresentare la sua musica, che non è “musica descrittiva”, a ciò che suono non è. Questo aspetto costituisce una delle tante contraddizioni o paradossi della musica di Cage, che, lontani dal giudicarli un limite o un'incoerenza in termini di stile, ne rivelano la molteplicità delle possibilità d'analisi e la cangiante ricchezza. L'ispirazione non fa riferimento alla semantica musicale, al linguaggio dei suoni, ma vi sta “a fianco”, come su un altro piano, accostato, in maniera allegorica. L'allegoria, infatti, non rappresenta in maniera descrittiva ma “ci parla di altro, con altro”. Nulla più della musica è irriducibile “alterità”, che, in qualche modo, ci parla.

⁵⁶ M.Porzio, *Metafisica del silenzio*, cit. p. 14.

⁵⁷ “Secondo la teoria indiana ci sono nove emozioni permanenti... che introducono alla vera e propria rasa (emozione estetica); senza di esse infatti non c'è rasa. Sono: l'eroico, l'erotico, il meraviglioso, il gioioso (bianche); il patetico, l'odioso, il furioso, il terribile (nere). La tranquillità si trova nel mezzo dei quattro modi “bianchi” e dei quattro modi “neri”: essa è lo stato a cui tendono normalmente. per questo è importante esprimerla prima degli altri, senza nemmeno curarsi di manifestare gli otto restanti. Si tratta dell'emozione più importante.” Cage in *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles*, cit. p.102.

⁵⁸ Ivi, p.101.

Per Cage la musica è nel mondo e cambiare la musica è un fatto sociale, un modo di cambiare il mondo, di attraversarlo. Fare musica, quindi tanto componendo quanto ascoltando e partecipando ad un concerto, significa avere l'opportunità di cambiare la propria mente, è un'esperienza che ci fonda continuamente nella trasformazione.

La musica è l'insieme dei suoni che ci circondano, sono la vita stessa, in continuo movimento e trasformazione, e di cui noi facciamo parte.

Ad un'estetica basata sull'esaltazione dell'espressione dell'individuo Cage oppone la sua prospettiva di musica come *ecologia*.

La musica diviene poetica dell'esperienza, prassi il cui significato si svela nel praticarla, nell'usarla. Cage aderisce con entusiasmo alla dichiarazione di Wittgenstein "Il significato di qualcosa è il suo uso".

La musica per me è un mezzo per convertire la mente, per invertirne la direzione, in modo tale che possa allontanarsi da sé stessa avvicinandosi al resto del mondo[...] Ciò che è importante è l'uso che se ne fa [...] Questo era quanto diceva Wittgenstein su tutto. Affermava che il significato di qualcosa è il suo uso. Affermava che il significato di una cosa è il suo uso.⁵⁹

Cage cita molto spesso le parole di Wittgenstein, con cui condivide uno sguardo antimetafisico sul reale e le posizioni più radicali che il compositore riutilizza per esprimere la sua personale considerazione della musica come "fatto" nel mondo, come dispositivo all'interno del reale, che si articola in termini di ricezione, ascolto, produzione, trasformazione.

Ripensare la necessità dell'atto musicale non può venire se non con una scelta radicale, estrema come la rinuncia al soggetto interprete, al gesto creativo, all'ascolto accomodante. Secondo Cage è una questione di disciplina. La musica di Cage cerca di favorire un ascolto che integri l'uomo nella molteplicità che lo circonda e lo costituisce come individuo.

La musica di Cage non si esaurisce in un orizzonte estetico - di innovazione del comporre e ascoltare musica - ma deve rientrare in un più ampio campo, quello dell'etica.

L'emancipazione dell'ascolto non può dunque mancare di rivendicare l'estetica (che altro non è se non una nuova etica) del "lasciar essere i suoni ciò che essi sono".⁶⁰

Andrebbe a questo proposito approfondito un discorso sulle convinzioni politiche di Cage, che discutono soprattutto sul ruolo dell'uomo nei confronti della natura e dell'agire dell'uomo moderno condizionato dalla scienza e dalla tecnologia.

Egli oppone l'agire umano (della tecnica) al modo d'agire della natura. L'uomo agisce per assecondare la propria volontà, determinata da ciò che la ragione riconosce come desiderio. Il desiderio di conoscere per Cage finisce fatalmente per semplificare ciò che nella realtà è complesso e molteplice.

Per esempio per l'uomo un albero ha due foglie identiche, mentre la natura crea ciascuna foglia diversa dall'altra. Non esistono due cose uguali. Ma la memoria e tutto quel che vi è connesso, il desiderio di conoscere, fanno sì che l'uomo renda tutto comprensibile.⁶¹

Il "desiderio di conoscere", in quanto fa uso di memoria, cancella tutto ciò che appare troppo complesso per essere salvato tra i prodotti della natura; il desiderio stesso è uno strumento a

⁵⁹ Ivi, p. 307.

⁶⁰ Charles, Daniel *L'ascolto poetico secondo John Cage*, in *Riga*, N.°15, *John Cage*, cit. p. 411.

⁶¹ J.Cage in Charles, Daniel "Un soffio per nulla": *Osservazioni su Heidegger e Cage*, in *Filosofia '90* a cura di Gianni Vattimo, ed. Laterza, 1991, p.177

disposizione del volere umano, un volere che opera con le cose ad esclusivo vantaggio dell'uomo."⁶²

Quello che Cage chiama "pensiero umano" contrapponendolo al principio agente contenuto nella natura può essere accostato a ciò che Martin Heidegger definisce "pensiero calcolante"⁶³.

Cage, che a dire il vero dimostra sempre un grande entusiasmo e ottimismo nei confronti della tecnologia, è molto influenzato dal pensiero di David Thoreau, vissuto alla fine del 19° secolo.

Egli intravede nella tecnologia la positività della scoperta di infinite possibilità, a condizione di un reale avvicinamento agli oggetti tecnici, senza diventare prigionieri dell'ambiente tecnologico.

D.C.- Lei diceva che c'era della tecnologia in Thoreau. Tuttavia egli è celebre per il suo odio verso la "civiltà". Si indignava all'idea che l'acqua del suo stagno potesse alimentare la città di Concorde.

J.C.- Ma la sua vita a Walden è stata estremamente fruttuosa tecnologicamente. Ha avuto l'idea di fabbricarsi da solo una matita piuttosto che inserire una mina in una già prefabbricata e non desiderava realizzarne che due o tre esemplari. La sua idea era che noi possediamo gli oggetti tecnici a sproposito. Per esempio ci si serve dei treni, si viaggia. E cosa si è fatto per questo? Si è solo pagato il proprio biglietto. Non si sa che cos'è una strada ferrata. C'è un uso legittimo degli oggetti tecnici: quello che consiste nel costruirli, nell'avvicinarsi a loro per capirne tutte le possibilità. Thoreau sopportava benissimo che ci fossero delle strade ferrate e perfino vicinissime a lui. Ma sapeva costruirsi la sua barca e confezionare vele. Si esercitò costantemente e brillantemente in ogni forma di lavoro manuale. La tecnologia non era, nel suo tempo, alla fine del 19° secolo, ciò che è poi diventata. Fatto il confronto con Thoreau, noi non seguiamo il suo esempio. Potremmo fare molto di più: studiare da vicino gli oggetti tecnici, vivere con loro, non essere prigionieri del nostro ambiente tecnologico. Abolire anche questa prigione!⁶⁴

Ciò che l'uomo può fare è decidere di usare gli oggetti, i prodotti della tecnica cercando di mantenersene libero, cioè in grado anche di farne a meno in ogni momento. Si tratta di abbandonare gli oggetti a loro stessi, nel senso di "considerarli qualcosa che non ci tocca intimamente e autenticamente [...] possiamo impedire che prendano il sopravvento su di noi, che deformino, confondano, devastino il nostro essere".⁶⁵ Cage considera la pratica e l'ascolto della musica come una possibilità di avvicinarci alla natura, imitandola nel suo modo d'agire. Essa procede parallela ad una rinuncia del nostro arbitrio soggettivo, verso una "an-archia" sulle tracce di una verità nomade, estranea al pensiero oggettivante.

L'ottimismo tecnologico di Cage è fondato dunque sulla ridefinizione della categoria di soggetto, sul riconoscimento della "continuità della discontinuità" della totalità che è la natura, irriducibile alla semplificazione razionale, e che lo porta a definirsi anarchico, alla maniera di Thoreau.

Ogni processo tecnico è governato da un senso che attraversa e coinvolge l'agire e il consentire dell'uomo, un senso che non l'uomo ha inventato e creato.

⁶³ "Gli impianti, le apparecchiature, i macchinari che caratterizzano il mondo della tecnica risultano oggi, per tutti noi, per alcuni di più, per altri di meno, indispensabili. Sarebbe folle slanciarsi ciecamente contro il mondo della tecnica, sarebbe miope condannarlo in blocco come opera del diavolo. Ormai dipendiamo in tutto dai prodotti della tecnica, siamo costretti senza tregua a perfezionarli sempre di più. Essi ci hanno, per così dire, forgiati a nostra insaputa e così saldamente che ne siamo ormai schiavi.", M. Heidegger, *L'abbandono*, (1959), trad. it. di A. Fabris, Il Melangolo, Genova 1983, p.37.

⁶⁴ J.Cage, *Per gli uccelli*, cit. p. 113.

⁶⁵ M.Heidegger *L'abbandono*, cit. p. 37-38.

Noi non sappiamo a che cosa porterà il dominio della tecnica atomica che si sta estendendo in maniera sempre più inquietante. *Il senso del mondo della tecnica si cela*. Se però teniamo sempre ed espressamente conto che dappertutto nel mondo della tecnica ci viene incontro un senso nascosto, allora subito ci ritroviamo nell'ambito di ciò che a noi si cela, e si cela proprio mentre a noi perviene. Ciò che in questo modo si mostra e allo stesso tempo si ritrae è il tratto fondamentale di ciò che chiamiamo il mistero. Il modo in cui ci teniamo aperti al senso della tecnica lo chiamiamo: *apertura al mistero*.⁶⁶

L'ascolto della musica, dell'organizzazione dei suoni è una facoltà che richiede una disposizione. Cage è convinto che vi sia più acquisto conoscitivo nell'esplorazione che nel riconoscimento di una relazione, ovvero nel ricreare una situazione sempre nuova piuttosto che nell'avere a disposizione un oggetto fisso davanti a sé.

Come risposta alla domanda di Charles egli propone l'immagine della costellazione per esprimere la metafora dell'organizzazione dei suoni.

I suoni nella misura del tempo sono come le stelle. Con la metafora del cielo stellato Cage individua due diverse possibilità di accostarsi ai suoni. E' possibile vedere un gruppo di cose differenti e distinte, che nello stesso tempo non si faranno ostruzione. Sono se stessi. Sono. Cage dice "proprio allora io ne vedrò un uno", e aggiunge "e poiché ciascuna è se stessa, c'è una pluralità del numero uno".⁶⁷

Un'altra possibilità è quella di mettere in relazione un certo gruppo di oggetti all'interno della diversità degli elementi ed identificarli come un oggetto chiuso, battezzarli con un nome.

Posso accettare la relazione fra una diversità di elementi, come facciamo quando guardiamo le stelle, scopriamo un gruppo di stelle e le battezziamo 'Orsa Maggiore'. Allora ne faccio un oggetto. Non ho più a che fare con l'entità in sé, considerata come in possesso di elementi, di parti separate. Ho davanti a me, a mia disposizione, un oggetto fisso che potrei far variare proprio perché so in anticipo che lo ritroverò identico a se stesso. Da questo punto di vista obbedisco a quel che diceva Schönberg: la variazione è una forma, un caso limite di ripetizione. Ma vede anche che mi è possibile uscire da questo circolo di variazione e ripetizione. Per questo, occorre ritornare alla realtà, a questa precisa entità, a questa costellazione che ancora non è del tutto una costellazione. Non è ancora un oggetto! Posso benissimo vedere come un gruppo di cose differenti e distinte configurino, sotto un'altra prospettiva, un oggetto unico. Ciò che fa delle costellazioni un oggetto è la relazione che io stabilisco fra le sue componenti, ma mi è anche concesso di non stabilire questa relazione, di pensare le stelle come separate e tuttavia vicine, quasi riunite in un'unica costellazione. Allora ho, semplicemente, un gruppo di stelle.⁶⁸

Analogamente in musica posso identificare un insieme di note che chiamo tema e riconoscere per opposizione un secondo tema. E' su tale opposizione che si fonda la forma musicale.

Della molteplicità del reale la musica di Cage è una proposta di scrittura, dal volto cangiante e dall'indefinibile forma, come i *Mobiles* di Calder: a partire dalla nostra incapacità di contenere le infinite diversità, le irriducibili differenze, Cage, positivamente, si interroga sulla ricerca di un

⁶⁶ J. Cage, in Lohner Henning, *John Cage "33708 Types"*, Interface, vol.18, 1989, p.251. Anche in Charles, *Un soffio per nulla*, cit. p.179.

⁶⁷ Ivi, p.73.

⁶⁸ Ibidem.

diverso a priori conoscitivo. Egli cerca l'esperienza nuda, condivide il riso "non senza un certo malessere" di Michel Foucault di fronte all'enciclopedia cinese di J.L.Borges.⁶⁹

[...] il sospetto di un disordine peggiore che non l'incongruo e l'accostamento di ciò che non concorda; sarebbe il disordine che fa scintillare i frammenti di un gran numero d'ordini possibili nella dimensione, senza legge e geometria, dell'eteroclitico; e occorre intendere questa parola il più vicino possibile alla sua etimologia: nell'eteroclitico le cose sono "coricate", "posate", "disposte" in luoghi tanto diversi che è impossibile trovare per essi uno spazio che li accolga, definire sotto gli uni e gli altri un luogo comune.⁷⁰

Ogni rivoluzione estetica provoca un malessere difficile da superare.

L'ascoltatore si pone in ascolto di fronte al disordine; come tale infatti il suo orecchio percepisce la nuova geometria. Molte opere di Cage, per la decontestualizzazione dei luoghi e delle modalità tradizionali di fruizione della musica, favoriscono il disorientamento dell'ascoltatore e non si oppongono alla possibilità di essere interrotti, scalfiti, dal punto di vista dell'opus.

Chi ascolta non riconosce più "in relazione" gli oggetti, i suoni. E' la dimensione dell'*eteroclitico* dove le cose sono poste, disposte in luoghi tanto diversi che è impossibile trovare uno spazio che le accolga.⁷¹

Abbiamo una proporzione di durate in cui accadono certi suoni e non altri, ma la consequenzialità resta misteriosa alla memoria dell'ascoltatore che non riconosce evidentemente, nella maschera della preparazione, le strutture semantiche tradizionali della melodia e dell'armonia. I suoni, i rumori accadono. L'attitudine promossa da quest'opera è la massima disponibilità e apertura al fenomeno sonoro, nella sua eterogeneità.

Questa poetica è caratterizzata dall'accoglienza dell'eterogeneità del fenomeno sonoro, in un costante interesse, etico, estetico e pedagogico, per l'esercizio dell'ascolto.

La sperimentazione sul pianoforte preparato costituisce una situazione emblematica sotto questo aspetto. Attraverso la preparazione del pianoforte Cage nega al pianista la sua tradizionale maschera: il pianista rappresenta l'emblema tradizionale dell'interprete, lo stereotipo del solista. La sterminata letteratura di composizioni a lui dedicate lo impone come il più famoso e familiare tra gli strumenti, presente in ogni salotto da almeno due secoli. Il pianoforte è anche luogo del più intimo ripiegamento interiore, voce dell'intimità romantica ed espressione massima della soggettività (si pensi ai *Lieder*, ai *Notturmi*) ma anche il più imponente tra gli strumenti, per estensione, per impatto visivo, per completezza, funzionalità, duttilità; luogo delle *performances* dis-umane del virtuoso. Cage scheggia questo immaginario, modificandone l'identità dall'interno, trasformandone l'assetto,

⁶⁹ Foucault, Michael, *Le parole e le cose, un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1963, p. 5: "Questo libro menziona 'una certa enciclopedia cinese in cui sta scritto che 'gli animali si dividono in: a) appartenenti all'Imperatore, b) imbalsamati, c) addomesticati, d) maialini di latte, e) sirene, f) favolosi, g) cani in libertà, h) inclusi nella presente classificazione, i) che si agitano follemente, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello, l) et caetera, m) che fanno l'amore, n) che da lontano sembrano mostri.'" Nello stupore di questa tassonomia ciò che balza subito alla mente, ciò che, col favore dell'apologo, ci viene indicato come il fascino esotico d'un altro pensiero, è il limite del nostro, l'impossibilità pura e semplice di pensare tutto questo.

⁷⁰ Ivi, p. 7.

⁷¹ Ivi, p.9: "Su quale 'tavola', in base a quale spazio di identità, di similitudini, d'analogie, abbiamo preso l'abitudine di distribuire tante cose diverse e uguali? Qual è questa coerenza -di cui è facile capire immediatamente che non è né determinata da una concatenazione a priori e necessaria, né imposta da contenuti immediatamente sensibili? Non si tratta infatti di concatenare delle conseguenze, ma di accostare e isolare, di analizzare, adattare e connettere dei contenuti concreti, nulla di più brancolante, nulla di più empirico (almeno in apparenza) dell'instaurazione di un ordine fra le cose; nulla che non richieda un occhio più aperto, un linguaggio più fedele e meglio modulato; nulla che non esiga con maggiore insistenza che ci si lasci portare dalla proliferazione delle qualità e delle forme.

il suono, l'approccio infine: Cage tratta lo strumento come un "corpo senza organi". Corpo sì, ma non organismo: gli organi vanno ri-sistemati, composti e disposti. Così si oppone all'organizzazione organica dell'"organismo pianoforte". Il pianista *performer*, agendo anche davanti al pubblico, sistema nella cordiera viti, bulloni e caucciù che soffocano il suono, chiodi che ne alterano la vibrazione e trasformano la consonanza: artificio del suono, viene spezzata la presunta naturalità dello stereotipo.

Il pianoforte viene così smontato nella sua storica identità e rimontato ad opera del pianista, che ne ottiene una sorta di "Frankenstein" dall'ambiguo aspetto. Il pianoforte diviene corpo messo a nudo, tolta la sua maschera storica, ed espone le ferite: esibisce le fratture di un'identità gloriosamente deformata, inorganica.

La libertà e il gusto stanno nella fase della preparazione, ma una volta fissate le preparazioni, il pianoforte diviene macchina, quindi, necessità.

La poetica del pianoforte preparato si declina, anche sotto questo aspetto, tra indeterminazione e necessità.

Quel crogiuolo di fuoco e carne vera ove anatomicamente, per compressione d'ossa, di membra e di sillabe, si rifanno i corpi, e si presenta fisicamente e al naturale l'atto mitico di fare un corpo.⁷²

Rispetto al bisogno dell'uomo di classificare, in base a un ordine, Cage non inventa un nuovo ordine: questa è l'utopia di Schönberg, inventore di un nuovo ordine, di un nuovo linguaggio.

Cage invita a disperdersi, ad abbandonare la prospettiva di un ordine conosciuto, a sperimentare la radicale dimensione eteroclitica del conoscere.

Cage è allievo pieno di ammirazione per il maestro, ma in lui, gli insegnamenti di Schönberg risuonano in modo radicalmente diverso e lo spingono a tracciare soluzioni del tutto opposte. Se per Schönberg "L'ordine non è nell'oggetto, ma è il soggetto che esige l'ordine" significa esercitare il libero arbitrio del compositore come soggetto, in Cage significa che il soggetto va ridefinito, va modificato partendo dal suo atteggiamento conoscitivo. La modalità della composizione per altezze rimane una soluzione limitata.

Tuttavia l'istanza poetica di Cage che muove dall'invito alla "self-alteration" condivide il fondamento epistemologico espresso nel *Manuale di armonia*. Schönberg afferma che l'ordine è un frutto della cultura e non della natura, mettendo quindi in discussione che ciò che veniva dato per scontato: la tonalità, egli afferma, non è "una legge eterna, una legge di natura della musica come hanno fatto tutti i teorici che mi hanno preceduto, anche se questa legge corrisponde alle condizioni più semplici del modello naturale, cioè del suono e dell'accordo fondamentale".

Nel *Manuale* Schönberg non espone il suo sistema di composizione per dodici note, ma guida un ideale allievo autodidatta alla conoscenza delle regole dell'armonia tradizionale.

Rispetto alla coppia concettuale 'ordine-disordine' Schönberg scrive parole illuminanti in cui professa una profondissima riluttanza alle classificazioni e al pericolo di ogni dualismo. Egli opera una sorta di riduzione fenomenologica applicata al conoscere attraverso la musica per cui non è l'oggetto che esige l'ordine, ma il soggetto.⁷³

⁷² A.Artaud, in *Nessun tempo, nessun corpo* di F.A.Miglietti, ed. Skira, Milano 2001, p.43.

⁷³ Ivi, p. 37: "In tutto ciò che vive esiste ciò che modifica, sviluppa e distrugge la vita. La vita e la morte sono contenute nello stesso seme, e nel mezzo sta solo il tempo, cioè nulla di essenziale ma solo una misura che finisce per colmarsi. Da questo esempio deve imparare (riferito all'allievo o all'autodidatta) ciò che è eterno: il mutamento; e cosa è temporale: l'esistenza. Si renderà conto così che molto di ciò che si riteneva estetico, cioè fondamento necessario del bello, non è sempre fondato nella sostanza delle cose; e che è l'imperfezione dei nostri sensi che ci obbliga a quei compromessi attraverso i quali otteniamo l'ordine, in quanto non è l'oggetto che esige l'ordine, ma il soggetto".

La vita per Cage non è un'idea, ma una pratica, “*more geometrico*”, un modo d'essere che *inventa* tutti gli attributi: la musica è filosofia e politica.

Cage è sempre mosso da un'attitudine critica nei confronti del reale, fiducioso che non vi sia nulla di eterno e che in ogni cambiamento stia anche la possibilità di un conoscenza, seppur parziale, consapevole di quanto ogni uomo sia intimamente e reciprocamente coinvolto in un immanente che è solo un mare di mutamenti.

Le parole di Deleuze per Spinoza⁷⁴ ben ritraggono quest'altro compositore: anche Cage non credeva che nella gioia (le sue larghe e frequenti risate sono icone del suo atteggiamento) e nella visione. Egli fa parte di quei pensatori privati che vogliono “ispirare, risvegliare, far vedere”. Per Cage davvero la musica possiede un *ethos*, ed egli staglia la sua ‘genealogia della morale’ attraverso la musica contro le nozioni di merito e demerito, di senso di colpa, di obbedienza e disobbedienza. Egli è per una transvalutazione di tutti i valori, contro ogni dualismo e tutte le maniere di umiliare e di spezzare la vita, denunciando le pigrizie e le paure dell'uomo che sono fonte delle passioni tristi di Spinoza come il rancore e il rimorso; a favore di un nuovo sguardo nei confronti di un ascolto che sia più libero, e stimoli la curiosità e il desiderio.

“Happy new ears” ovvero “nessun partito di miglioramento della razza sonora”⁷⁵.

Deleuze afferma che il metodo geometrico dell'*Etica* di Spinoza cessa di essere un metodo di esposizione intellettuale, che non si tratta di un'esposizione accademica ma di un metodo di *invenzione*. La musica per Cage diviene un campo da gioco in cui esercitare la nostra facoltà di invenzione e di continua scoperta di noi e del mondo, e dove massimamente si fondono sapere teorico e pratica esperienziale. La forma musicale diviene il risultato di un processo dinamico che fa leva sulla natura energetica del fenomeno sonoro: è una dinamica di forze.

In arte, in pittura come in musica, non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, bensì di captare delle forze. 76

3.2 Il tratto sperimentale nell'America negli anni Quaranta

Partendo dalla suggestione dell'analisi di Giampiero Cane sulla musica americana del Novecento si possono rintracciare due prospettive divergenti, linee di fuga che non possono finire che per patire l'opposizione reciproca. Una è la tendenza alla saturazione, all'affollamento caotico, al gusto della presenza, dell'accumulo per sovrapposizione.

L'altra reagisce al presenzialismo autocelebrativo, sostituendo al soggetto sociale un individualismo anarchico, che si concretizza nelle poetiche antiespressiviste e casuali, nella pop-art, nell'arte informale, nella letteratura della beat-generation.

Percorrendo il solco di una delle due America lungo cui Cane ci accompagna rintracciamo numerosi ragioni per la comprensione, l'ascolto e per tentare un'analisi della musica di Cage.

La “prima” America rispecchia la frenesia della “Grande Mela”, dei grandi spazi, delle grosse automobili, degli immensi supermercati.

La tendenza americana ad affollare di presenza le durate, di quel horror vacui del tempo, che sembra aver dominato la scena musicale americana – ma fino all'ingresso in essa del silenziatore di John Cage – con Sousa, Jimmy Europe, l'acceleratore sul ragtime, Zigfield, Copland, Schuman e anche con qualcosa di Gershwin. 77

⁷⁴ Gilles Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, Guerrini e Associati, Milano 1991.

⁷⁵ J.Cage, *Per gli uccelli*, cit. p. 72.

⁷⁶ G.Deleuze, in *Nessun tempo, nessun corpo*, cit. p.17.

⁷⁷ Ivi, p.22.

Dietro allo strepito dell'ingombrante industria americana musicale e cinematografica, amplificata dalla smisurata potenza della diffusione di massa, che l'America conosce per prima al mondo, vivono le "spore umane" della vita "gonfiata a saturazione", vive l'umanità dell'America raccontata da Henry Miller in *Tropico del Capricorno*⁷⁸.

Uomini camminavano per le strade di New York in quella maledetta, degradante tenuta, gli spregiati, gli infimi degli infimi...79

Così danziamo, a gelido ritmo frenetico, onde corte e onde lunghe, una danza nell'interno della coppa del nulla. ...In questa logica non c'è redenzione, la città medesima essendo la più alta forma di pazzia e ogni singola parte, organica od inorganica, un'espressione di questa moderna pazzia. Mi sento assurdamente e umilmente grande, non da megalomane, ma da spora umana, da spugna morta della vita gonfiata a saturazione.80

Miller racconta in un flusso di loquela dal ritmo serrato, da swing; è un volo unico e disperato, segnato dall'improvvisazione delle parole una dietro l'altra, come i frammenti di irriducibile vita, ammassati in un caos brulicante. E' una narrazione che possiede la voracità e la crudele bellezza della vita stessa. E' un'umanità impazzita, che sogna una luna di gomma e a cui il mito ha restituito il nulla.

La linea del viaggio è rotonda e ininterrotta. Non forma, non immagine, non architettura, solo voli concentrici di pazzia pura. Io sono la freccia della sostanzialità del sogno. io verifico in volo. Io nullifico piombando a terra.81

L'altra prospettiva della differenza americana corre lungo la linea della dimissione dell'autoaffermazione e reagisce al presenzialismo dello show-buisness con poetiche basate su casualità, antiespressività, oggettualità, fenomenologia sperimentale. Su questa traiettoria, solco profondo dell'identità americana, accanto a Cage incontriamo Morton Feldman, Jack Kerouac, Alexander Calder, William Bourroghs, Cecyl Taylor, Harry Partch, Henry Miller, Andy Wahrol.

Il loro scrivere traccia, attraverso la sperimentazione, linee di fuga che scorrono lungo la perdita della propria identità.

Essi propongono vie di fuga per spezzare il meccanismo dell'*interpretazione*, lontano dal "buco della soggettività". La fuga dell'arte non consiste nel fuggire bensì nel "produrre del reale, creare vita, trovare un'arma"⁸².

C'è tutto un sistema sociale che si potrebbe chiamare sistema parete bianca-buchi nero. Siamo sempre inchiodati alla parete delle significazioni dominanti, siamo sempre sprofondati nel buco della nostra soggettività, il buco nero del nostro Io che ci è caro più di ogni altra cosa. Parete su cui si inscrivono tutte le determinazioni oggettive che ci fissano, ci squadrano, ci identificano e ci fanno riconoscere: buco dove noi alloggiamo, con la nostra coscienza, i nostri sentimenti, le nostre passioni, i nostri piccoli segreti troppo conosciuti, la nostra voglia di farli conoscere. Anche se il volto è un prodotto di questo sistema, esso è una produzione sociale: grande volto dalle guance bianche, con il buco nero degli occhi.83

⁷⁸ Miller, Henry *Tropico del capricorno*, (1939) ed it. Mondadori, Milano 1998, p. 103.

⁷⁹ Ivi, p. 26.

⁸⁰ Ivi, p. 103.

⁸¹ Ibidem.

⁸² G.Deleuze, *Conversazioni*, cit. p.54.

⁸³ Ivi, pp. 50 e 51.

Gilles Deleuze pronuncia parole con cui l'anarchico Cage sarebbe stato in perfetta sintonia: "Le nostre società hanno bisogno di produrre volti. Il Cristo ha inventato il volto. Il problema di Miller (e già quello di Laurence): come disfare il volto liberando in noi le teste cercatrici che tracciano delle linee di divenire? [...] Come uscire dal buco nero, invece di girare sul fondo, quali particelle far uscire dal buco nero? Come spezzare anche il nostro amore per divenire infine capaci di amare? Come diventare impercettibili?"⁸⁴

E qui è Deleuze che riporta un intenso passo di *Tropico del Capricorno* di Miller:

Non guardo più negli occhi della donna che tengo fra le braccia ma ci nuoto dentro, testa, braccia e gambe, e vedo che dietro alle occhiaie c'è una regione inesplorata, il mondo del futuro, e qui non c'è logica affatto [...] quest'occhio senz'io non rivela né illumina. Viaggio lungo la linea dell'orizzonte, viaggiatore incessante e disinformato [...] Ho infranto il muro creato dalla nascita, e la linea del viaggio è rotonda e ininterrotta [...] Il mio corpo deve diventare un costante raggio di luce [...] Perciò chiudo le orecchie, gli occhi, la bocca. Prima di ridiventare uomo forse esisterò come parco.⁸⁵

Cage fa da perno in questa doppia identità dell'America "termine che, nell'uso comune, col tutto indica la parte"⁸⁶.

Prima del suo discorso la diversità della musica americana era pressoché ignorata (Ives), o individuata come "regionale", o come emergere all'arte di una musica popolare (il jazz); con Cage tale diversità diventerà radicale e olistica, una nuova concezione del fenomeno sonoro, capace di entrare nel mondo delle idee. ⁸⁷

Un tratto specifico all'interno della storia della musica americana è il primato della melodia. La filosofia morale americana è ricca di slanci dai tratti impressionistici, filosofia tradotta in un'estetica rock, che nella sua generalità "si ridurrà al trasmettersi dell'energia"; la sua tradizione è ricca di vicende epico-morali e affonda le sue radici nel pragmatismo, nel trascendentalismo e nel puritanesimo di massa.

Cane stigmatizza le caratteristiche del soggetto americano nel "coraggio del pioniere", "l'innocenza radicale dello spirito" sommato ad un "perfetto individualismo"⁸⁸.

Apparentemente distante, di una lontananza quasi siderale nel suo antiespressivismo, la musica di Cage non nasce che da questa fisicità del suono. Nasce dalla considerazione che il suono è una componente della natura (intesa come *natura naturans*) tanto più lo si lascia libero e non ostacolato dal soggetto che ne costringe il fluire.

Cage affonda la sua poetica proprio in questa americanissima concezione del fenomeno sonoro, della sua eterogeneità, della sua appartenenza al mondo prima che alla scrittura, alla vita prima che all'interprete.

Il suo approccio alla musica è quello dello sperimentatore. Cage intende mostrare il suono delle cose, principio coerente nel suo comporre anche se passa attraverso procedure compositive assai diverse, ma che mantengono una coerenza di fondo nell'arco della sua intera opera: dalla

⁸⁴ Ivi, p. 51.

⁸⁵ Ibidem.

⁷⁸ Cane, Giampiero, *MonkCage*, cit. p.23.

⁸⁷ Ivi, p. 56

⁸⁸ Ivi, p. 42.

sperimentazione del confine tra il suono e il rumore, alla poetica di accoglimento del silenzio all'interno del materiale compositivo, fino alle tecniche aleatorie e agli *Imaginary Landscape*, la musica è manifestazione del suono delle cose, l'avvicinarsi ad esse esercitando la "compenetrazione senza ostruzione".

In Cage vive una teleologia che appartiene al mostrarsi delle cose, al fare qualcosa affinché *il sonoro* (nella cageana amplissima accezione) si mostri.

Cage ha sempre dichiarato che "l'arte imita la natura nel suo modo di procedere".

Anche Ives rivela voler andare verso le cose, una tendenza all'oggettivo; nelle sue citazioni egli tende l'orecchio ad un reale che lo circonda e lo invade. Più evidente dell'influenza di Ives è dunque fondamentale per Cage l'esperienza dai futuristi filtrata attraverso la tradizione sperimentale americana.

Il tratto sperimentale è una componente autentica della storia dell'identità della musica americana che nasce dalla sovrapposizione delle differenze, dalla compresenza di culture e tradizioni. L'identità americana non si trova che nella contaminazione, nell'ibrido; non v'è "naturale" al di fuori della trasformazione e nulla si conosce se non ciò che viene trasformandosi.

Cage sperimenta un comporre-creare in divenire, "tradendo" una tradizione, le aspettative del pubblico, la propria identità (è impossibile per l'artista della seconda metà del '900 dire: "il mio pubblico").

Tradire significa creare. Bisogna perdere la propria identità, il proprio volto.
Bisogna sparire, diventare sconosciuto.⁸⁹

Le composizioni di Cage degli interi anni Quaranta riconoscono un primato alla sperimentazione; egli lavora principalmente per le percussioni e per il pianoforte preparato.

La caratteristica essenziale di questo periodo di grande sperimentazione timbrica consiste nel non riconoscere più nell'armonia un primato, ma di voler rivolgere l'interesse ad una più vasta concezione del suono.

Di latitudini e chilometri è costituito infatti lo spazio della ricerca, una geografia che si oppone idealmente a una concezione europea della ricerca, che ha, all'opposto, una dimensione temporale e storica.

La reazione al semplicismo populistico e propagandistico assume la piega dello sperimentalismo anarchico di H. Cowell, C. Nancarrow, H. Partch e Cage.

Ancora negli anni '40 Henry Partch giunge ad inventarsi una teoria fondata su nuovi valori di intonazione. La propria ideologia del sonoro è contenuta nel suo *Genesis of the Music* del 1949. Partch divide l'ottava in 43 intervalli e si inventa una serie di strumenti adatti ad eseguire la propria musica.

L'utilizzo rigoroso del "suo" sistema armonico distingue Partch da Cage, per il quale la trasformazione diviene la ragione stessa dell'opera, anche prima di arrivare all'alea, in cui l'idea cageana di mutamento si realizza quando immettiamo nell'opera l'ascoltatore.

Il tratto sperimentale di Cage si collega piuttosto a Varèse che a Partch proprio per il tipo di utilizzo a cui quest'ultimo intende vincolare le proprie ricerche. Anche se i loro risultati rientrano in una generale estetica del rumore o sperimentale, il loro presupposto poetico è sostanzialmente diverso.

Partch è interessato all'intonazione e al controllo dei microtoni e intende rifiutare, quale materiale compositivo, quello accreditato dalla tradizione, che egli sostituisce con un proprio sistema di intonazione e strumentazione.

Cage è invece interessato alla natura del suono, a partire dall'ascolto di qualsiasi suono, e trova il rumore "ricchissimo in termini di suono". Egli intende esplorare lo spettro sonoro, come Varèse, come i futuristi, "esplorare ogni cosa attraverso il suo suono".⁹⁰

⁸⁹ Ivi, p. 50.

⁹⁰ J.Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, cit. p. 82.

Una differenza tra Partch e me consiste nel fatto che loro sono partiti interessandosi all'intonazione e al controllo dei microtoni, mentre io sono passato dai dodici suoni all'intero territorio sonoro. E alla base di esso ho posto il rumore. Io non cerco, come fanno Partch e Harrison, di delimitare con precisione gli ambiti di ciò che è musicale e ciò che non lo è. Il mio punto di partenza è un altro: il rumore, io non uso mai suoni che non tributino il loro omaggio al rumore. Suggesto che la stessa cosa possa portare a un miglioramento nella società: ovvero che invece di fare le nostre leggi a misura dei ricchi, come sempre accade, faremmo bene a basarle sui poveri. Se potessimo avere delle leggi che rendessero confortevole la povertà, quelle leggi andrebbero bene anche per il ricco; ma il contrario è oppressivo.⁹¹

Il suono è davvero, nella cageana filosofia della musica, manifestazione della molteplicità della vita, espressa nella categoria di *materiale musicale* che accoglie il fenomeno sonoro nella sua eterogeneità.

La sostanza sonora che informa le *Sonatas and Interludes* è quindi legata a questa costituzione ontologica del suono, una dimensione mista in cui il musicale traduce il rumore, abbracciandone le possibili indeterminazioni.

La costituzione dell'oggetto sonoro ci parla di un materiale ancora del tutto fluido, eterogeneo, modellabile, che interagisce in maniera non univoca con il processo compositivo.

Il rigore procedurale dell'agire poetico e l'interesse del compositore per la natura del suono, che si concretizza nella considerazione energetica del fatto sonoro, sono evidentemente aperti e in comunicazione tra loro. La musica è secondo Cage una cifra di *partecipazione*. Cage non si espresse mai in termini religiosi anche se molti dei suoi scritti recano il peso di un avvicinarsi al senso del *sacro*.

Inoltre la nozione di *immanenza*, che abbiamo rintracciato lungo l'analisi lo avvicina idealmente più a Spinoza che ad Heidegger.

Il componente di *partecipazione*, basilare per la considerazione di Cage sulla natura del suono, è intrinseca al profondo rapporto nell'estetica cageana tra arte e Natura, intesa come *natura naturans*.

Va rintracciato il presupposto estetico per cui l'essenza dell'arte, secondo il compositore, consiste in una *mimesi della natura* nel suo modus operandi. Nel processo creativo il compositore cerca di cogliere il principio attivo che opera nella natura stessa, in una modalità misteriosa all'uomo. Tale procedura viene espressa nelle estetiche orientali, dove l'espressione individuale è quasi totalmente esclusa dalla ricerca artistica, e dove lo sguardo sull'interiorità è abbandonato per una sorta di contemplazione della natura, intesa come insieme di tutti i fenomeni manifestantesi, compreso l'uomo come elemento all'interno dell'equilibrio universale.

La musica, nella sua *ontologica immanenza alla natura*, diviene quindi non illusionistica rappresentazione ma testimonianza, ascolto del principio agente che vive in essa. L'agire poetico si configura in Cage come *positiva accettazione e affermazione gioiosa del mondo, della dinamica della vita*.

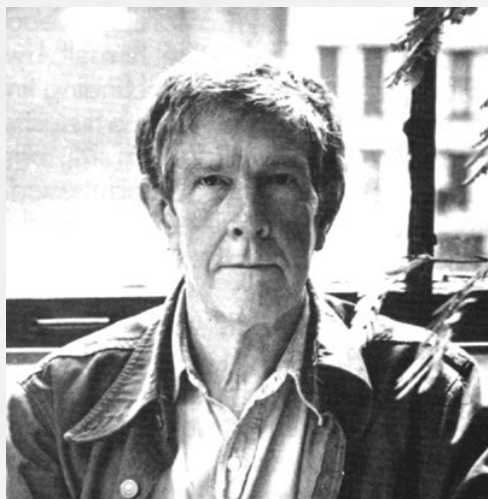
Questo tipo di autentica necessità all'apertura, all'eccedenza, rende Cage consapevole, proprio negli anni Quaranta, della fondamentale motivazione del proprio comporre: "per me comporre nasce dal fare domande". La ricerca dell'effetto sonoro, l'esplorazione dello spettro, lo sfondamento delle proprie esigenze e aspettative in termini tradizionali di gusto, la modificazione del nostro stato d'animo e della nostra attitudine conoscitiva, il metterci in relazione coi suoni hanno una profonda valenza filosofica ed euristica. Il fare musica è per Cage un atto dello spirito, è ciò che sta dietro ad ogni nostro gesto, ad ogni nostra azione, ogni nostro pensiero. E' da tale presupposto che Cage

⁹¹ Ivi, p. 152.

elabora una concezione “sociale” (sociale, in senso anarchico) della funzione della musica, esplicita nel principio della *self-alteration*.

Francesca Aste

**IL MATERIALE E IL PROCESSO COMPOSITIVO TRA
INDETERMINAZIONE E NECESSITA'. LE SONATAS AND INTERLUDES
PER PIANOFORTE PREPARATO DI JOHN CAGE**



Indice:

Introduzione	2
1. IL MATERIALE	2
1.1 La preparazione e la poetica dell'indeterminazione	4
1.2 Analisi della struttura e analisi fondata sull'ascolto	10
1.3 Una circolarità di istanti	27
2. IL PROCESSO COMPOSITIVO	30
2.1 Comporre secondo le durate	30
2.2 Indeterminazione, aspetti autoregolativi e processo musicale	32
2.3 La metafora della cristallizzazione	35
2.4 Astrattismo e misticismo	39
3. UTOPIE SONORE	41

3.1 Musica come modificazione di sé **41**

3.2 Il tratto sperimentale nell'America negli anni Quaranta **48**

[vai al primo capitolo](#)

[scarica l'intero articolo in Pdf \(2,1 Mb\)](#)

Carlo Serra

Recensione a *Musica*, di Elio Matassi, Guida, Napoli, 2004



Publicato da Guida nella collana Parole chiave della filosofia, *Musica* di Elio Matassi è un testo che tocca, in forma sintetica, tutti gli snodi concettuali che sostengono la riflessione che lega il pensiero all'esperienza della ricezione estetica del musicale. Rallegra profondamente che una collana dedicata ai concetti cardine del pensiero filosofico dedichi un volume alla musica, perché tale scelta porta al centro del dibattito culturale temi spesso racchiusi in nicchie specialistiche: a fine testo, articolato in sei sezioni, un utile glossario permette di richiamare le nozioni affrontate dal libro, dando un ulteriore contributo di chiarezza, ad un settore che sembra incontrare sempre di più gli interessi di una comunità

di lettori motivata alla comprensione del fenomeno musicale, scavalcando inutili tecnicismi.

Alle stesse esigenze di trasparenza corrisponde l'aggiunta di una discografia, gradito indice di una vicenda del *gusto* all'interno di un percorso appassionato, che nasce da una passione per la musica, profondamente esperita.

Il volume, di piccola mole, è agile e ben scritto, ma si muove sul terreno di una profonda densità concettuale: nel testo si dipana una trama che entra in contatto con tutti i temi che hanno caratterizzato la speculazione filosofica sul musicale, dall'aspetto ontologico, legato alla struttura temporale del suono, sino alle specificità estetiche, e recettive, messe in gioco dalla dimensione dell'ascolto.



Il libro si trova nella scomoda posizione di dover offrire articolazione a snodi complessi, ricostruendo con grande sensibilità le tracce di un percorso, che proponiamo seguendo il filo della discussione che Matassi costruisce con passione.

Un aspetto di ulteriore interesse consta nel mettere in luce il costituirsi dei nessi che legano le categorie concettuali tradizionalmente impiegate dalla fenomenologia della musica in contesti culturali, ed estetici, assai lontani da quella prospettiva: per questo motivo, il volume disegna un paesaggio sorprendente, dove



tutte le unità di senso messe in gioco dall'analisi grammaticale del suono, si schiudono come griglie interpretative per attraversare il pensiero di autori,

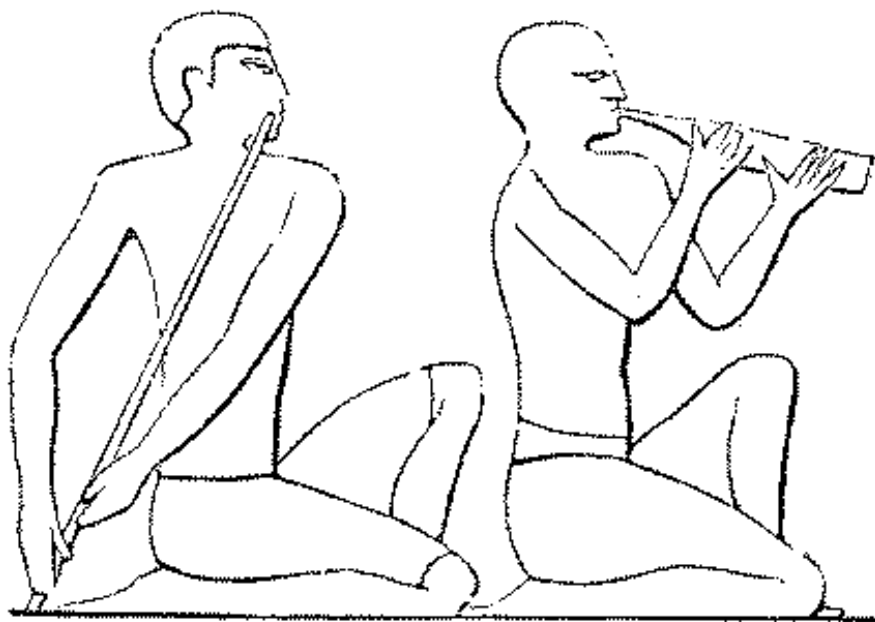
tradizionalmente considerati lontani dal mondo della musica, come Benjamin, o che vedono generalmente schiacciata la propria ricerca, all'interno di una interpretazione esemplarista del rapporto storia, filosofia e società, come accade per Bloch.

La finezza della prospettiva scelta sta nel porre il fuoco sulla centralità della funzione dell'ascolto, e delle strutture di senso che ne sostengono le articolazioni, in un contesto dove quella dimensione viene tradizionalmente poco rilevata: la posizione del problema offre così alcune sorprese, sulle quali vorremmo trattenerci. A cominciare dalla domanda che sembra incorniciare tutto l'orientamento di questa ricerca: cosa *ci* accade, mentre ascoltiamo un suono? Cosa viene davvero in risonanza, fra la comunità degli ascoltatori e la musica?

1 Il rapporto fra musica e filosofia: due possibili interpretazioni.

All'origine, la musica sembra risolversi *tutta* nella filosofia, come modello dell'attività della relazione fra organizzazione armonica dei suoni (dall'acuto al grave, sino all'intonazione del modello scalare) la relazione dialettica fra concetti. In questo senso, il filosofo è già musicista, come narra Platone nel *Fedone*: nel sogno Socrate viene invitato a

comporre musica, ma il sogno sollecita Socrate, come accade al corridore che già sta correndo. *Facendo* filosofia, Socrate fa *già* musica altissima. Nel *Sofista* la filosofia è musica, perché, come accade per il linguaggio, essa sa esibire le modalità secondo cui si accordano le relazioni [1], cogliendo il nesso che lega le cose e dispiegandolo compiutamente. Musica e filosofia sono dunque, in continuità con l'interpretazione pitagorica,



paradigmi di un relazionalismo profondo, che vuol salvare il sensibile ponendosi al di fuori delle relazioni di immanenza scosse dal divenire, per cogliere la *g enesi* delle relazioni logiche.

Filosofo e musicista hanno un destino, che li porta ora all'oblio, ora verso un'ossessiva organizzazione concettuale, adombrati nel mito delle cicale del *Fedro*: gli uomini che hanno una vocazione per la musica, si dedicano alla filosofia, a rischio, diremmo, della propria vita. Sono persi in un'oggettualità che sfugge, che si nasconde dietro alla trama linguistica della relazione.

I precipitati di quella linea concettuale, che accompagna tanta strada della speculazione musicale, fino alle estremizzazioni etiche schoenberghiane, entrano però in polifonia, con un'altra linea, esemplificata dall'interpretazione che Jankélévitch elabora attorno allo stesso sogno di Socrate: le relazioni fra musica e filosofia vanno determinate dalla poiesis, e la filosofia rivela la propria essenza, come linguaggio che dice il mondo prima della creazione: analogamente, in Schopenhauer la filosofia è musica (la musica è il mondo che canta), e la musica si risolve tutta nella filosofia, con profonda asimmetria. Quel modello, che vuol staccarsi da una concettualità astratta e che avrà come esito estremo, e lontano il delinearsi di una totale convergenza fra linguisticità e musicale, la modernità lo elabora e continuamente lo perde: per la sensibilità di Adorno, la situazione prende il colore di una tragicità immanente, quasi di un destino incarnatosi in Euridice che ci guarda addolorata, perché attende una risposta che non sappiamo darle.

Per farlo, la filosofia deve abbandonare ogni pretesa di superiorità rispetto alla musica, ed accettare un rapporto egualitario, abbandonando un modello che si inaridisce nel tecnicismo di una concettualità lontana dal mondo, per entrare in rapporto con quel sensibile, con quel fuggente, che ne costituisce la materia: l'esperienza del suono. Vien da dire, che Orfeo non poteva che *guardare* verso Euridice, perdendola, perché il silenzio di Euridice non può essere tradotto linguisticamente, è un gesto che si tende all'ascolto, facendo ammutolire la stratificazione linguistica che ci allontana dall'autenticità della dimensione espressiva del suono.

Gli aspetti più complessi di questa problematica prendono corpo nelle ultime due sezioni del libro, dedicate al rapporto fra musica, linguaggio, ed interpretazione, e soprattutto alla pratica compositiva di tre grandi filosofi come Rousseau, Nietzsche ed Adorno: nelle musiche di scena di *Pygmalion*, nel *Fragment an sich* per pianoforte o nella produzione adorniana, viene alla luce il tentativo di passare dalla filosofia alla musica, dando corpo ad un progetto espressivo che incarna una prima risposta al silenzio di Euridice, e a quella via del compositore dialettico, di una mediazione del discorso dialettico sulla musica che parta dall'*interno* della musica stessa.

Quel problema, tuttavia, si riverbera anche su contesti meno avviluppati nella teoria, purtroppo: cosa penserebbe Euridice, ad esempio, di un paese dove l'educazione musicale nel corso di studi superiori viene abbandonata al proprio destino e in cui l'ambito degli studi universitari viene scisso tra Conservatori ed Università, con il risultato di spaccare quell'unità originaria di pratica, storia e teoria, che rappresenta il sale dell'esperienza del musicale?

Il problema sollevato dalla biforcazione tragica nella quale il filosofo vede scissa l'unità del musicale entra a pieno titolo nel quadro tormentato di una vicenda culturale, che pone il libro al centro di discussioni attuali, e difficili, come accade per ogni testo filosofico.

2. Tra linguaggio e relazionalità



Il rapporto con il mondo, e la sua trascendenza, d'altra parte, mettono in gioco il rapporto fra demonicità e ademonicità della musica, che nel mondo antico decide del suo statuto politico. Quella relazione biunivoca corre immanente alla



filosofia del primo ottocento, e porta in primo piano il suo rapporto con la poesia.

La prospettiva di Matassi tende a mettere in luce quanto le esigenze di fondo attraverso cui i due caratteri vengono alla luce, portino in luce la loro complementarità. In Hoffmann va schiudendosi una dialettica fra demoniaco e ponderatezza: nella raffinatissima recensione della *Quinta Sinfonia* di Beethoven (1810), attenta a cogliere i nessi di continuità nella drammatizzazione del conflitto tematico, si accetta l'idea della musica come struttura che si

organizza abbandonando il modello linguistico, secondo una dialettica propria che accosta la demonicità alla capacità architettonica, alla possibilità di seguire l'accadere della forma, senza congelarla in uno schema.

Hoffmann [2] si stupisce, giustamente, delle continue ricadute sul binomio tonica – dominante nella strutturazione formale beethoveniana che chiude pesantemente il finale della Quinta: in quel topos, in cui abitualmente vediamo affermarsi con prepotenza il concetto di tonalità, e l'inchiudarsi della musica nell'alveo di una caduta che si ripete verso una cadenza, Hoffmann coglie l'allusione ad un movimento che tende a risollevarsi dopo la caduta, ad un ripartire della dialettica, mentre paradossalmente il processo si chiude.

La natura ritmica di quel finale, che si sopisce in modo tanto insistito, mette in gioco una tendenza al riaprirsi del gioco, ad un nuovo inizio che urge, dietro al finale, e che scuote l'ascoltatore fino all'ansia, nell'avvertire un processo sotterraneo che si è chiuso, ma che è pronto a riaprirsi. Esatto contrario di un'analisi tradizionale, naturalmente, in cui sublime e malinconico, demoniaco e ademonico si tendono la mano, non entrano in dialettica oppositiva, ma si rimandano l'un l'altro. Secondo un'altra via, Wackenroder [3] avverte che la capacità della musica di portare a rappresentazione i sentimenti umani in maniera soprannaturale, trova il proprio fondamento nell'irriducibile differenza che separa il linguaggio umano da quello musicale.

Il linguaggio umano isola, separa ciò che il linguaggio musicale tiene unito, la parola partecipa della separazione, laddove la musica può scandire direttamente il flusso del tempo, articolarne le forme, senza romperne l'unità attraverso la concettualizzazione astratta: essendo contro e nel tempo, la musica abbraccia ogni opposizione dialettica, anche la relazione demoniaco -ademoniaco, ed i suoi oggetti non si lasciano corrodere dal disperdersi del flusso, ma lo abitano, lo portano a presenza nell'istante. Il suono ha una sovrabbondanza sensibile, che non si lascia imbrigliare negli aspetti matematico-relazionali, rivolgendosi direttamente al cuore dell'ascoltatore. Ma come articolare la funzione del suo riconoscimento?

3 Il luogo utopico della musica come destino della forma

Nel terzo capitolo, dedicato a Bloch, Matassi



coglie una traccia
nella relazione
interna che lega
la funzione del
riconoscimento a
quella della
speranza. Il
concetto di



riconoscimento messo in gioco dalla speculazione blochiana è quello definito dalla a) *nagw/risij*, una qualità del riconoscimento di un elemento che accade, ad esempio, nelle trame delle opere teatrali e quindi rivelazioni dei nessi che illuminano dall'interno il senso di un racconto. Il significato nascosto del musicale va rintracciato nella traccia di un *principio - speranza*, che offre la possibilità di uscire dall'indigenza del proprio destino, come accade nel suono della *syrinx*, con cui Pan rievoca la presenza perduta di Siringa [4], o nell'adempimento utopico del *Fidelio* beethoveniano, per entrare in una nuova configurazione del significato del proprio rapporto con il mondo.

Il problema del riconoscimento di questa possibilità del trattenere si trasforma immediatamente nella speranza di una redenzione, che musica e suono proiettano persino sul limite della morte, come accade per la musica dei Requiem, ove la celebrazione del canto redime il senso della fine, spostandosi dal piano fattuale a quello metafisico.

La musica è ora nel mondo, senza farne parte, e l'arte acquista il proprio valore rispetto al destino, proiettandosi sul piano della meta - arte. Il fiorire di queste immagini, su cui si è spesso poggiata l'esegesi blochiana, trova in questo testo inattese risonanze, che rimettono in moto l'apparato categoriale legato all'esperienza dell'ascolto, all'interno delle relazioni di senso, che collegano l'evento al suo significato.

Si tratta ora di dare un senso a ciò che ascoltiamo, rispetto ai portati emotivi che la musica mette in gioco, nella triade sentimento- commozione e mistero e di chiarire che relazioni prendono forma all'interno del passaggio che porta l'ascoltatore dalla passività della ricezione all'attribuzione di una semantica agli eventi sonori.

Bloch va ponendo sul tavolo uno dei grandi temi della filosofia idealistica, ovvero il significato del suono, rispetto alla sensibilità: se nella filosofia hegeliana [5], l'idea di una natura processuale, e sublimata, degli aspetti ondulatori del sonoro, prepara all'avvento del suo coagularsi nel terreno di una semantica espressiva del concetto, in Bloch quell'evanescenza misteriosa si rispecchia immediatamente sul piano della sensibilità.

Il suono ci tocca in modo misterioso, e Matassi illumina bene gli aspetti che, su questo piano, rompono il binomio suono – segno. In Bloch il rumore del bronzo non è un attributo corporeo del bronzo, non si colloca immediatamente sul piano di una referenza immediata alla cosa, come accade, ad esempio, per il colore, ma si arricchisce immediatamente di uno statuto spirituale, ed espressivo: esso si rivolge alla nostra ricettività sentimentale, ha uno spessore opaco che rimette l'uomo in contatto con sé stesso, con i propri vissuti emozionali: il suono si riempie subito di latenze espressive che permettono al soggetto di ascoltarsi, di scoprirsi, di incontrare se stesso, attraverso le emozioni che il suono suggerisce.

Se le cose stanno così, l'esperienza dell'ascolto non è mai neutrale, è esperienza partecipata che rimanda al mondo, e contemporaneamente a noi stessi, scossi dall'emozione nell'ascolto di qualcosa che non rimanda semplicemente all'orizzonte delle

cosa, ma a quello dei vissuti. Si tratta di un esito che oggi può far storcere il naso a molti, e che viene messo in discussione, per altro, nell'opace e brillante, *À l'écoute* di Jean Luc Nancy, che vede in questo carattere dell'evento sonoro lo sbarrarsi di ogni trasparenza: tuttavia, prima di chiudere i conti con gli aspetti metafisici che adombrano questa posizione, conviene tentare di ascoltare la ricchezza degli argomenti che Bloch sta per mettere in gioco.

4 Il musicale come campo di forze

Il suono non si fa solo contemplare, ma accende, ed agita, allude ad una dimensione utopica che ne colora la stessa sostanza e tutta la storia della musica ne racconta il destino, facendone emergere gli aspetti teurgici, e quella forza espressiva che proietta il suono aldilà della parola, della puntualità semantica del riferimento. La musica è espressione che allude ad un gorgo oscuro, ma è anche forma faticosamente conquistata, il che equivale a dire che l'articolazione formale del linguaggio musicale va pensata contemporaneamente alla costituzione temporale dell'oggetto sonoro. Il dispiegarsi della forma nel tempo, congiunge le categorie dell'ora a quelle del qui, mettendo capo ad un campo di forze che mette in gioco le valenze interiori di una soggettività che, attraverso il suono, riscopre il significato del mondo e la possibilità di giocare dentro:

all'interno di quest'esperienza, il valore corporeo dell'esperienza ritmica, come capacità di salvaguardare la forma rispetto alla semplice datità del flusso temporale, diventa per Bloch la via d'accesso alla natura più nascosta dell'esperienza musicale, a quello strato espressivo che sostiene la forma. Da questa scelta, che trova il proprio modello musicale nel sinfonismo bruckneriano, deriva un corollario essenziale, particolarmente sapido in un'epoca che eredita i cascami del conflitto fra musica pura e dramma musicale: non si può più sostenere un dualismo fra musica assoluta e musica rappresentativa, ma la musica è parola, possibilità di linguaggio.

D'altra parte, Matassi insiste correttamente nel mettere in luce come per Bloch l'idea di ritmo vada ad investire anche le componenti spaziali, armoniche, dell'evoluzione del linguaggio musicale e che questa tensione trasformi la struttura stessa del pensiero musicale in un conflitto di forze; per parte sua, nel nostro testo si osserva, in modo prezioso, che l'attenzione a queste tendenze dinamiche del musicale avvicinano molti aspetti della filosofia di Bloch alla riflessione teorica di Kurth, e in questa angolazione torna, come un filo rosso, sotterraneo ma pervicace, l'immagine hoffmanniana del ritmo come infrastruttura armonica che già scuoteva l'ascoltatore nella *Quinta*.

Il tempo musicale, come il tempo storico, vuol ricominciare, vuol diventare principio di speranza. In altre parole, la temporalità che redime, scandisce, ma quella scansione è un



modo di scolpire espressivamente la forma.

Il processo va riconosciuto, la struttura musicale ha una trasparenza spaziale, che permette di essere appresa e di riportare l'uomo verso un'interiorità che è apertura del rapporto con il mondo, e con il Sé.

Il tempo della musica, come quello della storia, è sostanzialmente attività, continuità della forma, che si conserva provvidenzialmente, mentre il tempo si fa fecondo nel “perdurare del prima nell'ora”, quindi è risparmio, durata, costruzione, eredità, preparazione e raccolta”, come Matassi cita da *Geist der Utopie*, ricostruendo pazientemente i molti fraintendimenti che il fecondo incrociarsi di temporalità storica e temporalità musicale nella filosofia di Bloch [6] ha prodotto nella musicologia coeva al filosofo tedesco.

Tutti questi aspetti rimettono gioco, in filigrana, quella grande stagione del sinfonismo tedesco in cui la tradizione retorica si fa gesto sonoro, che veicola la produzione di compositori come Bruckner o Brahms: in quelle due vie, spesso contrapposte dagli stessi protagonisti di una grande battaglia culturale, vediamo fiorire la radice della posizione blochiana: il gesto espressivo del musicale si sostiene da solo, porta dentro di sé le istanze drammatiche della parola, sublimandola: i gesti teatrali della scrittura di Bruckner, le cesellate allusioni liederistiche della musica di Brahms, sono testimoni di quella grande rielaborazione teorica, ed estetica, con cui le correnti formalistiche stringono un tormentato, e sotterraneo, rapporto.

Su questi aspetti, che hanno sviluppo incisivo nel quinto capitolo del testo, ma che si fanno avvertire durante tutta la lettura del libro, e che vengono messe in gioco dalla figura musicale del *recitativo*, prende corpo il tema del rapporto fra musica ed interpretazione, in un intreccio magistrale che stringe le posizioni di Hanslick e Dalhaus da una parte, Gadamer e Georgides dall'altra, sulla (im)possibilità di un approccio letterario che non sappia dar ragione della specificità dell'oggetto musicale, della sua natura temporale, non condizionabile sul piano linguistico. La rivendicazione della centralità del musicale non si appoggia solo sulla via tecnica dell'indagine musicologica.

Esiste un altro modo di imbastire la discussione, in cui la centralità dell'ascolto, in contrapposizione alla dimensione del visivo, prende forza in un settore ancora trascurato della riflessione musicale del novecento, un'area che riporta al centro della filosofia della musica la figura di Walter Benjamin. Vorrei trattenermi su questo aspetto, che forse è il più sorprendente del libro, e che apre una prospettiva su una possibile filosofia dell'espressione, tutta da attraversare.

5 L'udire come categoria della rivelazione: Walter Benjamin



Vi è uno strato profondo del linguaggio, che giace tutto all'interno del suono della parola: quel residuo, che per noi rappresenta l'intonativo, è nella speculazione benjaminiana un lato interno, nascosto, dove giace la possibilità della rivelazione, e della redenzione del linguaggio stesso. La dimensione concreta dell'acustico è dunque un tesoro nascosto dentro al significato, che ne illumina dall'interno le fibre più nascoste, secondo una prospettiva di



tipo messianico. Nella terza sezione di *Metafisica della Gioventù* (1913) Benjamin pone in questione la dimensione del futuro, raccolta dallo sguardo delle fanciulle, che alludono ad una redenzione del passato nella proiezione di un futuro che deve ancora compiersi, e che forse è la via d'accesso ad una dimensione finalmente feconda della speranza. Si tratta di sogni, che hanno la consistenza della musica o della danza: nella danza notturna retta *dalla* musica le fanciulle scelgono i loro compagni, funamboli

che la danza, ed il ritmo, sospende fra notte e mondo, unendo utopisticamente le loro solitudini in un progetto che la musica protegge dal lutto, che va lambendo il mondo che circonda quel rituale. Alla luce di quest'immagine, Matassi va interrogando il concetto di *Trauerspiel*: la musica si colloca al centro del sentimento, del lamento, e ne innerva l'articolazione temporale, portando la dimensione della bellezza al di fuori dell'ambito della pura visibilità e costituendo un terreno dove lamento e redenzione trovano il proprio fondamento nella dimensione acustica del musicale, di una bellezza che vola lontano dall'idea di apparenza.

Tale prospettiva prende ancora più forza nel saggio su le *Affinità elettive* di Goethe, dove la dimensione dell'ascolto, del musicale, non è solo quella di una catarsi, che passi attraverso il sentimentale, ma una redenzione che passi attraverso la categoria del privo d'espressione, figura che ha, paradossalmente, molti tratti in comune con l'idea di un sublime, ma che illumina l'orizzonte di un mondo che trova la propria radice nella colpa originaria, di cui ci parla il mitico.

L'apertura di questo terreno d'indagine tiene lontano Benjamin dalla dimensione del dramma musicale, ed indirizza la sua attenzione verso il pensiero romantico, verso quei *Frammenti* di Ritter, che tanto peso avranno per un interprete come Furtwängler, dove si sviluppa una assiologia metafisica del linguaggio, che vede al proprio vertice la dimensione della delibazione del suono, ed alla base lo scindersi fra suono e linguaggio: il suono puro è comunicazione piena, vita del corpo risonante, forma organica di che fonde oscillazione a figura (dove incontriamo ancora un'immagine del dispiegarsi della forma nel tempo).

La dimensione del suono puro, o, diremmo, della pura espressività, viene immediatamente problematizzata da Benjamin, che vede nella musica, nel portato espressivo, redento dalla dimensione del patetico del linguaggio drammaturgico, una via che va percorsa, per salvare la comunità dalla dispersione del linguaggio e dallo psicologismo. Una direzione metafisica al problema del suono, ove le radici ebraiche del pensiero benjaminiano [7], trapassano in una speculazione teorica sul portato espressivo dell'intonazione pura, creando un legame suggestivo con gli aspetti più tormentati del pensiero illuminista, quelle riflessioni sul portato espressivo del suono, che sostengono le intenzioni significanti nello stato di natura. Si apre una direzione che percorre una via simile a quella delle *lectures* saussuriane che affrontano il tema del fonologico, e delle componenti sonore nella struttura del linguaggio [8], raccolte nei *Manoscritti di Harvard*, che mostrano, tra l'altro, un vivo interesse per il mondo indiano, come luogo della dimensione dell'acustico, che il linguista contrappone alla radice visiva del logos

occidentale.

Il *Trauerspiel* conquista così la propria identità strutturale, la propria costellazione concettuale, adombrando l'idea del musicale da una prospettiva assai diversa da quella della retorica musicale tradizionale.

Il gesto espressivo ora basta a se stesso, nella pienezza della propria concrezione sonora. Si tratta di un esito che entra in sintonia con le ricerche sulla voce che sono state sviluppate in questi anni da un promettente indirizzo di antropologia musicale, che trova testimonianza nel bellissimo studio che Kawada Junzo ha dedicato al tema della voce, oggi reperibile nella traduzione francese di Sylvie Jeanne, con prefazione di Marc Augé: *La Voix. Étude d'ethno-linguistique comparative*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1998.

Auspichiamo così che Matassi voglia proseguire la propria indagine su questa via, sviluppando in modo pieno tutta la ricchezza che il piccolo volume porta con sé. Le premesse per un confronto con la tradizione fenomenologica, per un ripensamento comune delle categorie del musicale, ci sono tutte. Ed è una strada che va, al più presto, percorsa, nella serena consapevolezza delle proprie differenze.

[1] Il tema è affrontato in modo esaustivo nel saggio di Giovanni Piana *L'intervallo*, reperibile in formato digitale nel sito digitale Spazio Filosofico, <http://users.unimi.it/%7Egpiana/dm8/piana/coperti.htm>.

[2] E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese*. Winkler Verlag, München, 1963.

[3] Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993.

[4] Si veda, ad esempio, Ovidio, *Metamorfosi*, Libro I, vv. vv. 705 – 710.

[5] Sul tema, vedi Silvia Vizzardelli, *L'esitazione del senso. La musica nel pensiero di Hegel*. Bulzoni Editore, Roma, 2000.

[6] Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Erste Fassung (1918) [Munich, Duncker & Humblot, 1918] in Gesamtausgabe, 16, Frankfurt, 1977. Traduzione italiana: *Spirito dell'utopia*. Firenze: La Nuova Italia 1980.

[7] Walter Benjamin, "Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie", in *Gesammelte Schriften* II/1, Frankfurt am Main, 1974. Traduzione italiana: Walter Benjamin, "Il significato del linguaggio nel "Trauespiel" e nella tragedia", in *Metafisica della Gioventù*, Scritti 1910 - 1918, Einaudi, Torino, 1982.

[8] Vorrei citare almeno tre testi che presentano le tematiche suassuriane, e quelle della

linguistica, in questa prospettiva: a cominciare dall'ottima traduzione del testo di Fernand de Saussure, *Manoscritti di Harvard*, a cura di Herman Parret, trad. di Raffaella Petrilli, Roma Bari, Laterza, 1994, a cui andrebbero affiancati: Ferdinand de Saussure, *Saggio sul vocalismo indoeuropeo*, introduzione, traduzione e note di Giuseppe Carlo Vincenzi, CLUEB, Bologna, 1978 e Ferdinand de Saussure, *Phonétique: il manoscritto di Harvard Houghton Library bMS Fr 266 (8)*, a cura di Maria Pia Marchese, Unipress, Padova, 1995.

  [ritorna all'indice degli argomenti](#)

Stefan Lorenz Sorgner

Lehrstuhl für Angewandte Ethik
Friedrich-Schiller-Universität Jena

Plotinus and minimal music

Introduction

Plotinus held that Plato's thinking embodies wisdom [1]. However, concerning the philosophy of music, and the philosophy of art in general, there are some differences between Plato's and Plotinus' position which does not imply that Plotinus' position is implausible. The contrary is correct. Especially, when we are confronted with "minimal music" the plausibility of Plotinus' philosophy of music becomes clear, and this is what I wish to show within this article. I progress as follows. Firstly, I give an outline of Plotinus' philosophy of music, whereby in succession I deal with the role of the musician, various aspects concerning music as such, and the reception of music. In the final part of the article, I show why Plotinus' philosophy of music is particularly plausible when one applies it to the analysis of minimal music which has become increasingly popular during the last thirty years. I start with part one.



Plotinus' philosophy of music

§ 1 The Musician

In contrast to Plato, who holds that only philosophers can get access to the realm of forms which becomes obvious in Plato's allegory of the cave [2], it is possible also for artists to get access to the realm of forms or the *nous*, according to Plotinus. Moreover, it is not only artists who can contemplate the forms but also lovers, and, of course, philosophers [3]. Although I have referred to artists in general, Plotinus often mentions only the musicians [4]. Yet, it is clear that other artists have that ability as well [5]. Plotinus attributes particular importance to musicians, although he does not explain specifically why he attributes more importance to music than to the other arts but it is clear that he does as he particularly stresses the musician's ability to get access to the higher realms [6].

According to Plotinus, there are three types of men who can get access to the realm of forms. There is the musician, the lover, and the philosopher, and there are two separate ways, which can be taken in order to reach the higher levels of existence. Firstly, one can start with the apparent things, and then progress to the intelligible realm, or one can directly start in the intelligible realm and then progress even further:

“Surely, as we read, those that have already seen all or most things, those who at their first birth have entered into the life-germ from which is to spring a metaphysician, a musician, or a born lover, the metaphysician taking to the path by instinct, the musician and the nature peculiarly susceptible to love needing outside guidance.

But how lies the course? Is it alike for all, or is there a distinct method for each class of temperament?

For all there are two stages of the path, as they are making upwards or have already gained the upper sphere.

The first degree is the conversion from the lower life; the second – held by those that have already made their way to the sphere of the Intelligibles, have set as it were a footprint there but must still advance within the realm – lasts until they reach the extreme hold of the place, the Term attained when the topmost peak of the Intellectual realm is won.” [7]

The last option applies to philosophers only, as they have the appropriate constitution to deal directly with the realm of forms [8]. The other road has to be taken by musicians and lovers. They differ as follows. The musician loves beauty, harmony, good rhythms, pleasing sounds and figures, and consonance, and he gets repelled by everything ugly, disharmonious, and dissonant. So there is a natural disposition in him to be moved by everything, which is important for a musician [9]. He can progress to higher realms, if wise men show him the nature of music, and that the nature of something is always to be found in the higher realms.

The lover on the other hand does not start with a certain area of the apparent world, but with a specific object only. He falls in love with that object, and is absorbed by it. Then, the lover has to be shown that what he loves about the object in question can also be found in other things, and that the origin of that what he loves originates from a separate realm in which one can find that quality at an even higher level [10]. And when both the musician and the lover have reached the intelligible realm, then they have to be taken further along the road the philosopher has taken which finally leads up to the one or the *hen*.

Still, the question remains, what exactly is meant by the expression “musician”. Is it the composer, the performing musician, somebody who thinks about music, or does Plotinus employ the term to refer to artists in general, as Richter thinks [11]. It is very tempting to agree with Richter and claim that Plotinus employs the term *mousikos* to refer to artists in general, as it becomes clear at various passages [12] that all artists can get access to higher realms, and so it seems necessary that Plotinus also refers to all artists in the paragraph in question, as here he talks about the various types of men who can get access to the higher realms. One could even claim in favour of Richter’s interpretation

that *mousiké* includes all other type of art, and therefore Plotinus uses this term to refer to artists in general. However, it has to be noted that only in antiquity *mousiké* included the aspects of dance, poetry, and music, but in late antiquity a stronger separation between music and prose took place [13]. In addition, Plotinus stresses that harmony, sounds, figures and consonances are important for the *mousikos*, and this clearly implies that he had in mind actual musicians and not artists in general. Plotinus' remarks also exclude the option that he was referring to men who were thinking about music, as then he would not have stressed that they were primarily moved by harmony within the apparent world. It is also unlikely that the notion *mousikos* refers to performing artists, as these were not much respected in late antiquity. Then, music was mainly performed by slaves, and only very few famous musicians are known – Nero being one of the exceptions [14]. Therefore, we can conclude that it is very likely that Plotinus was referring to composers of music when employing the term *mousikos*. Of course, it is possible that these have also participated in the performances of their works sometimes.

So far we have found out that, besides lovers and philosophers, musicians can get access to the higher realms of existence [15]. If this worldly sounds, harmonies, and consonances naturally move someone, then this person is a musician. People who have already progressed further are expected to help these potential musicians to grasp that what they like within this world can be found in a cleaner instance in the higher realms of existence, the *nous* and the *hen*. Once musicians have taken this way, they can actually dedicate themselves to their very task, and compose. Then, one can find out whether the musician in question is good or bad. In case, he creates beautiful musical works, he is a good musician, if not, he is a bad musician. Bad musicians, and bad artist in general are bad, as they create ugly works [16]. After having analysed some aspects of a Plotinian musician, I can now explain what the musician creates – music.

§ 2 Music



After the musician has contacted *nous* and *hen*, he can compose music, and if he is a good musician, he creates beautiful works, and if not, then he composes ugly musical works. It is important to have had access to the *nous* and the *hen*, as in this way he comes in contact with beauty itself, perfect harmony, ideal consonance, and fulfilling rhythms, figures, and sounds. Still, even when he has experienced, and understood what a musician needs to be familiar with, it depends on his technical capacities as a composer whether he becomes a good musician or not. A good musician can use what he has experienced and produce corresponding musical works. A bad musician, on the other hand, has also come in contact with the higher realms but does not have the technical abilities to create corresponding musical works. Still, it is justified to call both of them musicians, as musicians are all those men who naturally get moved by everything musical which is a psychological disposition. Whether the person in question is a good musician or a bad one depends on what he himself produces which is connected to his technical capacities. The question remains what the relationship between music in the higher realms and music in the apparent world is. Plotinus gives a clear characterisation of this worldly music:

“We may know this also by the concordance of the souls with the

ordered scheme of the Cosmos; they are not dependent, but, by their descent, they have put themselves in contact, and they stand henceforth in harmonious association with the cosmic circuit – to the extent that their fortunes, their life-experiences, their choosing and refusing, are announced by the patterns of the stars – and out of this concordance rises as it were one musical utterance: the music, the harmony, by which all is described, is the best witness to this truth.

Such a consonance can have been produced in one only way:

The All must, in every detail of act and experience, be an expression of the Supreme, which must dominate alike its periods and its stable ordering and the life-careers varying with the movement of the souls, as they are sometimes absorbed in the highest, sometimes in the heavens, sometimes turned to the things and places of our earth.” [\[17\]](#)

Here Plotinus explains the analogy between this world, the souls, and music. In the fifth century Boethius employs the following three expressions to refer to the analogies in question: *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis* [\[18\]](#). Firstly, *musica mundana* refers to the harmony in our macrocosm, which comes about by means of the harmony of the spheres. Secondly, *musica humana* means the harmony in the microcosm, the body/soul relationship. According to Pythagorean-Platonic thinking, the soul is constituted out of consonant numbers and can be influenced ethically by means of music, which is also based on numbers. Lastly, *musica instrumentalis* refers to the harmony of the apparent notes, melodies, and music. There is an analogy between all three types of music.

Numbers are important in Plotinus’ philosophy of music, and in particular the ratios of the musical intervals. The Pythagoreans only regard intervals, which are based on ideal mathematical ratios as harmonious, and whatever is harmonious also promotes the appropriate ethical virtues. Yet, according to Johannes Kepler (1571-1630) who also belongs to the Pythagorean-Platonic tradition the sense of hearing is more important for deciding whether an interval is harmonious or not [\[19\]](#). As a consequence, he holds that, besides the intervals based on ideal mathematical ratios, some others like thirds (5:4) and sixths (6:5) also have to be regarded as harmonious. Plotinus, on the other hand, takes a somewhat more radical position, as he claims that ideal mathematical ratios, and together with this pure music cannot be found within this world [\[20\]](#):

Plotinus’ position does indeed have some plausibility, if we apply it to specific problems, like the Pythagorean comma. According to mathematics, seven eighths and twelve fifths are supposed to be identical, however, in practice one gets slight difference – the Pythagorean comma. So that musicians can play equally well in every key, a practical solution to this problem was put forward by Andreas Werckmeister (1645-1706) in his work „Musicalische Temperatur“, and it had a significant effect on the history of music. In theory, Plotinus with his previous remark gives a good explanation, how the Pythagorean comma has come about. Seven eighths and twelve fifths are not identical because we are referring to the material world. In the intelligible world, on the other hand, the Pythagorean comma does not exist. Of course, Plotinus did not put it that way himself, but this could and most probably would have been his reply, if one had asked him how his theory applies to the Pythagorean comma.

Dealing with the ratios of intervals according to Plotinus, now we have found one explanation concerning the relationship between this-worldly, and otherworldly music in the numbers. In the other world, one finds ideal mathematical ratios, and in an imperfect manner these ratios turn up within our

universe, and our music. By reference to these ideal mathematical ratios, one can explain rhythms, and harmonious intervals, as in both imitations of perfect ratios can be found. This understanding of numbers also provides us with one explanation, how something eternal and unchanging can turn up in a temporal manner. Stretching ideal mathematical ratios over time is one way of getting beautiful figures, and harmonies.

Another way of fulfilling the same task is by means of our souls, and its virtues. Music affects the irrational part of our souls [21], and there one also finds the political virtues [22]. When Plotinus talks about political virtues he refers to the four Platonic virtues: wisdom, courage, moderateness, and justice [23]. According to Plato, one needs these virtues to live a good life or to be *eudaimonious*. According to Plotinus, however, they are just the basis for higher virtues, which are related to the procedure of cleaning, and the *theoria* [24], which is the contemplation that is linked to the feeling of ecstasy when one enters the one, the *hen*, whereby all boundaries get dissolved. Plotinus experienced such an ecstasy himself only four times in his life [25]:

“There, indeed, it was scarcely vision, unless of a mode unknown; it was a going forth from the self, a simplifying, a renunciation, a reach towards contact and at the same time a repose, a meditation towards adjustment. This is the only seeing of what lies within the holies: to look otherwise is to fail.” [26]



As the political virtues are linked to the irrational soul, and the same applies to music, there is a link between music and the political virtues as well [27]. The more beautiful music is, the more appropriate political virtues are contained in the music in question [28]. The political virtues are part of the irrational soul, and they originate from higher levels of existence. The ethical connection of music is the second option of how music is related to the higher realms [29]. As music is related to the higher levels of existence by means of the political virtues, and numbers, it is no problem for Plotinus that the forms in the *nous* are eternal and unchanging whereas music is flowing and in time – virtues, and numbers can be expressed in a dynamic manner.

All visual arts, in various degrees, are related to the Platonic forms. Music, however, is flowing, and more abstract than the other arts, as it does have neither representational, nor verbal content. It is difficult to see a connection of music to normal forms, which are usually described in visual terms, as it is done in the whole Platonic tradition. However, when one listens to music, then one rather gets embedded in the unity of music, the boundaries of ones individuated existence get dissolved, and one can reach ecstatic states which cannot be compared to experiences of other types of art. The experience of ecstasy in which there is no longer an “I” and a “you” but just a feeling of unity, is also praised as the highest virtue in Plotinus. *Theoria* is a form of ecstasy, as he himself says, a “going forth from the self” [30]. One can experience this type of ecstasy when one enters the one, the *hen* which is described as unified but boundless [31]. I do not claim that the ecstasy one can experience when one listens to music, and the ecstasy connected to the entrance into the one are identical, but

given Plotinus' appreciation of music, it seems implausible to hold that these are two completely separate types of ecstasy, as Abert does [32]. There must be a connection between these two forms of ecstasy [33].

Given that background we can understand, how Plotinus can consistently hold that music is superior to the other arts which becomes clear when he points out that in particular musicians by nature have the capacity to reach the "Primal-Principle" [34] but also that beauty can rather be perceived by our eyes than our ears:

"Beauty addresses itself chiefly to sight; but there is a beauty for the hearing too, as in certain combinations of words and in all kinds of music, for melodies and cadences are beautiful; and minds that lift themselves above the realm of sense to a higher order are aware of beauty in the conduct of life, in actions, in character, in the pursuits of the intellect; and there is the beauty of the virtues. What loftier beauty there may be, yet, our argument will bring to light." [35]

It is easier to experience beauty by means of our eyes than our ears, but it is easier to get access to the "Primal-Principle", or the one by means of music than by the visual arts, as the ecstatic states connected to music are related to the ecstasy of the *theoria*. The one is the source of beauty, and is therefore on a higher level than beauty. Beauty, which we can more easily grasp by means of the visual arts, exists on the level of the *nous*, but the feeling of unity, of which we can get a grasp by means of music, is related to the one. As the realm of the one is higher than that of the *nous*, and it can rather be reached by means of music than by means of the other arts, music is superior to the other arts.

"So, mounting, the Soul will come first to the Intellectual-Principle and survey all the beautiful Ideas in the Supreme and will avow that this is Beauty, that the Ideas are Beauty. For by their efficacy comes all Beauty else, by the offspring and essence of the Intellectual-Being. What is beyond the Intellectual-Principle we affirm to be the nature of Good radiating Beauty before it. So that, treating the Intellectual-Cosmos as one, the first is the Beautiful: if we make distinction there: the Realm of Ideas constitutes the Beauty of the Intellectual Sphere; and The Good, which lies beyond, is the fountain at once and Principle of Beauty: the Primal Good and the Primal Beauty have the one dwelling-place and, thus, always, Beauty's seat is There." [36]

Although we have already analysed some aspects of the relationship between music and higher realms of existence, we can ask whether beauty could be described even more specifically. Whenever we wish to explain earthly beauty, we usually refer to symmetry, and Plotinus himself also pointed out the importance of that notion when he explained that ratios of numbers are important for what is beautiful. Whatever corresponds to the golden ratio is symmetrical, and whatever is symmetrical is beautiful [37]. However, Plotinus doubts that this is all there is to beauty, as in that case no single, unified thing could be beautiful but it is clear to him that this can be the case - in the *nous* we find beauty itself. In addition, he tries to show that symmetry alone is somehow lacking beauty, as symmetrical things in some respects (or sometimes) can be regarded as beautiful and in others (at other times) they cannot [38]. I do not regard this as a convincing argument, as it is obvious that it is impossible that symmetrical things can ever be perceived as ugly. However, Plotinus puts forward

another stronger argument whereby he argues that other beautiful things, like laws, knowledge or science are not and cannot be symmetrical either, therefore we cannot link beauty with symmetry only [39]. In this respect, I think, Plotinus is right. If he regards laws, science, and knowledge as beautiful, then the concept of symmetry alone is not sufficient, and not even necessary to explain what beauty is. In addition, symmetry implies a relationship and relationships imply more than one thing, therefore symmetry cannot exist in the one, as the one does not consist of more than one thing. However, the one is the source of beauty, and is what Plotinus calls the “Primal Beauty” [40]. Therefore, it is not sufficient, and not even necessary to refer to symmetry to explain what beauty is [41]. Ratios of numbers, and thereby also symmetry represent one aspect of beauty, but it is not the only possible aspect of beauty. The virtues are another aspect. They are beautiful [42], and they represent one reason why laws can be beautiful, as these should take the virtues into consideration. So if we wish to grasp what beauty is, we have to consider various aspects of existence. Numbers, and virtues are two important aspects of beauty, and I have already explained the relationship of these two aspects to music.

After having specified the concept of beauty further, especially with respect to music, we can now focus on the relationship of artistic objects [43] to ugly human beings, beautiful human beings, and natural non-human objects within this world. Thereby, we get an even better grasp of another aspect of beauty.

Plotinus wonders whether natural non-living objects or artistic objects are more beautiful. Thereby, he compares a raw piece of marble and one in the form of a god, which was created by an artist. As the marble god clearly is more beautiful than the natural piece of marble, Plotinus infers that what makes a thing beautiful is its form, and not its matter, and the reason for this is that the form was in the intellect of the artist before it entered the material world. And it always has to be the case that the creative principle is superior to the created thing [44].

Given such a world view, we can understand that Plotinus regards artistic objects as superior to other non-living objects. As he also says that the creative principle is superior to the created thing, we can also infer that he regards artists as superior to artistic objects. However, he generalizes this further by explaining that whatever partakes more in life is more beautiful [45]. The highest form of life being the one, the source of everything. However, men as they have a rational soul [46] partake more in life than other living objects, like animals and plants. These, however, are still superior to artistic objects and other non-living objects [47]. He even applies the principle that living objects are more beautiful than non-living to artistic objects as well, even though none of them lives. However, artistic objects, which are more full of life, are superior to such which partake less in life by means of representation [48], even if those were more symmetrical [49]. So the aspect of life is more relevant for beauty than the aspect of symmetry. Ugly human beings, of course, are inferior to beautiful ones, as the beautiful partake more in life than the ugly. Beauty here refers to inner beauty, the beauty of the soul and not that of the body, as internal beauty is more important than external beauty. The most ugly thing being raw formless matter as it does not at all partake in life. It is completely evil. Given this short summary of Plotinus’ hierarchy of worldly beauty, we can order the earthly things as follow, starting from the lowest with respect to beauty: non living objects, artistic object, plants, animals, ugly human beings, beautiful human beings. Because of this analysis, we have become aware of another aspect of beauty, namely the aspect of life, which is more important with respect to beauty than the aspect of symmetry, according to Plotinus. The previous thoughts give us a clear understanding of where Plotinus places music among the earthly things. Music is the highest of the arts, and music which is full of life is the

highest type of music. However, he ranks the arts in general below all living things. Living things are those, which have some kind of soul. After having dealt with the creator of music, the musician, we have concerned ourselves with the object created, music, and now the last theme to investigate is the reception of music.

Part two

Music

§ 3 Reception of Music



Although Plotinus has given a detailed account of what a musician is, and what he understands as music, his analysis of the reception of a work of art is less wide ranging. We have already seen that music appeals to the irrational part of the soul, which is also the part in which the political virtues are. However, it is still unclear, what happens, when people listen to music.

“Never did eye see the sun unless it had first become sunlike, and never can the Soul have vision of the First Beauty unless itself be beautiful.

Therefore, first let each become godlike and each beautiful who cares to see God and Beauty.” [\[50\]](#)

Relationships only come into existence on the basis of likeness. If the irrational part of the soul contains the political virtues, then it feels at home in harmonious, beautiful music, as they correspond to these virtues. If the irrational part of the soul is disorganised, then it feels drawn to dissonant music as well.

However, if a disorganised soul were to listen to harmonious music, then the music could help the soul to become more and more ordered. Music in Ancient philosophy was always regarded as a strong ethical force [\[51\]](#). After aestheticism has started to dominate the philosophy of art, this view has lost a lot of his influence. However, if one considers the effects of heavy metal music on young people, and one compares it to the effects of a mass by Palestrina, then it is hard to believe in the truth of aestheticism. Music clearly has an ethical influence, and all the other arts have one as well. Tolstoy, in his wonderful essay “What is art?” is one of the few modern thinkers who takes the ethical effects of art as seriously as they have to be taken.

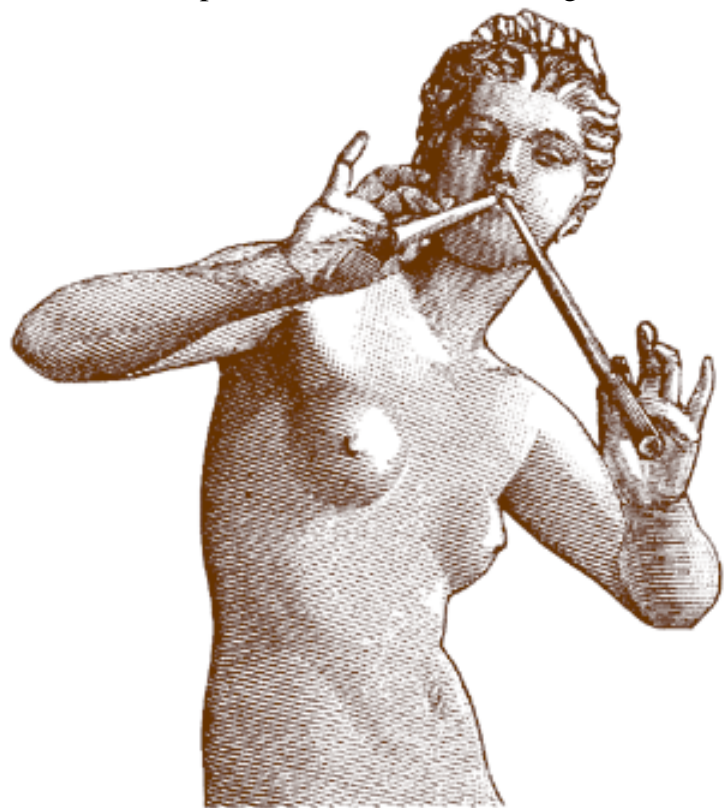
Perhaps Plotinus point becomes clearer, if we replace the term “soul” with the term “character”. The soul is what moves us, and the irrational soul contains the political virtues, on which we base our actions. If the political virtues are present, our actions are orderly and appropriate; if not, they are chaotic and irregular. We can make the same distinction with respect to the character. If someone has a strong character, his acts are clear, regular, and ordered. If someone has a weak character it is the opposite [\[52\]](#). If we substitute the term “soul” with that of “character”, we can rephrase Plotinus’ observations as follows: People feel drawn to music to which their character can relate, and in which they feel at home. If one experiences music to which one cannot relate, then this has an effect on the respective character as well. I regard these observations as extremely plausible, and therefore worth considering further. However, with these thoughts we have reached the end of the description of

Plotinus' philosophy of music. We can now compare aspects of it with minimal music.

§ 4 Minimal Music

Among the various types of contemporary classical music, minimal music is by far the most successful, not academically perhaps but definitely concerning the educated public. Recordings of minimal music compositions sell well, composers of minimal music are often asked to write music for fairly popular films, like "The Piano" (Nyman) or "The Hours" (Glass; originally Nyman, but his score was turned down), and minimal music in contrast to many other types of contemporary classical music actually gets performed. One reason for the popularity of minimal music is that it combines elements from both pop as well as high culture [53]. It makes music accessible again. Avant-garde music, on the other hand, has usually created single works whereby each work is a work in its own right with specific set of qualities which distinguishes it from all other works. A work of Avant-garde music normally does not fit into a genre, but represents a genre itself – a genre which consist of one work only. It demands a great amount of effort to be able to relate to such a work. Composers of minimal music do not accept the necessity of creating a genre, and a scale for each new work, but their works normally fit into a specific genre, and are based on a fairly tonal scale – harmony, and symmetry do have a central role in minimal music composition, and they also have a comparable position within Plotinus' concept of beauty. Minimal music is often described as meditative, repetitive, and organic [54]. The meditative aspect is also important for Plotinus, and as he values works of art which are full of life highly, minimal music also meets this demand, as it unfolds, and develops dynamically, and gradually, like a living organism.

Harmony, and symmetry are not only relevant within a composition but also concerning the connection between a composition, and the world view on the basis of which it was created. Many composers of minimal music tend to think holistically, in the same way as Plotinus' philosophy was holistic [55]. This leads us to the next aspect where a significant similarity between minimal music aesthetics, and Plotinus' philosophy of music can be found. - the ethical aspect. The central role the virtues have in Plotinus' philosophy of music has already been described. However, to hold that there is a close connection between art, and ethics has not been given much consideration since Kant, because in that period Kant's disinterested aesthetic attitude has been in the focus of concern for most art theoreticians. We get pleasure from the contemplation of art, if the formal aspects of the work of art are appropriate. Art, and music has been taken to be pleasurable, and playful, but mostly without any ethical significance. Yet, many composers of minimal music have a different attitude concerning this relationship which is also the reason why the ethical aspect has a fairly central position in many of their compositions. In particular, we could consider Philip Glass, John Tavener, Arvo Paert, and Peter Michael Hamel. I only make some remarks about Philip Glass.



Glass has been heavily influenced by Buddhist thinking [56], especially after spending several months in India, and Ravi Shankar helped him to get a better grasp of Indian music. [57] However, Glass has also set texts from the Hindu tradition to music, and dedicated a work to the Christian Tolstoy [58]. Such an open attitude toward the various world religions corresponds to Plotinus' negative theology. Only by means of negative statements, we get a grasp of God. Glass seems to accept that various religions provide appropriate approaches to the one God, also he personally favours the Buddhist religion. Connected to the great importance of religion, is the ethical aspect. All the world religions are in favour of a specific ethics [59]. Within religiously inspired music, the importance of specific values also gets conveyed. Therefore, both Glass and Plotinus consider the connection between harmonious, symmetrical, orderly, and organic music, and values, and virtues. If one wishes to understand the Buddhist Glass who is open to other religious traditions, then it is advisable to become familiar with Plotinus' philosophy of *hen*, and of music, as their outlook on life, art, and music is similar, and Plotinus provides us with a complex system by means of which one can get a systematic grasp of minimal music.

However, religion has not only become important for Glass, Hamel, for example, has also spent a long time in India, and was inspired both by Indian music as well as spirituality. Besides having used these influences in his compositions, he has also gathered them in one of the most influential books on minimal music "Durch Musik zum Selbst: Wie man Musik neu erleben und erfahren kann" in which he not only embeds minimal and Asian religious music in a holistic context, but also shows the healing power of such types of music. [60] However, not all composers of minimal music were mainly inspired by Buddhist religiosity, John Tavener [61], and Arvo Paert [62] belong to the Russian-Orthodox church. Both mainly compose religious music [63]. On a theoretical level the books "Nada Brahma: Die Welt ist Klang" by Joachim-Ernst Berendt and "The Magic of Tone and the Art of Music" by Dane Rudhyar need to be mentioned. Dane Rudhyar particularly points out the close connection between music, harmony, and holism. [64] Berendt even acknowledges the relevance of Plotinus' philosophy for minimal music [65]. His account in general owes significant debt to the Pythagorean-Platonic tradition of music theory, to which Plotinus also belongs. As in Plotinus' philosophy musicians/composers are of great importance, it is particularly his philosophy of music which due to its complexity, and depth could help us getting a better grasp of the minimal music movement.

Bibliography

1. Abert, Hermann "Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen" (Tutzing: Hans Schneider, 1964)
2. Abert, Hermann "Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik: Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums" (Tutzing: Hans Schneider, 1968)
3. Beardsley, Monroe C. "Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History" (New York: The Macmillan Co., 1966)
4. Berendt, Joachim-Ernst "Nada Brahma: Die Welt ist Klang" (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983)

5. (Ed.) Blume, Friedrich "Die Musik in Geschichte und Gegenwart" (Kassel: B³renreiter-Verlag, 1986)
6. Boyden, Matthew "Opera: The Rough Guide" (London: The Rough Guides, 1997)
7. (Ed.) Cooper, David "A Companion to Aesthetics" (Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1995)
8. Drews, A. "Plotin und der Untergang der antiken Weltanschauung" (Aalen: Scientia Verlag, 1964)
9. Georgiades, T. "Musik und Rhythmus bei den Griechen: Zum Ursprung der abendl³ndischen Musik" (Hamburg: Rowohlt Verlag, 1958)
10. Gerson, L. P. "Plotinus" (London: Routledge, 1994)
11. (Ed.) Gerson, L. P. "The Cambridge Companion to Plotinus" (Cambridge: Cambridge University Press, 1996)
12. Goette, Ulli "Minimal Music: Geschichte – Aesthetik – Umfeld" (Wilhelmshaven: Noetzel, 2000)
13. Hamel, Peter "Durch Musik zum Selbst: Wie man Musik neu erleben und erfahren kann" (Bern, München, Wien: Scherz Verlag, 1976)
14. (Ed.) Hamel, F./Hürlimann, M. "Das Atlantisbuch der Musik Band 1: Geschichte der Musik" (Zürich: Atlantis Verlag, 1964)
15. Haydon, Geoffrey "John Taverner: Glimpses of Paradise" (London: Victor Gollancz, 1995)
16. Heinemann, F. "Plotin: Forschungen über die plotinische Frage, Plotins Entwicklung und sein System" (Aalen: Scientia Verlag, 1973)
17. Horn, Christoph "Plotin über Sein, Zahl und Einheit: Eine Studie zu den systematischen Grundlagen der Enneaden" (Stuttgart und Leipzig: B. G. Teubner, 1995)
18. Huntley, H. E. "The Divine Proportion: A Study in Mathematical Beauty" (New York: Dover Publications, 1970)
19. James, J. "The Music of the Spheres: Music, Science and the Natural Order of the Universe" (London: Abacus, 1993)
20. Jankélévitch, Vladimir "Plotin 'Ennéades' I, 3: Sur la dialectique" (Paris: Les Éditions du Cerf, 1998)
21. (Ed.) Kostelanetz, Richard "Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism" (Berkeley/L.A./ London: University of California Press, 1997)
22. Lovisa, Fabian R. "minimal-music: Entwicklung, Komponisten, Werke" (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996)

23. MacIntyre, Alasdair ,Which Gods ought We to obey and Why'. In: Faith and Philosophy, Vol. 3, N. 4, Ocktober 1986
24. Miles, Margaret R. "Plotinus on Body and Beauty: Society, Philosophy, and Religion in Third-century Rome" (Oxford: Blackwell, 1999)
25. Möbuß, S. "Plotin zur Einführung" (Hamburg: Junius Verlag, 2000)
26. (Ed.) Nida-Rümelin, Julian/Betzner, Monika "Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart" (Stuttgart: Kröner Verlag, 1998)
27. Perpeet, Wilhelm "Antike Ästhetik" (München: Alber, 1988)
28. Plotin "Plotins Schriften", 5 volumes, translated into German by Richard Hader (Leipzig: Meiner Verlag, 1930)
29. Plotino "Enneadi", translated into Italian by Giuseppe Faggin (Milano: R. C. S. Libri S. p. A., 2000)
30. Plotinus "The Enneads", translated into English by Stephen MacKenna (London: Penguin Books, 1991)
31. Richter, A. "Darstellung des Lebens und der Philosophie des Plotin: Neuplatonische Studien" (Aalen: Scientia Verlag, 1968)
32. Rudhyar, Dane "Die Magie der Töne: Musik als Spiegel des Bewußtseins" translated from the American by Jürgen Saupe (Bern/München/Wien: Scherz Verlag, 1984)
33. Schöndorf, Hildegard "Plotins Umformung von Platons Lehre vom Schönen" (Bonn: Rudolf Habelt Verlag, 1974)
34. Sen, Joseph "Souls", in Ancient Philosophy 20 (2000)
35. Sloterdijk, Peter "Kopernikanische Mobilmachung und ptolem³ische Abrüstung: Ästhetischer Versuch" (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1987)
36. Taverner, John "The Music of Silence: A Composers Testament" (London: Faber and Faber, 1999)
37. Walter, Julius "Die Geschichte der Ästhetik im Altertum" (Hildesheim: Georg Olms, 1967)
38. Zoltai, Denes "Ethos und Affekt: Geschichte der philosophischen Musik³sthetik von den Anf³ngen bis zu Hegel" (Berlin: Akademie Verlag, 1970)

[1] Gerson (1994): P. XV.

[2] In particular Plato's Republic 517b-520e.

- [3] Compare Jankélévitch (1998): P. 27-50.
- [4] Plotinus (1991): P. 24.
- [5] Plotinus (1991): P. 410-411.
- [6] Plotinus (1991): P. 24-25.
- [7] Plotinus (1991): P. 24-25.
- [8] Plotinus (1991): P. 26.
- [9] Plotinus (1991): P. 25.
- [10] Plotinus (1991): P. 25 - 26.
- [11] Richter (1968): P. 21.
- [12] Plotinus (1991): P. 410-411.
- [13] Georgiades (1958): P. 58 & (Ed.) Blume (1949-1986): P. vol. 5, P. 840.
- [14] (Ed.) Hamel/Hürlimann (1964): Vol 1, P. 17.
- [15] (Ed.) Nida-Rümelin/Betzner (1998): P. 645.
- [16] Plotinus (1991): P. 241.
- [17] Plotinus (1991): P. 266.
- [18] James (1993): P. 74.
- [19] James (1993): P. 150.
- [20] Jankélévitch (1998): P. 40 & Plotino (2000): P. 130-135.
- [21] Plotinus (1991): P. 328.
- [22] Plotin (1937): Vol .4, P. 157.
- [23] Drews (1964): P. 262-263.
- [24] Richter (1968): P. 447. & Heinemann (1973): P. 303.
- [25] Plotin (1937): Vol. 5, P. 194.

[26] Plotinus (1991): P. 548.

[27] Miles (1999): P. 50-54.

[28] Zoltai is clearly wrong when he claims that Plotinus' music aesthetics is devoid of the *ethos*-theory [Zoltai (1970): P. 58].

[29] Beardsley (1966): P. 84.

[30] Plotinus (1991): P. 548.

[31] Plotinus (1991): P. 500-502.

[32] Abert (1964): P. 49].

[33] It is also interesting to note that Plotinus' description of the *hen* even bears some similarities to the description of the evil, formless matter of his metaphysics (Plotinus (1991): P. 420 & P. 106-107 & P. 175), which again reminds one of Aristotle's prime matter. The other levels of existence prior to the *hen* represent a permanent increase of unity, order, and form (Note: Horn (1995): P. 319-332). Only at the last step (Perpeet (1988): P. 94) from the *nous* to the *hen* one finds an opposing movement again (Perpeet (1988): P. 94).

[34] Plotinus (1991): P. 24-25.

[35] Plotinus (1991): P. 45.

[36] Plotinus (1991): P. 55.

[37] Huntley (1970).

[38] Plotinus (1991): P. 46.

[39] Plotinus (1991): P. 46.

[40] Plotinus (1991): P. 55.

[41] Also see (Ed.) Cooper (1995): P. 335-336.

[42] Plotinus (1991): P. 47.

[43] We have already seen that music is the most important art according to Plotinus.

[44] Plotinus (1991): P. 410-412.

[45] Plotinus (1991): P. 492.

[46] Only because there are souls in this world, there is life in this world. For a good survey on the soul in Plotinus: Joseph Sen "Souls", in *Ancient Philosophy* 20 (2000): P. 415-424.

[47] Schöndorf (1974): P. 70.

[48] According to Julius Walter, Plotinus holds a different position concerning the rank of works of art [Walter (1967): P. 780-786]

[49] Plotinus (1991): P. 492.

[50] Plotinus (1991): P. 55.

[51] Abert (1968).

[52] Some prefer to refer to the same distinction in different terms. They distinguish between men who have a character, and others who do not. In this case, the person with character acts orderly, whereas the one without does not.

[53] Goette (2000): P. 192.

[54] Lovisa (1996): P. 11-19.

[55] In general, the phenomenon of minimal music has to be seen in a wider cultural context. The focus on religious questions, and the importance of religion increases again, as the continental philosophers Vattimo [Vattimo (1997): S. 7], and Sloterdijk [Sloterdijk (1987): S. 12] also stress. It can be seen, too, at the communitarianism/liberalism debate in Anglo-American philosophy - the communitarianist MacIntyre [MacIntyre, Alasdair 'Which Gods ought We to obey and Why' in *Faith and Philosophy*, Vol. 3, N. 4, October 1986] wishes to return to an Aristotelian Neo-Thomist type of Christianity.

[56] It is interesting to note Glass' similarity to the poet Allen Ginsberg with whom he has also recorded an album. Both are American Buddhists of Jewish origin who have managed to combine pop and high cultural aspects in their works.

[57] Lovisa (1996): S. 89.

[58] Kostelanetz (1997): P. 182.

[59] It seems to me that one could even claim that the four Platonic virtues, and the value of the family can be found in all of them.

[60] Hamel (1976): P. 171-218.

[61] Taverner (1999) :P. 37 & Haydon (1995): P. 128-129.

[62] Lovisa (196): P. 196.

[63] E.g.: Boyden (1997): P.: 563.

[64] Rudhyar (1984): P. 185-207.

[65] Berendt (1983): P. 84.

  [ritorna all'indice degli argomenti](#)

Alessandro cadoni

Cinema e musica "classica": il caso di Bach nei film di Pasolini*

Dall'ascetismo di *Accattone* alla fisicità opulenta e decadente di *Salò*, il cinema di Pasolini sembra compiere un percorso inverso a quello che Vittore Branca individua nel *Decameron*, dove, nella distanza che va dalle gesta libertine di Ser Ciappelletto alla tragica santità di Griselda, lo studioso riconosce, in controtendenza con parte della critica, una visione del mondo e una poetica di Boccaccio ancora in parte legate all'ascetismo medievale.

La prima fase del cinema pasoliniano (il ciclo "nazional-popolare") si presenta come uno studio dell'*èpos* degli umili, degli emarginati, incentrandosi su una rappresentazione delle borgate sottoproletarie che Pasolini, con spirito agiografico laico e gramsciano, tende a "sacralizzare", giovandosi anche dell'apporto della musica "sublime" di Bach. Questo periodo si apre con la "Passione" di *Accattone* e si chiude con quella del *Vangelo secondo Matteo*. Molti sono i temi e i motivi che legano le due opere e i loro protagonisti; isomorfismo reso ancora più evidente dal comune utilizzo di alcune pagine bachiane, e in particolar modo dal Coro finale della *Matthäus Passion*.

Nell'universo cinematografico (e poetico *tout court*) pasoliniano, la componente musicale è un dato tutt'altro che trascurabile. Pasolini dà grande importanza alla musica, come si può capire anche dalla lettura delle sue sceneggiature, che presentano diverse indicazioni "musicali" nelle didascalie: il film nasce, già in fase di scrittura, con un'idea musicale di fondo. Alla musica da film, inoltre, egli dedica un breve ma significativo scritto, una sorta di dichiarazione poetica, un piccolo *vademecum* della musica cinematografica. [\[1\]](#)

Ma è in primo luogo dalla visione dei suoi film che ci si rende conto della grande ricchezza di spunti musicali presenti, e dell'importanza che Pasolini attribuisce al commento musicale. Egli, utilizzando in gran parte musica preesistente, di repertorio, fa riferimento a tradizioni diverse e variegate, senza alcun tipo di pregiudizio estetico o culturale; si rivolge così ai repertori di musica popolare (anche extra-europea) come a quelli di musica colta, passando per la canzonetta e brevi incursioni nell'universo *popular*. [\[2\]](#)

La presenza di brani del repertorio bachiano è, come accennavo in precedenza, uno degli elementi peculiari (oltre che di "rottura" linguistica) della prima fase del cinema pasoliniano.

Una tale scelta musicale risponde a un preciso gusto estetico dell'autore: quella di Bach è la musica prediletta da Pasolini, che aveva imparato a conoscerla e amarla dai tempi della sua formazione giovanile.

L'avvicinamento alla musica di Bach

Nel settembre del 1943 Pasolini, da poco chiamato alle armi, giunge a Casarsa della Delizia, in Friuli, il paese natio della madre, dove trova rifugio dopo essere riuscito a sfuggire alla cattura da parte dell'esercito tedesco; [\[3\]](#) da questo momento si stabilisce qui per diversi anni, che risulteranno decisivi per la sua formazione ideologico-culturale e per la sua visione poetica del mondo.

Anche per quanto riguarda la musica, quelli friulani sono anni di straordinaria importanza, nei quali si va forgiando il grande interesse di Pasolini per le forme e i modi della cultura popolare, accanto alla scoperta di Bach, che, nel panorama della sua esperienza ricettivo-poetica, assume il carattere di una vera e propria "folgorazione", e che, nel suo cinema "nazional-popolare", costituirà una delle linee direttrici più dense di significato. Si può attribuire il merito di tale scoperta a Pina Kalc, violinista slovena, anch'essa rifugiata a Casarsa (e poi a Versuta, una frazione del centro frulano) in quei momenti tragici della guerra. Di lei Pasolini parla in diversi passi degli scritti risalenti a quegli anni:

P. [Pina] con la sorella, il cognato e un nipotino, Gianni, era sfollata anch'essa a V. [Versuta]; sembrava una coincidenza cercata da ambedue e dalle nostre famiglie. [...] Era P. soprattutto che mi offriva l'occasione di riscattarmi dalla mia < > o, per dirlo in termini più chiari, dalla mia bassezza: P. e il suo violino. [...] Ma che Domeniche dolcissime passammo quell'inverno e quella primavera in grazia della poesia friulana e della musica di P.!

Io e mio cugino N. [Nico] le ricordiamo come le più belle che abbiamo mai trascorso. [\[4\]](#)

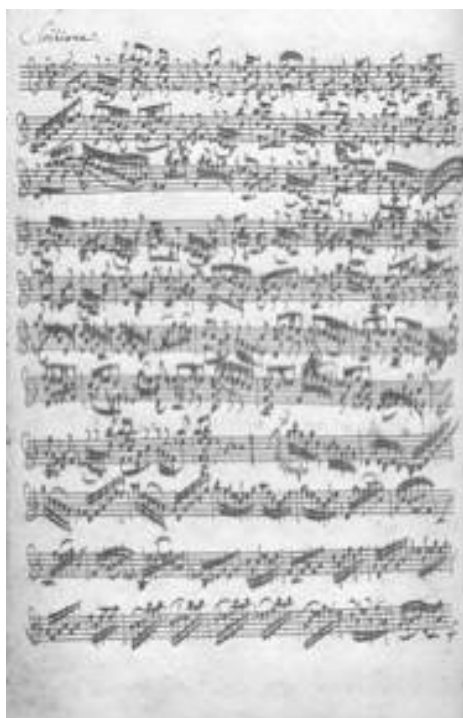
Fra la Kalc e Pier Paolo si crea subito un rapporto particolare, di grande affetto ed empatia. Egli descrive con enfasi poetica la viscerale attrazione che su di lui esercita il violino dell'amica, e i loro incontri gli diventano indispensabili. La spasmodica attrazione verso la musica assume nei suoi confronti una veste ancillare, agendo su di lui a livello istintivo e sensuale. In un altro passo dei *Quaderni Rossi*, Pasolini presenta in questi termini Pina e la sua musica:

Aveva trent'anni ma pareva una giovinetta. [...]. La conobbi nel febbraio del '43. subito dopo mi divenne necessaria per il suo violino; mi suonò dapprima il moto perpetuo di Novacek [Janacek] che divenne quasi un motivo del nostro incontro, e si ripeté in molte occasioni. La ricordo perfettamente nell'atto di suonarlo, con la gonna blu e la camicetta chiara. Ma presto cominciò a farmi udire Bach: erano le sei sonate per violino solo, su cui emergevano, ad altezze disperate, la Ciaccona e il Preludio della III; il Siciliano della I. [\[5\]](#)

Si tratta, con esattezza, della serie delle *Tre Sonate e Tre Partite per violino solo* (BWV 1001-1006), che il musicista tedesco compose negli anni in cui fu *Kapellmeister* a Köthen. Pasolini si riferisce, con qualche imprecisione, alla *Siciliana* della *I Sonata* BWV 1001, alla *Ciaccona* della *II Partita* BWV 1005 e al *Preludio* della *III Partita* BWV 1006. Queste opere per violino non accompagnato sono fra le pagine più belle e giustamente note di Bach; non stupisce dunque il fatto che Pasolini ne rimanga fortemente colpito, esprimendo in modo assai chiaro e affascinante gli effetti di tale folgorazione:

Bach rappresentò per me in quei mesi la più forte e completa distrazione: rivedo la stanzetta dei Cicuto, il leggio aperto alla luce della finestra, P[ina] che dà la pece all'arco, e lo spartito delle "sei sonate"...rivedo ogni rigo, ogni nota di quella musica; risento la leggera emicrania che mi prendeva subito dopo le prime note, per lo sforzo che mi costava quell'ostinata attenzione del cuore e della mente. La piccola stanza spariva, sommersa dall'argento freddissimo e ardentissimo del Siciliano: io lo ascoltavo e lo

svisceravo, particolare per particolare; avevo scritto degli "studi" [...]. Era soprattutto il Siciliano che mi interessava, perché gli avevo dato un contenuto, e ogni volta che lo riudivo mi metteva, con la sua tenerezza e il suo strazio, davanti a quel contenuto: una lotta, cantata infinitamente, tra la Carne e il Cielo, tra alcune note basse, velate, calde e alcune note stridule, terse, astratte... come parteggiavo per la Carne! Come mi sentivo rubare il cuore da quelle sei note, che, per un'ingenua sovrapposizione di immagini, immaginavo cantate da un giovanetto. E come, invece, sentivo di rifiutarmi alle note celesti! È evidente che soffrivo, anche lì, d'amore; ma il mio amore trasportato in quell'ordine intellettuale, e camuffato da Amore sacro, non era meno crudele. [\[6\]](#)



Manoscritto autografo di Bach della "Siciliana" dalla *Sonata per violino solo n. 1 in sol minore* BWV 1001

Siciliana

J.S. Bach, "Siciliana", dalla *Sonata per violino solo n. 1 in sol minore BWV 1001*

Ci si trova qui di fronte a una pagina pasoliniana dove la musica occupa una posizione di primo piano; essa viene, innanzitutto, elevata a oggetto di osservazioni formali (anche se a uno stato ancora embrionale). In un secondo momento, si traduce in elemento introspettivo. Salta agli occhi, infatti, la spiccata capacità pasoliniana di descrivere gli effetti di senso musicale, e ancor più affascina il modo pieno di grazia con il quale egli si "immedesima" nel testo musicale, attribuendo a esso dei contenuti che sembrano ritagliati a arte sopra il proprio vissuto, ma che nel contempo risultano estremamente convincenti per chi ascolta il brano in questione, questa splendida, straziante *Siciliana* dalla *I Sonata* BWV 1001. La disperata lotta fra "Carne" e "Cielo", il sofferto amore di cui parla in queste pagine, trovano riscontro negli avvenimenti biografici di quel periodo. Pasolini vive la propria sessualità in modo sofferto, risente di forti sensi di colpa. Nel periodo in cui il rapporto con Pina è più stretto, e maggiore è la familiarità e la frequentazione con la musica

bachiana, egli è innamorato di un giovinetto, suo allievo nella povera scuola allestita nella casa di Versuta. [7] Ma è un amore che non gli dà pace, è un amore sofferto e combattuto, nel quale, accanto alla costante e sensuale attrazione fisica, convive un violento senso di colpa nei confronti del giovane compagno. Assillante è il terrore di averlo "traviato" ormai irrimediabilmente, ineffabile è lo sgomento di fronte a un possibile giudizio divino che in modo contraddittorio si fa largo nei pensieri del poeta, che procede nel delineare quel sentimento del Sacro che, indissolubilmente unito alla sensualità che possiede il corpo, costituisce uno dei tratti più interessanti della sua visione del mondo. [8] La contraddittorietà dei suoi pensieri si traduce dunque nelle immagini di Carne e Cielo, con una bella traslazione figurativa: il doppio registro del violino, che nelle note gravi incarna il corpo, illustra la Carne, in quelle disperatamente alte tende invece al Cielo, [9] per poi incontrarsi negli intervalli patetici di sesta, e continuare ancora questo straziante, irrisolvibile dialogo-scontro.

Nelle pagine finora riportate si trovano diverse considerazioni sui moduli della musica di Bach, che, malgrado il carattere lapidario e stringato, offrono numerosi spunti di analisi. Ma per capire quanto effettivamente il poeta di Casarsa amasse "*Il Siciliano*", che la Kalc non esita a scegliere come "colonna sonora" di quel periodo, [10] insieme agli altri brani delle "sei sonate", è necessario arrivare a quegli *Studi sullo stile di Bach* che egli compose proprio in quegli anni. [11] Si è già accennato ai quotidiani incontri fra Pier Paolo e Pina; nelle ore passate insieme egli parlava a lungo di stile e di arte poetica, di Leopardi e di Pascoli; si discorreva di Freud e dei suoi *Tre saggi sulla sessualità*, che Pina "leggeva in tedesco e Pier Paolo, in stralci, su dispense universitarie"; [12] ma soprattutto, il maggiore centro di attenzione di quegli incontri era il violino, quello stesso strumento al quale Pasolini si era avvicinato negli anni dell'adolescenza, ma che aveva appreso a suonare in modo piuttosto superficiale. È assai probabile che l'effetto sortito su di lui dalla musica di Pina lo avesse portato a riprendere in mano lo strumento con la volontà di migliorare le proprie capacità tecniche. Pertanto Pina gli impartiva lezioni, e insieme eseguivano esercizi e "qualche duetto, portato a termine con visibile emozione". [13] Tuttavia, come ricorda la stessa violinista, egli si stancava piuttosto in fretta degli esercizi, dello studio normativo, e insisteva affinché Pina suonasse da sola, [14] smaniava per ascoltare e riascoltare le note bachiane. Assuefatto dalla bellezza di questa musica, concentrandosi su di essa con tutto lo sforzo della mente, egli seguiva le note sulla partitura, e con tutta probabilità cominciava a buttare giù gli appunti e a elaborare le idee che sarebbero state alla base del suo saggio. [15] Ecco, in breve, come nasce questo breve trattato, e le considerazioni in esso espresse.

All'inizio del 1945 si costituisce a Versuta l' *Academiuta di lenga furlana*, una sorta di circolo culturale il cui scopo era la valorizzazione della lingua e della cultura friulana. Di essa facevano parte, oltre a Pasolini, il pittore Rico di Rocco, il cugino Nico Naldini, Cesare Bortotto, Renato Castellani, la Kalc stessa, e un nutrito gruppo di ragazzi, uditori delle lezioni che Pasolini teneva nella scuola improvvisata fra le mura domestiche. [16] Essi si riunivano nella stanza di una casa, la domenica pomeriggio; i membri dell' *Academiuta* leggevano i propri scritti, e – come ricorda Nico Naldini –, durante una di tali riunioni, Pasolini lesse uno studio sulle "sei sonate" per violino di J.S. Bach, pezzi che spesso Pina eseguiva nel corso di quelle "domeniche dolcissime". [17] Con certezza Naldini fa riferimento al saggio in questione.

Pasolini non era particolarmente esperto di teoria musicale. Inutile aspettarsi dal suo scritto un'analisi approfondita in questo senso. Inoltre, a tratti, carica la musica e la figura di Bach di tinte romantiche (così come fortemente romantica appare in questo frangente la sua prosa) che, come afferma Roberto Calabretto, "fanno sorridere la nostra sensibilità ormai abituata a un rigore filologico ed interpretativo che evita questo modo di avvicinarsi alla musica di Bach". [18] Ma

questa mancanza di attenzione filologica, questa “destorificazione” che in pratica il poeta di Casarsa compie nei confronti della musica bachiana, non gli impediscono di avvicinarsi ad essa con grazia e sensibilità inimitabili, integrando con pensieri e idee più compiute e risolte le considerazioni che su di essa aveva già espresso, e rendendo più poetico e immaginifico il suo approccio alla musica. [19] La Kalc stessa si rende perfettamente conto di ciò, e di quanto profonda fosse l'immagine che scaturiva dalle parole espresse dalla penna di Pier Paolo. [20] Pasolini stesso, comunque, esordisce denunciando i propri limiti in campo musicologico, sgravandosi così da ogni obbligo di oggettivazione:

confesso senz'altro che non solo conosco rozzamente la biografia di Bach, ma ben poco il suo tempo, cioè i rapporti con la storia. E questo sarebbe ancora nulla in confronto alla mia quasi assoluta ignoranza di tutta la sua opera musicale, eccettuate le sei sonate per violino solo, che io conosco limitatamente alle mie capacità di conoscere musica, cioè alle mie capacità di esprimere criticamente quel poco che capisco. [21]

Procede dunque nella sua analisi nel ricercare degli equivalenti fra musica e poesia, spostando leggermente il discorso su un terreno a lui più congeniale. Qui egli dimostra come il punto in comune fra i due linguaggi artistici consista nei rapporti fra ritmo e sintassi, e nel modo – peraltro comune ad ogni forma artistica – di entrare immediatamente nel cuore del discorso:

Prima il silenzio, poi il suono, o la parola. Ma un suono e una parola che siano gli unici, che ci portino subito nel cuore del discorso. Discorso, dico. Se c'è un rapporto tra musica e poesia questo è nell'analogia, del resto umana, di tramutare il silenzio in discorso. [22]

Dopo tale preambolo Pasolini entra nel vivo del proprio lavoro, che incentra essenzialmente sulla contrapposizione fra il *Siciliano* (dalla *I Sonata*) e il *Preludio* (dalla *III Partita*). Egli considera il *Preludio* come un'opera perfettamente risolta, classica per antonomasia nella sua misura e compostezza. Di contro, nel *Siciliano* egli vede un sintomo di “crisi” in Bach; in questo movimento esprime un “contrasto, cioè dramma”, esemplificato dalle due voci, una grave, umana, carnale, “calda”, l'altra acuta, celeste, eterea, “fredda”.

Continuando a leggere ci si rende conto che il discorso di Pasolini insiste su motivi simili. L'interesse di Pasolini si concentra sugli effetti di senso che la musica ha sull'ascoltatore, pertanto, malgrado alcune imprecisioni nella terminologia, la qualità delle considerazioni che egli esprime rendono il suo lavoro molto interessante almeno dal punto di vista semiologico-musicale, se non proprio da quello musicologico: un esempio per tutti è l'acume con il quale egli individua gli effetti sinestetici che coinvolgono gli altri sensi, oltre all'udito, nella decifrazione del messaggio del testo musicale. Una frase musicale dai toni gravi, con andamento antitetico (v. batt. 1), [23] richiama elementi sensoriali visivi e tattili, simboleggia la “Carne”, dà l'idea del “caldo”. Un'altra, formata da note acute (batt. 2), dà l'idea del “Cielo”, del “freddo”: un suono, quanto più è acuto, tanto più perde la sensazione di fisicità che noi di esso percepiamo. [24]

Ma, al di là di tutto, questo testo vive una propria intensa e viva poeticità, un inno quasi alla capacità di evocare sensazioni e immagini partendo da un testo musicale; un tentativo di drammatizzazione di un testo musicale, basato sull'immaginazione (vista proprio come facoltà di creare immagini) scaturita da una sensibilità poetica. L'attività estetica dell'ascoltatore, filtrata da un punto di vista come quello pasoliniano, diviene attività poetica, atto di creazione *tout court*.

***Matthäus Passion* e altre reminiscenze bachiane nel cinema di Pasolini:
Accattone e *Il Vangelo secondo Matteo*.**

Tali presupposti di carattere estetico e biografico fanno dunque da preludio alla scelta di brani del repertorio bachiano adottata da Pasolini nei suoi film, da *Accattone* a *Salò*, primo e ultimo capitolo della sua produzione cinematografica. [25] Tale presenza, e in particolare l'utilizzo del corale finale della *Matthäus Passion*, si concentra però soprattutto in *Accattone* e nel *Vangelo secondo Matteo*.

Se nel *Vangelo* l'utilizzo della *Matthäus Passion* appare logico, e quasi scontato il richiamo ad un precedente basato sullo stesso soggetto, in *Accattone* assume invece le tinte di una contaminazione stilistica dall'impatto fortemente straniante. Ma è proprio la musica che innalza Accattone, povero Cristo, pappone di borgata, dalla miseria in cui lui e la sua gente si trovano confinati; è la musica che lo mostra al mondo, col suo coraggio e la sua viltà, innalzandolo al cielo in punto di morte, dalla polvere in cui ha sempre vissuto. I titoli di testa, in cui già troviamo il Coro finale della *Matthäus Passion*, vero e proprio *Leit-Motiv* del film, si chiudono con alcuni endecasillabi del *Purgatorio* dantesco:

l'angel di Dio mi prese e quel d'inferno

gridava: "O tu del Ciel, perché mi privi?"

Tu te ne porti di costui l'eterno

per una lacrimetta che'l mi toglie

[*Purg.* V 104-107]

Buonconte da Montefeltro, pentitosi in fin di vita, viene salvato dalla dannazione eterna. È dunque lo stesso Pasolini ad anticipare, con questa citazione, la conclusione del film, fornendo una chiave di lettura dell'epilogo: una sorta di apoteosi del miserabile, realizzata anche con l'aiuto del Sublime bachiano. Come Buonconte, Accattone si salva, non già acquistando la salvezza eterna, ma piuttosto riacquistando una giusta, umana dignità che fino a quel momento la vita gli aveva negato. La musica sottolinea tutto ciò, dando spessore e colore alle immagini e alle emozioni. Nella sequenza della lotta fra il protagonista e il cognato, una delle più celebri del film, la contaminazione degli stili di cui ho parlato poco prima assume i tratti più evidentemente ossimorici: una volgare zuffa nella polvere di uno "spiazzo miserabile", commentata da una musica sublime, diventa una lotta epica, sacrale. [26] La musica si alterna così alla parlata popolare, alle urla iper-espressive dei personaggi, in un gusto per il *pastiche* che coinvolge anche il piano visivo, dove gli umili scenari, i miserabili protagonisti sono ripresi dalla macchina in pose frontali, ieratiche, composizioni pittoriche di impronta masacesca. [27] Il film ne ricava una coerenza espressiva difficilmente immaginabile, una natura di estremo rigore stilistico e strutturale, malgrado le frequenti incursioni attraverso i vari registri linguistici e stilistici. La contaminazione degli stili è, come è noto, sintesi espressiva della poetica pasoliniana. Anche *Il Vangelo secondo Matteo* non sfugge a questa regola, benchè le strategie narrative siano decisamente differenti rispetto al primo film. Nel narrare la vita e la Passione di Cristo, materia sublime per essenza e definizione, Pasolini rinuncia a un facile e banale descrittivismo, [28] che già, implicitamente, aveva condannato ne *La ricotta*.

Nel *Vangelo*, al Coro della *Matthäus Passion*, affianca, senza timori o pregiudizi, il "Gloria" dalla *Missa Luba* congolese, con la sua percussiva carnalità: alla manifestazione di una religiosità sublime, raccolta, colma di dolore, celeste, affianca quella di una religiosità tutta terrena, espansiva e coreutica, spiccatamente popolare. Allo stesso modo sfugge alla tentazione di rappresentare le scene della Passione con un gusto estetizzante da *tableau vivant*, e, rispetto al suo primo film, in cui dominava un senso visivo improntato alla fissità, alterna l'uso di grandangoli e zoom per lo stesso dettaglio, piani fissi e camera a mano. Tutto ciò prende forma nella variante marcatamente pasoliniana di mescolanza di stile *sublimis* e stile *piscatorius*, ripresa dagli studi di Erich Auerbach, che, nel suo saggio *Mimesis*, [29] riconosceva nella mescolanza stilistica uno dei principi della rappresentazione letteraria realistica.

Nonostante le sostanziali differenze stilistiche fra i due film, il commento musicale (e nella fattispecie l'utilizzo del corale bachiano) è certamente sotteso a una funzione non dissimile, traccia di un legame intertestuale che unisce le due opere. In *Accattone* esso compare fin dai titoli di testa e accompagna diverse sequenze, fino a quella finale, con la morte di Accattone; destino già scritto, tragedia che conclude il dramma. Ciascuna di queste sequenze rende in qualche modo l'idea dell'incedere di questo tragico destino, lascia un segno del suo passaggio. Il Coro è dunque un vero e proprio *Leit-Motiv* della morte, di un destino tragico già scritto. Con la stessa funzione ricorre più volte nel *Vangelo*, a segnare alcuni momenti drammatici nella vita di Cristo. Anche nel testo, e non solo nell'impianto musicale, il brano evidenzia una certa referenzialità. *Wir setzen uns mit Tränen nieder*; la musica, le parole ci portano alla fine della Passione di Cristo, al pianto corale, al lamento ai piedi della croce. Niente, dunque di più adatto per la premonizione della morte di Cristo. Ma elemento di ulteriore interesse è il valore che il brano assume in relazione al suo utilizzo in *Accattone*, in una prospettiva intertestuale e autoreferenziale. La musica che, ferale, annuncia il destino di Accattone è la stessa che conta le ore della vita del Cristo. Scrive Auerbach che Cristo "era un uomo [...] uscito dall'infimo gradino sociale", che "si muoveva entro la vita ordinaria del popolino palestinese, parlava con pubblicani e con prostitute, con poveri, con ammalati, con fanciulli". [30] Nessuna affermazione potrebbe adattarsi meglio al Cristo pasoliniano, visto in tutta la sua umanità, col carico forte della sua predicazione marcatamente sociale, e ora indirettamente, proprio attraverso la musica, accostato a un emarginato sottoproletario. *Accattone* si dimostra un film "agiografico" *sui generis*, spogliato da ogni facile retorica e ricoperto del velo sublime della grande tradizione musicale. Una simile contaminazione non è dunque solamente una scelta estetica, né tantomeno un vezzo intellettualistico. È anche un'operazione morale e politica, di riscatto sociale e umano. La musica sacra di Bach, tradizionalmente emblema di una classe colta borghese, applicata al mondo della borgata, crea un punto di rottura con la convenzionalità descrittiva imperante nel cinema, che prevedeva musiche popolari per commentare scene di gente comune, musiche di chiesa per scene "religiose" etc. Strategia "eversiva" che accredita Pasolini come uno dei principali artefici del rinnovamento linguistico e dell'abbattimento dei *cliché* che investe il cinema d'autore negli anni Sessanta. Se la *Passione secondo San Matteo* costituisce senza dubbio l'elemento musicale di maggiore interesse nei due film, la presenza di altri brani bachiani offre comunque molti spunti di analisi. In *Accattone* i movimenti lenti dei primi due *Brandeburghesi* contrappuntano il rapporto del protagonista con i personaggi femminili del film; i due brani commentano, infatti, tutte le scene in cui Accattone si trova in compagnia di Maddalena o di Stella: la musica, placida ma carica di *pathos*, dolore e colore, con gli strumenti solisti (flauto, violino, oboe) che dialogano amabilmente, diviene proiezione sonora dei sentimenti dei protagonisti, sostenendo alla perfezione il ritmo delle immagini. Ne è esempio la sequenza del primo incontro con Stella, nello spiazzo delle bottiglie: l'"Andante" dal *Secondo Brandeburghese*, con il suo carattere mesto, estremamente meditativo, rappresenta l'amore di Accattone per Stella, ma proietta nello stesso tempo un'ombra tragica su questo rapporto.

Nel *Vangelo* la musica di Bach non è una costante quasi esclusiva come in *Accattone*, ma scorre accanto ad altre musiche di grande importanza tematica, con le quali convive in perfetta armonia. L'importanza delle sue musiche sta anche nell'alternarsi alle altre presenti nella colonna sonora, negli interventi ravvicinati del Coro della *Matthäus Passion* e del *Gloria* africano, o del *Dona nobis pacem* che segue immediatamente il *blues* distorto di Blind Willie Johnson. Splendida è, ad esempio, la sequenza delle tentazioni nel deserto, e raffinato è il modo in cui Pasolini utilizza il "Ricerca a sei" dall'*Offerta Musicale*, nella trascrizione per orchestra di Webern. Il puntillismo che sta alla base della ricerca timbrico-melodica di Webern risponde a un criterio di scomposizione, di disgregamento del suono, che stabilisce un collegamento simbolico con il paesaggio vulcanico, lunare in cui Pasolini identifica il deserto evangelico, che la macchina da presa inquadra in campi lunghi e lunghissimi. La forma stessa del brano, quella della fuga, dove i nuclei tematici si rincorrono senza mai incontrarsi, ricalca inoltre il dialogo-scontro fra Cristo e il Diavolo. [\[31\]](#)

Ancora più interessante è l'utilizzo del "Dona nobis pacem" dalla *Messa in si minore* bachiana. La sequenza è quella della guarigione dello storpio, e il commento musicale è inizialmente affidato al blues dal significativo titolo *Dark Was the Night* di Blind Willie Johnson. Nel momento in cui l'uomo, inquadrato di spalle, getta le stampelle, solenne entra la musica di Bach, a dare notizia del miracolo. A uno stile visivo minimale, costruito per sottrazione, fa da contrappunto una musica che racconta di più, che diffonde il messaggio, che produce uno "sfondamento" nelle immagini (per usare un termine caro a Pasolini), costruendo un nesso emotivo e narrativo.

Nel cinema pasoliniano, in alcuni casi (come nella sequenza appena descritta), la musica (e quella di Bach in particolare) è, a mio avviso, una delle tracce per l'individuazione di uno stile trascendentale, così come è stato teorizzato da Paul Schrader nel suo saggio sullo stile trascendentale nel cinema. [\[32\]](#) Per tentare di rappresentare il Trascendente, e le sue manifestazioni, il cinema classico (soprattutto quello hollywoodiano) si è sempre servito di strategie immanenti, effetti speciali e spettacolari. Schrader, invece, dimostra che autori come Bresson o Ozu, mettendo in atto una sorta di de-spettacolarizzazione, portino avanti una strategia di rappresentazione per sottrazione, convinti che il non dire e il non mostrare siano più validi. Per Pasolini, sempre in un'ottica di contaminazione degli stili, la vita quotidiana, bassa e miserabile, è costellata di piccoli eventi a loro modo sacri, di "ierofanie", per dirla con Mircea Eliade. Ecco che la *Matthäus Passion* in *Accattone* assume anche questo significato: il Sacro e sublime entra in diretto contatto con l'umile, profano e volgare. Il Coro è appunto una "ierofania", una manifestazione del destino ferale di *Accattone*, ma anche il preludio del suo riscatto, e interviene a commentare sequenze che assumono così un significato diverso, se vogliamo in un ottica "finalistica". La musica anticipa, dunque, ciò che ancora non viene mostrato o detto dalle immagini.

Pasolini concepisce il film come uno spettacolo "multimediale" completo, che rappresenta la realtà attraverso una sintesi di mezzi e forme espressive mutate dalle altre arti. Come è stato scritto, egli è "uno straordinario uomo orchestra, un re Mida che dominava i materiali espressivi più eterogenei, trasformandoli al minimo contatto" [Brunetta 1998: 217]. Il confronto con la più alta tradizione, l'utilizzo della musica di Bach nel nostro caso, assume perciò un significato molto particolare. Entra infatti in gioco la questione dell'utilizzo di materiale musicale preesistente. Il classico e inossidabile Bach entra in contatto col contemporaneo, in un meccanismo di scambio reciproco, di osmosi. La sua musica, da un lato, dà rilievo al film, lo rende sicuramente più interessante, ricco di significato, più bello. Ma dall'altro, adattata a una situazione diversa dai contesti tradizionali, trae nuova linfa vitale, dimostrandosi perfetta anche in ambiti difficilmente immaginabili.

Scrivendo così Filippo Sacchi, recensore del film, che nel 1961 fu uno dei pochi a non storcere il naso per l'ardito accostamento del *Kantor* al mondo sottoproletario:

Curiosamente, *Accattone* è stato sonorizzato con musiche di Bach. L'andante in re minore del *II Concerto Brandeburghese*, messo a fare da sfondo ai colloqui fra Stella e Vitto', tra un'inquadratura dei magnaccia al baretto e un campo lungo delle passeggiatrici in attesa, ha l'aria di un ticchio da discomani snob, e invece, pare impossibile, è perfetto. Perché Bach è eterno, come il sole, la luna, il mare, il vento. Va bene con tutto. [\[33\]](#)

Da un presupposto simile, con una più profonda lucidità d'analisi, parte Hans Werner Henze, che scrive:

Questa musica perdona noi poveri diavoli e ci promette una nuova felicità, piange per noi con tutta l'anima. *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, con essa, per essa. Colui che comprese benissimo questo nesso fu Pier Paolo Pasolini, che attorno al 1960 nel suo film *Accattone* – che trattava della vita e della sofferenza del sottoproletariato romano, disoccupato e criminalizzato – ricorse all'aiuto di musiche dalle Passioni bachiane. Muovendo dal suo punto di vista estetico e politico, aveva lo scopo di promuovere ancora una volta il messaggio protocristiano comunista dell'amore per il prossimo e della solidarietà, di dimostrare quanto la musica di Johann Sebastian Bach fosse adatta a prendere la parola in un contesto reale del genere, e quanto irrilevante il pericolo di equivoci su questa musica o di un suo cattivo uso. Questa musica sta, come il suo autore, dalla parte del popolo, degli umiliati e degli offesi, e parla la loro lingua. Tutti i martiri del mondo si possono riconoscere e ritrovare in queste richieste di soccorso e lamentazioni. [\[34\]](#)

Analisi degli interventi del coro della *Matthäus Passion* in *Accattone* e nel *Vangelo secondo Matteo*.

I brani di Bach che intervengono a commento delle immagini di *Accattone* sono, come si è detto, quattro. È Pasolini stesso, come sovente accade, a spiegare in prima persona alcune scelte espressive adottate nei suoi film, sollecitato dalle domande degli intervistatori o dalle critiche e dalle problematiche sollevate durante dibattiti e conferenze. Nell'analisi della componente musicale di *Accattone*, si può partire dalle funzioni che l'autore assegna a ogni brano, nel corso di un'intervista il cui testo è apparso sulle pagine di *Filmcritica* immediatamente dopo l'uscita di *Mamma Roma*: [\[35\]](#)

Lì [in *Accattone*] avevo scelto due o tre motivi da Bach: uno era il "motivo d'amore" che appariva sempre nei rapporti fra *Accattone* e Stella; un altro, che era *La Passione secondo S. Matteo*, rappresentava il motivo della morte ed era il motivo dominante, (una morte più o meno redenta); poi c'era l'*Actus Tragicus* che era il motivo del "male misterioso" e l'ho impiegato nel momento in cui *Accattone* ruba la catenella al figlio, nel momento in cui Amore fa la spia in prigione... [\[36\]](#)

A ogni brano viene perciò assegnata una funzione "tematica". Il tema d'amore di Stella, dal *II*

Brandeburghese, quello della morte, il tema della violenza verso la protetta (l'Adagio del I *Brandeburghese*, non citato nelle pagine riportate sopra) *etc.* Ho deciso però di soffermarmi, in questo lavoro, sul Corale della *Passione*, il tema di morte, proprio per l'interesse intertestuale e autoreferenziale che ricopre all'interno dell'universo pasoliniano. [\[37\]](#)

Il brano in questione, coro n. 68 della *Passione* bachiana, è il primo intervento musicale presente in *Accattone*. È un pezzo dai toni estremamente toccanti, che si colloca alla fine dell'opera, a lenire il dolore profondo di Maria. Il dramma si è concluso, rimane solo la tragedia. Ai piedi della croce restano pianto e profonda contrizione. Il canto trasporta subito l'ascoltatore in un clima emotivo di commossa tristezza; Alberto Basso lo descrive in questi termini:

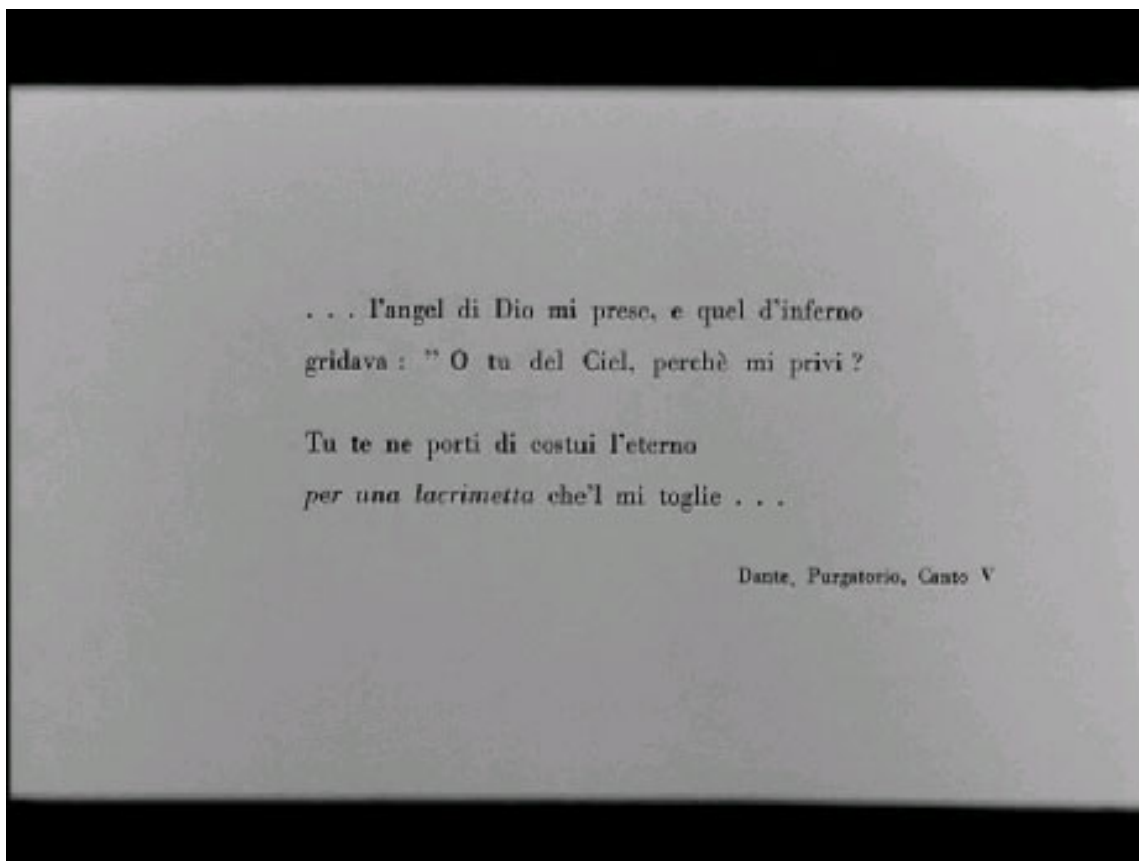
Un autentico *tombeau* [musica commemorativa] finale è, invece, il grande coro finale *Wir setzen uns mit Tränen nieder* (n. 68), che sostanzialmente è un'aria col 'da capo' liberamente inteso, recante alcuni passaggi in cori 'spezzati'; accorato è il tono perché dolorosa è la circostanza della sepoltura, ma l'invocazione del riposo e l'augurio, anzi, la certezza di poter chiudere gli occhi nel sonno celeste, costituiscono un affabile messaggio di fede sublimato da una scrittura mottettistica essenziale e calda, ariosa e benedetta dalla notte apportatrice della quiete". [\[38\]](#)

Il primo elemento da notare nel brano è l'andamento sinusoidale della melodia, la cui frase d'esordio, che inizia nella tonalità di Do minore, è costituita da un dolce *antitheton*, che armonicamente porta al passaggio al Si naturale dell'accordo di dominante della seconda battuta. Un modulo di domanda e risposta accorato dunque, che si potrebbe definire piuttosto tranquillizzante se non intervenisse al continuo un'appoggiatura sull'accordo di sottodominante, che crea una forte dissonanza (batt. 2). La melodia scorre fino all'ingresso del coro con un andamento sinusoidale, e l'unisono della doppia orchestra rende in maniera assai pregnante l'idea di un dolore "omofono", corale, un dolore quasi topico, che accomuna tutti i presenti. Il tessuto melodico è portato avanti dai due flauti, dall'oboe I e dal violino I, sostenuti dagli altri strumenti e dal continuo, ora in un caldo abbraccio, ora con forti dissonanze che esprimono un intenso dolore.

Ricorrenze:

1) Titoli di testa.

I titoli di testa del film, ventitré cartelli, semplici (scritte nere su fondo bianco), sono accompagnati per tutta la loro durata da questa pagina della *Passione secondo San Matteo*. Il brano attacca dall'inizio e si protrae fino alla dodicesima battuta, momento in cui il coro inizia a cantare. A questo punto viene operato un taglio, e la musica riprende dalla battuta 25, e si protrae fino alla 36, per tutta la durata del secondo intervento strumentale, per poi riprendere ancora da capo, per pochi secondi soltanto. La durata di questo intervento musicale è all'incirca di 1'50". L'ultimo cartello dei titoli riporta i già citati versi del Purgatorio dantesco :



La musica stacca esattamente nel momento in cui il cartello della citazione dantesca scompare; una dissolvenza di apertura dal nero introduce effettivamente nella prima sequenza del film.

È molto significativo il fatto che Pasolini scelga dunque il “motivo della morte” come “*ouverture*”, per accompagnare i titoli di testa; le musiche di commento ai titoli di testa hanno nel film, solitamente, una funzione assai importante. Tramite una particolare scelta sonora (ad esempio attraverso l’utilizzo del *Leit Motiv*) si possono anticipare alcuni elementi del film; ancora, si può creare da subito un particolare clima emotivo, o evocare un particolare contesto storico-sociale etc. Un bravo autore di cinema, cosciente di tutti i mezzi espressivi e di tutte le strategie di significazione del linguaggio filmico, si rende perfettamente conto di ciò. Ne sono prova gli esempi dedotti dal cinema di Stanley Kubrick, che pone a commento delle sequenze iniziali dei propri film musiche assai significative dal punto di vista referenziale o emotivo (o entrambi contemporaneamente). [\[39\]](#)

Il brano, si è detto, è il motivo del destino, “della morte” appunto, e già dai titoli getta un’ombra tragica sull’intera storia, assumendo la sua funzione primaria, di anticipazione dell’epilogo tragico. Altre tuttavia, e non meno importanti, sono le funzioni di cui questa pagina bachiana si carica. La prima è quella di rimando intertestuale, una funzione di tipo sostanzialmente referenziale: la musica rimanda a un testo ben preciso. Il contenuto testuale del coro della *Matthäus Passion*, (anche se in questo intervento, come nella maggior parte di quelli che seguiranno, è citata solo la parte strumentale) assume un significato preciso all’interno del tessuto stesso, in un contesto di ordine metalinguistico. Nell’analizzare i possibili significati che assume all’interno del film, non si può dunque prescindere da tali contenuti testuali:

Wir setzen uns mit Tränen nieder, und rufet dir ihm Grabe zu: Ruhe sanfte, sanfte Ruh! Ruht, ihr augesognen Glieder! Euer Grab und Leichenstein Soll dem ängstlichen Gewissen ein bequemes Ruhekissen und der Seele Suhstatt sein, hochst vergnügt Schlummern da die Augen ein. [\[40\]](#)

Sono parole di dolore, di commozione; ma è tuttavia un dolore tragico, non drammatico. L'idea principale è che tutto sia già avvenuto, che ogni cosa sia compiuta; il destino è già scritto. Musicalmente esso si può tradurre nelle sublimi note bachiane, che accompagneranno, vigili, ogni drammatico passo del protagonista del film. Anche chi non conosce la *Matthäus Passion* tende a entrare nel clima emotivo di tristezza da essa tradotto. Il brano scuote e commuove l'ascoltatore; esso può influenzare uno stato d'animo, assumendo pertanto una funzione attivatrice di emozioni: lo spettatore inizia a vedere il film con una sensazione particolare, data dalla musica appena sentita. [\[41\]](#)

2) Il Napoletano, compare di Ciccio, si trova davanti alla bicocca di Maddalena, e chiede di Accattone. [\[42\]](#)

La musica attacca nel momento in cui compare Salvatore, il Napoletano, chiedendo a Nannina di Accattone. Il "motivo della morte" accompagna questa sequenza per evidenziare la tragicità della comparsa di Salvatore e dei "mariuoli" partenopei. Il personaggio in questione è il compare di Ciccio, il precedente compagno-protettore di Maddalena, da lei denunciato e fatto arrestare per lasciare posto a Vittorio. Salvatore e i suoi compagni vengono ora a fare giustizia del torto subito dall'amico. Egli è il carnefice, Maddalena la vittima. Ma le conseguenze delle violenze subite dalla compagna ricadranno anche sopra Accattone. L'intervento musicale inizia alla battuta 25 e prosegue fino al primo tempo della 36, poco prima dell'attacco del coro (batt. 37). Accompagna tutto il dialogo fra Salvatore e Nannina, la moglie di Ciccio, e risuona ancora sui passi di quest'ultima che rientra in casa per chiamare Accattone. Si interrompe bruscamente, sul Si naturale della batt. 36, nel momento in cui Accattone solleva la testa di scatto, come improvvisamente risvegliato dai propri pensieri profondi, per chiedere a Nannina chi è l'uomo che chiede di lui. Il gesto di Accattone può dunque far pensare a un livello mediato: [\[43\]](#) la musica sembra infatti essere la traduzione dei pensieri del protagonista; cessa infatti nel momento in cui questi viene richiamato all'attenzione, e cessano i suoi pensieri: l'arrivo improvviso di questo "estraneo" è per lui motivo di grande preoccupazione. [\[44\]](#) Per causa sua, con un risvolto imprevisto della trama, [\[45\]](#) egli rimarrà senza il suo unico mezzo di sostentamento.

3) Maddalena paga il suo debito coi napoletani. [\[46\]](#)

Maddalena è sulla strada con Amore quando viene avvicinata dai tre compagni di Salvatore (già si erano visti nella sequenza precedente) che la invitano a seguirli nella loro macchina. Maddalena obbedisce, "cauta e professionale", [\[47\]](#) li segue e sale nella macchina. Si vede ora, inquadrato di spalle, Salvatore, che immediatamente si gira. Sul suo movimento attacca la musica, che accompagna brevemente la sequenza, giunta quasi alla fine, per la durata del primo intervento strumentale (con il taglio di una breve frase alla battuta 9, quasi impercettibile perché il montaggio è molto preciso). Salvatore mette in moto e il gruppo si allontana in auto. La scena cambia. Siamo nella radura dell'Acquasanta, introdotta da una panoramica da sinistra. Nel piano seguente la macchina avanza lentamente fino a fermarsi nella radura: è un paesaggio scarno, brullo. Solo sassi e terra nuda; ricorda vagamente i paesaggi spogli della pittura quattrocentesca, di autori come Piero della Francesca o Paolo Uccello: il suo aspetto non è per niente invitante, e Maddalena lo fa notare senza mezzi termini. Tuttavia i napoletani non le prestano ascolto. A livello sonoro, un abbaiare feroce (o disperato) di un cane sembra avvertire dell'imminenza di un pericolo, contribuendo a condensare un senso di ansia e angoscia nella sequenza. Maddalena, visibilmente intimorita, si allontana con Gennarino. Durante l'attesa uno dei compagni canta e fischiotta la melodia di *Fenesta ca lucive*. [\[48\]](#) Quando i due tornano Salvatore ha ormai perso la pazienza, e la

tensione accumulata nella sequenza sfocia nel violento pestaggio della malcapitata. La *Matthäus Passion* compie un altro intervento nel film, questa volta a sottolineare la violenza e la brutalità subite da Maddalena. Il brano ricorre ancora nell'introduzione strumentale, in corrispondenza della panoramica (uguale a quella che apriva la sequenza) che stacca dalle immagini del pestaggio. La MDP torna successivamente su Maddalena, mentre i napoletani si allontanano con la macchina, lasciandola sola, malconcia e disperata, a implorare inutilmente aiuto. Bisogna ricordare che la scena segna un'altra tappa degli atti tragici della vita di Accattone. Maddalena andrà in prigione per falsa testimonianza (avendo accusato del pestaggio il giovane Cartagine), e da qui lo denuncerà dopo aver scoperto di essere stata tradita: questo porterà Accattone al noto epilogo.

4) Lotta tra il fratello di Ascensa e Accattone, che viene picchiato e cacciato via. [\[49\]](#)

Accattone, saputo dell'arresto di Maddalena e forse intimorito dalle parole "profetiche" di Renato, decide di chiedere aiuto alla moglie, Ascensa, che ha da tempo abbandonato. La va dunque a cercare, e sulla strada incontra il ladro Balilla. Questi è il personaggio che, all'interno dei nodi relazionali di Accattone con i "ragazzi di vita", lo spinge lontano dalla possibile redenzione (al contrario del fratello buono, Sabino). [\[50\]](#) Non sembra dunque casuale che l'incontro sia accompagnato da un suono di campane a morto, che sottolinea la tragicità del rapporto del protagonista con Balilla.

Vittorio raggiunge la moglie al lavoro (canticchiando una canzoncina popolare romana), [\[51\]](#) in uno "spiazzo miserabile", dove si raccolgono e si mettono a posto bottiglie di vetro. Mentre la attende conosce Stella (in una scena accompagnata dall'"Andante" del *II Concerto Branceburghese*). L'incontro con Ascensa "ha una triplice dislocazione: parte dallo spiazzo davanti alla bottiglieria [...] prosegue in un piano-sequenza piuttosto lungo (1'50") con Accattone che, preceduto da un carrello, viaggia accanto ad Ascensa cercando di parlarle; si conclude davanti alla casa di Ascensa". [\[52\]](#) Qui accade il fatto centrale della sequenza. Accattone, non sopportando più le ingiurie che gli rivolge Giovanni, fratello della moglie, da lei chiamato per far allontanare il marito, gli si lancia contro, pieno di rabbia repressa. Ne nasce una furiosa lite, che tuttavia, anche grazie all'intervento della musica, dà tutt'altro che l'impressione di una volgare rissa. I due contendenti cadono per terra e si avvinghiano in una stretta d'acciaio, determinati a non mollare la presa. I movimenti sono pochi, lenti e composti. Si ha quasi l'impressione di assistere a una lotta eroica, fra due guerrieri che si contendono un premio. E invece è una zuffa nella polvere di un



quartiere miserabile, di una periferia dimenticata, è una lotta che è un abbraccio nella miseria, l'urlo e la violenza di una vita millenaria di sottomissione e emarginazione. Accattone perderà anche qui: egli è tragicamente una vittima, anche nella sua società emarginata. Il coro n. 68 fa il suo ingresso dalla battuta n. 13. Troviamo ora, prima e unica occasione nel film, l'intervento delle voci del coro, che rendono la scena, a mio avviso, ancora più toccante dal punto di vista emotivo. Spiega Pasolini, a proposito di questa sequenza:

La Passione secondo Matteo di Bach, nel momento della rissa di Accattone, assume prima di tutto questa funzione estetica. Si produce una sorta di contaminazione fra la bruttezza, la violenza della situazione, e il sublime musicale. E' l'amalgama (il magma) del sublime e del comico di cui parla Auerbach. [...] la musica assolve, come dicevo, una funzione estetica, al

limite "estetizzante", ma nel contempo ha una funzione didattica. Per esempio, nella scena di *Accattone* [...], si rivolge allo spettatore e lo mette in guardia, gli fa capire che non si trova di fronte a una rissa di stile neorealista, folklorica, bensì a una lotta epica che sbocca nel sacro, nel religioso. [\[53\]](#)

Salta agli occhi, ora più che in tutti gli altri momenti, il gusto per il *pastiche* e per la contaminazione degli stili, noto *leit motiv* della poetica pasoliniana. [\[54\]](#) Da notare infine, a proposito di tali parole, il richiamo di Pasolini alla doppia funzione della musica, di "concettualizzare (sintetizzandoli in un motivo) i sentimenti e di sentimentalizzare i concetti". [\[55\]](#)

5) Accattone viene dileggiato dagli amici del baretto perché ha lavorato: ne nasce un violento battibecco. [\[56\]](#)

Accattone rientra a casa dopo la sua prima e unica giornata di lavoro. Stremato e umiliato (mentre l'occhio ceruleo della guardia lo segue con attenzione), passa davanti ai "ragazzi di vita" del baretto senza neanche degnarli di un sguardo. Questi "ironizzano" sul momento difficile che il loro amico sta attraversando. Accattone se la prende a male, e ne nascono botte furiose. Deciderà in seguito, un po' per la propria inadeguatezza, un po' per il timore del giudizio del branco, di smettere di lavorare e guadagnarsi da vivere rubando: scelta tragica, che lo avvicinerà al compimento del suo fatale epilogo. La musica (batt. 25-36), che interviene dunque a sottolineare un altro momento di violenza fisica, reale, accompagna tutta la sequenza, nella tonalità di Mib Maggiore.

6) Accattone sogna il suo funerale. [\[57\]](#)

Questa sequenza – una delle più efficaci del film – ha uno dei suoi punti di forza nello straordinario uso espressivo che Pasolini fa dei silenzi nel suo cinema. [\[58\]](#) Nel sogno infatti domina essenzialmente il silenzio (luogo tipico nella rappresentazione dell'esperienza onirica al cinema; l'opera di cineasti come Bergman, Buñuel o Lynch è particolarmente densa di esempi simili). È comunque brevemente introdotto dalle note bachiane, ancora nella tonalità di Mib Maggiore, nella scena in cui vediamo Accattone dormire (batt. 25-32; si interrompe bruscamente al Do del terzo tempo, quando la MDP stacca dal viso di Accattone e ci mostra il suo sogno, come se stesse penetrando nell'inconscio del protagonista). Il suo sarà un sogno di morte, premonitore del suo destino: ecco spiegato il breve intervento della musica.

7) Sequenza finale: Accattone decide che lavorare non fa per lui, e per consentire a Stella una vita dignitosa, decide di andare a rubare: finirà tragicamente. [\[59\]](#)

La prima parte della sequenza, quella del furto, è sostenuta dall'Andante del *II Concerto Brandeburghese*. Accattone e compagni camminano per le strade della città e, senza rendersi conto di essere osservati, compiono il piccolo furto che vale per loro il salario di una giornata lavorativa. Nel momento in cui il fatto viene scoperto dalle guardie, attacca il coro n. 68: il destino è ormai segnato, l'ora del tragico epilogo è giunta, senza che nessuno possa farci niente. Accattone tenta una fuga disperata, si sente, fuori scena, il rumore di uno scontro. Tutti accorrono verso il luogo da cui proviene il rumore. La MDP inquadra Accattone che, agonizzante, pronuncia queste parole: "Aaaah...mò sto bene". Il film si chiude sull'immagine del ladro Balilla che "meccanicamente e senza emozione" si fa il segno della croce. [\[60\]](#) La musica attacca alla batt. 25 e scorre fino al Sol della 32; con un abile montaggio torna ancora alla batt. 25 e arriva fino alla 36 (con un breve taglio dalla batt. 32 a 34). È dunque trattata ancora nella tonalità di Mib Maggiore.

Il film si chiude perciò così come era iniziato, coi titoli di testa, sulle note di questo coro finale della *Matthäus Passion*. Questo tema, che, di pari passo all'ombra dell'inevitabile destino che

accompagna Accattone, attraversa tutto il film ricorrendo in diverse occasioni, rivela ora la composizione ad anello dell'opera, la sua struttura circolare, dimostrandoci ancora una volta che l'epilogo era scritto già dal primo momento, e che nulla si sarebbe potuto fare per cambiarne il corso.

La morte di Accattone, come quella di Cristo, è una morte annunciata, e non è un caso che il suo *leit-motiv* (tale può essere considerato, in fin dei conti, il brano) sia una musica tratta da un'opera sacra sulla Passione. Pasolini ci suggerisce così apertamente il binomio Accattone/Cristo, e, tramite esso riesce a sublimare la morte di Accattone, restituendogli, nell'atto estremo, la dignità che la società non gli riconosceva in vita, relegandolo nel suo mondo senza cultura.

Ricorrenze nel *Vangelo secondo Matteo*

Come si è già accennato, in questo film, quella di Bach non è una presenza esclusiva come in *Accattone*, ma scorre accanto ad altre musiche di grande importanza tematica, con le quali convive in perfetta armonia. L'importanza dei brani del *Kantor* sta anche nell'alternarsi agli altri presenti nella colonna sonora, negli interventi ravvicinati del sublime coro della *Matthäus Passion* e del *Gloria* africano, o del *Dona nobis pacem* che segue immediatamente il *blues* distorto di Blind Willie Johnson. E anche nel dividere i compiti di "priorità" narrativa con la *Maurerische Trauermusik* di Mozart, che accompagna i passi di Cristo verso il Golgota (con evidente funzione processionale: i passi di Cristo verso la condanna sono accompagnati dalla marcia funebre di Mozart) dopo averlo presentato agli occhi dello spettatore sulle rive del Giordano. [\[61\]](#)

In ogni caso la musica di Bach conserva un'importanza, a mio avviso, maggiore, anche perché è quella che ricorre più spesso nel film. Sono infatti presenti in colonna ben sei brani.

Anche in questo film Pasolini affida al coro finale della *Matthäus Passion* la funzione di tema ferale, di morte. Nella sceneggiatura lo cita, in diversi punti, come "motivo profetico", motivo dunque del destino, strettamente legato all'Adagio del *Concerto BWV 1042*, vero e proprio tema di morte, nella sua compassata tragicità. Passiamo all'analisi delle sue ricorrenze.

1) Titoli di testa.

La scelta delle musiche costituisce qui un perfetto esempio di applicazione dei principi stilistici sui quali l'autore ha fondato il film. I titoli sono formati da 22 cartelli (del tipo che già abbiamo visto in *Accattone*). I primi 11 sono accompagnati dal "Gloria" della *Missa Luba*, che, grazie alle sue sonorità forti e all'impianto fortemente ritmato, introducono in un clima di gioia, di esultanza, proprio di un tipo di religiosità ludica e popolare. Ma dopo circa un minuto la musica si ferma, e interviene una breve pausa. Segue il cartello con le indicazioni della colonna sonora, e, nel momento esatto in cui questo compare, subentra il tono fortemente commosso del coro finale della *Matthäus Passion*, limitato alla prima strofa cantata (batt. 13-24). Passiamo così, con una "botta" improvvisa e inaspettata, da un'atmosfera festosa, di invito alla danza e alla liberazione – coreutica si potrebbe definire – a un'altra di *pathos* e malinconia. Provando, per assurdo, a immedesimarsi in uno spettatore (magari "contemporaneo" ai film) che vede per la prima volta *Accattone* e *Il Vangelo*, si potrebbero immaginare due reazioni distinte, ma non dissimili, nei confronti dell'aspetto musicale, già a partire dai titoli di testa: **a)** la reazione di fronte all'uso di una musica di Bach, sacra, di stile sublime, è (verosimilmente) di straniamento, se si pensa che il film che è appena iniziato parla della vita emarginata e miserabile di un sottoproletario delle borgate romane; [\[62\]](#) **b)** di contro, ancora più strana potrebbe apparire la presenza di sonorità come quelle della

Missa Luba; lo *standard* musicale dei film religiosi è, generalmente, un illustrativismo di maniera, banale, che non “sfonda le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo”. [63] Ciò che qui mi interessa dimostrare è che lo spettatore potrebbe apprezzare o meno queste scelte musicali, ma ciò che conta è che molto probabilmente, in entrambi i casi, egli ne rimarrà colpito, sia per il valore emotivo delle musiche, che per l’ideologia che sta alla loro base. [64] Qui infatti Pasolini accosta con mano sicura due musiche, entrambe sacre, o per meglio dire, “sacrali”. Quella di Bach – lo sappiamo – è per lui la “musica assoluta”, già artefice della sacralizzazione di un Accattone, un povero Cristo, anzi, per dirla con Auerbach, una *figura Christi*. La *Missa Luba* invece è identificativa di una religiosità viva, sentita e vissuta, libera dalle sovrastrutture e dalle logiche di potere, una religiosità del popolo, comune a tutti i popoli oppressi, a ogni sottoproletariato, classe sociale a cui il Cristo di Pasolini apparteneva. [65] Ecco dunque come due brani così diversi possono coesistere armoniosamente. Vediamo come lo scontro delle opposizioni di una contaminazione dai limiti del parossismo giunga a una risoluzione perfetta e neutra: il viscerale coro africano e quello sublime di Bach si possono considerare come le due facce di una stessa medaglia, che porta incisa la “magmatica” *Weltanschauung* del poeta. Siamo di fronte solo al primo di una lunga serie di “accostamenti originali”, in cui sono innegabili “la suggestione dell’insieme e il suo significato di universalità”. [66]

2) Domanda di Erode. [67]

3) Avvertimento dell’Angelo. [68]

In entrambe le sequenze la musica della Passione è posta a commento delle immagini. Nella prima (batt. 25-36, Mib Maggiore) sottolinea la domanda di Erode, che chiede ai sacerdoti dove nascerà il Re dei Giudei. La risposta di uno dei sacerdoti è una citazione tratta dal libro del profeta Michea, [69] mentre in colonna scorre il “motivo profetico”. Probabilmente non è altro che una coincidenza, che è comunque curioso far notare. Nella sceneggiatura è presente l’indicazione musicale. [70]

Nella seconda sequenza ritorna il motivo dell’apparizione dell’Angelo nel sogno di Giuseppe. Come già ha fatto nella prima sequenza del film, Pasolini decide di rappresentare il momento del sogno con totale asciuttezza stilistica, abbattendo in un certo modo l’iconografia tradizionale della rappresentazione onirica nel cinema, rendendolo assai simile a una qualsiasi scena di normale quotidianità. L’elemento di spicco della prima parte della sequenza è la consueta connotazione a-sonora, l’assenza di rumori di fondo, quel silenzio irreale che già si era visto nel sogno di *Accattone*. [71]

Nella seconda parte, troviamo ancora il coro finale della *Matthäus Passion* a commento delle immagini, [72] cui fa da *pendant* il silenzio di Maria, i cui occhi parlano più di mille parole: è l’espressione di significato per sottrazione verbale alla quale si faceva riferimento poco sopra. È naturale che in questi casi la musica ricopra un ruolo ancora più importante, in quanto unico elemento della colonna sonora. È la seconda volta che la troviamo nel film, oltre ai titoli di testa; si inizia così a tessere la fitta trama di rimandi intratestuali tipica del cinema pasoliniano, che si aggiunge a quella del richiamo intertestuale. Essendo questa la musica “profetica”, del destino, se vogliamo, mi pare particolarmente adatta a illustrare lo stato d’animo di Maria, secondo la categoria di livello empatico illustrata da Michel Chion. [73] Forse è ipotizzabile anche la funzione di livello mediato, se si considera la musica in primo piano come proiezione mentale dei primi piani di Maria. Un altro elemento degno di nota è la presenza della voce fuori scena, la *voice off* (che finora nei film di Pasolini non aveva mai fatto la sua comparsa), assimilabile, per molti versi,

alla voce dell'evangelista. [\[74\]](#)



4) L'arresto nel Monte degli Ulivi. [\[75\]](#)

Anche in questa sequenza ricorre il coro finale della *Matthäus Passion*, che interviene, nella sua introduzione strumentale, sull'arrivo dei soldati per l'arresto di Cristo. La scena, assai concitata, ha il suo momento più toccante nel bacio di Cristo a Giuda. Il rapporto di Cristo con colui che fa sì che il suo destino si compia non poteva essere commentato se non dal "motivo profetico", ancora il tema ferale.

Un utilizzo di musica classica che supera un semplice "naturalismo sonoro", ovvero una semplice illustrazione realistica della componente sonora nel film, o che non sia dettato solo dall'intenzione di dare un tocco di raffinatezza al film: questo è in sostanza il meccanismo che Pasolini fa suo nei propri film. Quello che interessa evidenziare è dunque un uso della musica classica non convenzionale, non illustrativo, che apra orizzonti di senso capaci di dare al film sfumature particolari: una musica "che sfonda le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita". [\[76\]](#) Un simile uso della musica richiede, da parte dell'autore cinematografico, prima ancora di una particolare competenza in campo musicologico, grandi capacità poetiche, che gli consentano di accostare in maniera efficace, funzionale e sensata due linguaggi e due codici differenti. Il fascino esercitato dal connubio film-musica classica consiste proprio nell'accostamento, mai scontato e sempre carico di senso, di modi linguistici così diversi, lontani nei secoli, eppure inaspettatamente in sintonia. Bresson, Tarkowskij, Godard, Herzog, Visconti, Kubrick (solo per citare alcuni nomi): non è un caso che tutti utilizzino musiche di repertorio; si può parlare a lungo della liceità di tali operazioni, ma in certi casi i fatti parlano da sé. Un autore cinematografico, capace di creare un'opera d'arte compiuta e originale, deve sapersi confrontare con la tradizione. Il cinema, con il suo "potere di unificare", [\[77\]](#) è una forma d'arte piena di vitalità, che trova nella multimedialità (ovvero nella sua facoltà di unire forme e linguaggi anche mutuati da altre arti) forse la sua prerogativa principale; e, proprio nell'ottica di un incontro con la grande tradizione culturale, sia essa figurativa, letteraria o, come in questo caso, musicale, si aprono profonde prospettive di analisi e campi di senso da esplorare.

Bibliografia

ACC

Pier Paolo Pasolini, "Accattone", in *Pier Paolo pasolini. Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, vol. 1, pp. 5-142 (I ediz. *Accattone*, prefazione di C. Levi, Roma, FM, 1961).

AM

Pier Paolo Pasolini, *Amado mio*, Milano, Garzanti, 1993 (I ed. 1982).

Angelini 2000

Franca Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000.

Auerbach 1956

Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 volumi, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1956 (tit. or. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke).

Bassetti 2002

Sergio Bassetti, *La musica secondo Kubrick*, Torino, editrice Lindau, 2002.

Basso 1983

Alberto Basso, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, vol. II, Torino, EDT/MUSICA, 1983.

Bertini 1979

Antonio Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma, Bulzoni Editore, 1979.

Cadel 1995

Francesca Cadel, "Le parole di Pina Kalc", in *Ciasarsa*, a cura di Gianfranco Ellero, Udine, Società Filologica Friulana, 1995, pp. 411-420.

Cadoni 2003

Alessandro Cadoni, "Paesaggio a-sonoro nel cinema di Pasolini. La poetica del silenzio", *XÁOS. Giornale di confine*, Anno II, N.3 Novembre-Giugno 2003/2004, URL: http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_3/14.htm.

Cadoni 2004

Alessandro Cadoni, "La musica di Bach nel cinema di Pier Paolo Pasolini: *Accattone* e *Il Vangelo secondo Matteo*", *Quaderni Casarsesi*, 9, dicembre 2004, pp. 21-28.

Cadoni 2005

Alessandro Cadoni, "La contaminazione degli stili nel cinema di Pasolini. La sequenza della lotta in *Accattone*", *XÁOS*. Giornale di confine (in corso di edizione).

Calabretto 1999

Roberto Calabretto, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999.

Cano 1985

Cristina Cano, *Simboli sonori. Fondamenti antropologici per una didattica dell'approccio semantico al linguaggio musicale*, Milano, Franco Angeli Libri, 1985.

Carnevale 2005

Alessandra Carnevale, "Studi sullo stile di Bach di Pier Paolo Pasolini", *De Musica*, IX, 2005, url: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm9/carnevale/pasolini.pdf>.

Cavalleri 1985

Giorgio Cavalleri, "Il giovane Pasolini. Intervista a Pina Kalc", *Rocca*, 1985.

Chion 1995

Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

Comuzio 1964

Ermanno Comuzio, "Con *Il Vangelo secondo Matteo* Pasolini ha fatto centro a Venezia", *Giornale di Bergamo*, 5 settembre 1964.

Conti Calabrese 1994

Giuseppe Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Milano, Editoriale Jaca Book, 1994.

CPP

Pier Paolo Pasolini, *Con Pier Paolo Pasolini*, a cura di Enrico Magrelli, Roma, Bulzoni, 1977.

Cremonini – Cano 1995

Giorgio Cremonini – Cristina Cano, Firenze Vallecchi, 1995 (seconda ed. ampliata; I ed. 1990, Thema Editore).

CT

Pier Paolo Pasolini, "Confessioni tecniche", in Pier Paolo Pasolini, *Pier Paolo pasolini. Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 2768-2781, vol. II (già in, *Uccellacci e uccellini, un film di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Garzanti, 1966).

De Giusti 2001

Luciano De Giusti, "Note sulla musica di Pasolini", *Bianco e Nero*, 52/1-2, 2001, pp. 182-193.

Galluzzi 1994

Francesco Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni, 1994.

Gelmetti 1964

Vittorio Gelmetti, "La musica nei film di Pasolini", *Filmcritica*, 151-152, novembre-dicembre 1963, pp. 570-573.

Girard 1980

René Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 1980.

Henze 1989

Hans Werner Henze, "Johann Sebastian Bach e la musica del nostro tempo", in AA.VV., *Henze*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT musica, 1989.

Magaletta 1997

Giuseppe Magaletta, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Urbino, Edizioni Quattro Venti, 1997.

Micciché 1999

Lino Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, Venezia, Marsilio Editori, 1999.

Miceli 1982

Sergio Miceli, *La musica nel film*, Fiesole, Discanto, 1982.

Murri 1994

Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Editrice Il Castoro, 1994.

Naldini 1984

Nico Naldini, *Nei campi del Friuli. La giovinezza di Pasolini*, Milano, Scheiwiller, 1984.

Naldini 1986

Nico Naldini, "Cronologia", in Pier Paolo Pasolini, *Lettere. 1940-1954*, Torino, Einaudi, 1986, pp. XI-CXXXII.

Naldini 1989

Nico Naldini, *Pasolini. Una vita*, Torino, Einaudi, 1989.

Pourier 2001

Alain Pourier, "Le funzioni della musica nel cinema", in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jaques Nattiez, Vol. I, Il Novecento, Torino, Einaudi, 2001, pp. 622-648.

RI

Pier Paolo Pasolini, *Le regole di un'illusione*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Roma, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1991.

RR 1

Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti. 1946-1961*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998.

Sacchi 1961

Filippo Sacchi, "Bassifondi romani con musiche di Bach", *Epoca*, XII, 594, 10/12/1961.

Schrader 2002

Paul Schrader, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer*, Roma, Donzelli Editore, 2002.

SDC

Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di Jean Duflot, Roma, Editori Riuniti, 1993 (I ediz. 1983. Ediz. orig. *Les derniers paroles d'u impie*, Pierre Belfond, 198).

Siciliano 1981

Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1981 (I ed., Milano, Rizzoli Editore, 1978).

SLA

Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, 2 vol.

VSM

Pier Paolo Pasolini, "Il Vangelo secondo Matteo", in *Pier Paolo pasolini. Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, vol. 1, pp. 485-682 (I ediz. *Il Vangelo secondo Matteo*, a cura di G. Gambetti, Milano, Garzanti, 1964).

* Questo saggio, basato sull'argomento della mia tesi di laurea, segue di poco un mio breve lavoro (tratto da una relazione che ho tenuto durante il IX Seminario di Musica e Filosofia, Maratea 26-31 luglio 2004: Cadoni 2004), di cui riprende l'argomento, ampliandolo in diverse direzioni.

[1] Questo breve lavoro (leggibile in Bertini 1979: 154-155) viene scritto da Pasolini per le note di copertina di un LP che raccoglie le musiche originali scritte da Ennio Morricone per alcuni dei suoi film.

[2] A dimostrazione del grande interesse dei rapporti di Pasolini con la musica sono da ricordare, fra le altre cose, due importanti monografie: Magaletta 1997 e la fondamentale Calabretto: 1999. Un bel saggio di Luciano De Giusti ha di recente aggiunto interessanti osservazioni a questo capitolo (De Giusti 2001).

[3] Siciliano 1981: 96-97.

[4] RR 1: 150-151. È questo un brano tratto dai *Quaderni Rossi*, diari che il poeta tenne negli anni friulani, dal 1943 al '49, pubblicati per la prima volta in Naldini 1989, ma ancora parzialmente inediti. In esso si narrano sostanzialmente gli stessi fatti che si trovano, in forma di romanzo, in *Atti impuri* (AM), pubblicato da Garzanti per la prima volta nel 1982. In entrambi gli scritti la figura di Pina (che verrà chiamata Dina nella versione romanzata) ricopre un ruolo tutt'altro che marginale.

[5] Dai *Quaderni rossi*, in Naldini 1986 XLIV-XLV.

[6] Dai *Quaderni rossi* in RR 1: 152-153.

[7] Su tali fatti è incentrato il romanzo autobiografico *Atti impuri*, al quale già si è fatto riferimento. Al centro della storia il rapporto fra l'autore e Nisiuti, il giovanetto. Un terzo personaggio, quello di Dina, ruota intorno a tale rapporto; v. AM: 11-125.

[8] Cfr. AM: 24 e ss. Per un inquadramento generale sul senso della religiosità e del Sacro in Pasolini, la bibliografia è assai vasta, rimando qui al volume Conti Calabrese 1994. Molto interessante è notare, parlando del legame fra Sacro e Corpo, i richiami che dalle pagine e dalle immagini pasoliniane rimandano alle teorie di Girard sul legame rituale fra violenza e senso del sacro (Girard 1980), v. ad es. Angelini 2000. Anche Luciano de Giusti, nelle sue osservazioni proprio sulla musica di Bach in *Accattonne*, mette in luce una cifra esegetica basata su simili intuizioni (De Giusti 2001:191-192)

[9] V. anche RR 1: 194: "In quelle pagine di Bach egli vedeva rappresentata una lotta fra la Carne e il Cielo. La prima cantata da note basse, profonde, velate, quasi da violoncello: veramente carnali. Il secondo

espresso da note alte, di testa, celesti e vibranti. Questa drammatica lotta era patita da una figura umana: il Siciliano, un giovinetto bruno e florido che, appoggiato alla Pila di una chiesa barocca, offriva il suo corpo pingue e ardentemente terreno in olocausto alle forze celesti" (*Appendice a "Atti impuri"*).

[10] Cadel 1995: 420.

[11] Pubblicati integralmente per la prima volta in SLA: 77-90. Per una lettura approfondita di questo scritto pasoliniano rimando al saggio di Alessandra Carnevale presente sulle pagine di *De Musica*, Carnevale 2005.

[12] Siciliano 1981: 109.

[13] Naldini 1986: LX.

[14] Sono da ricordare, a tale proposito, le parole della stessa Kalc: "Se veniva col violino suonava un po' anche lui. Avevamo delle musicchette scritte per due violini che gli davano una grande soddisfazione. Però non studiava, non gli interessava veramente migliorare. Mi diceva: "Ma no, Pina, questo non ha scopo, non ho gran che da riacquistare, e progredire sicuro no, **mi suoni Lei, e mi suoni Bach**". Sempre finiva così. Metteva il violinetto nell'astuccio, si metteva a sedere: "Mi suoni Bach"" (evidenziato mio), Cadel 1995: 420.

[15] Cfr. RR 1: 194, dove Pasolini, parlando in terza persona, scrive: "Ella suonava ed egli seguendo sullo spartito l'esecuzione prendeva qualche rapido appunto. Aveva un forte mal di testa perché avendo poco orecchio, l'ascoltare musica era per lui una grande fatica fisica" (*Appendice a "Atti impuri"*).

[16] Cfr. Siciliano 1981:126-129. Si tratta di un altro nodo fondamentale per la formazione culturale e ideologica pasoliniana, che come si può intuire, trova e elabora nel Friuli gran parte delle proprie radici. La sua attenzione per le identità regionali, per le "Piccole Patrie" si rivelerà infatti decisiva nella sua poetica, a partire dalle questioni linguistiche.

[17] Naldini 1984: 36.

[18] Calabretto 1999: 155.

[19] Proprio quella di "destorificazione" sarà una delle principali accuse mosse contro le scelte musicali dei suoi primi film, v. ad es. Gelmetti 1964. Ma, alla luce della conoscenza del rapporto profondo di Pasolini con la musica di Bach, simili critiche perdono totalmente la propria credibilità.

[20] A questo proposito cfr. le parole di Pina rilasciate in un'intervista del 1984, Cavalleri 1985: "Egli amò Bach al punto da dedicargli due scritti inediti e che conservo: uno Studio sullo stile di Bach e un'analisi del Siciliano, che è il terzo tempo della Sonata n.1 in Sol minore. Le confesso che quando lo lessi, dapprima rimasi abbastanza sconcertata per alcune considerazioni che mi parvero irragionevoli e libere nei confronti del maestro e, soprattutto, contrastavano troppo con quello che avevo appreso a scuola. Rilegendoli successivamente, alla luce della critica musicale contemporanea, capii che aveva ragione. Sapeva precorrere i tempi, era più giovane di me, ma lo sentivo tanto superiore e preparato intellettualmente, dotato di straordinaria capacità di intuizione".

[21] SLA: 77.

[22] SLA: 79.

[23] Un'*Antitheton* (successione di un'*anabasi* e di una *catabasi*), con il suo carattere ad andamento "parabolico", può rappresentare, in questo caso, la crisi, l'indecisione nella scelta fra Carne e Cielo.

[24] Sul concetto di fonosimbolismo sinestetico cfr. Cano 1985: 47-59.

[25] Questo è l'elenco completo dei brani bachiani utilizzati da Pasolini nei suoi film. **Accattone**: "Coro n. 68 *Wir setzen uns mit Tränen nieder*" dalla *Matthäus Passion* BWV 244; "Adagio" dal *Concerto Brandeburghese* n.1 BWV 1046; "Andante" dal *Concerto Brandeburghese* n. 2 BWV 1047; "Sonatina" dalla *Cantata* BWV 106 "*Actus Tragicus*"; **Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo**: brani dalla *Matthäus Passion* BWV 244; **Il Vangelo secondo Matteo**: "Coro n. 68" dalla *Matthäus Passion* BWV 244; "Adagio" dal *Concerto per violino, oboe, archi e basso continuo* BWV 1060; (A. Webern) Trascrizione per orchestra della "Fuga ricercata" dall'*Offerta musicale* di Johann Sebastian Bach; "Aria n. 39 *Erbarme dich*" dalla *Matthäus Passion* BWV 244; *Dona nobis pacem* dalla *Messa in Si minore* BWV 232; "Adagio" dal *Concerto per violino, oboe e basso continuo* BWV 1042; **Appunti per un film sull'India**: "Sonatina" dalla *Cantata* BWV 106 "*Actus Tragicus*"; **La sequenza del fiore di carta**: "Coro n. 68" dalla *Matthäus Passion* BWV 244; **Salò o le centoventi giornate di Sodoma**: *Pastorale in fa maggiore* BWV 590 (eseguita alla fisarmonica).

[26] "che sbocca nel sacro, nel religioso", SDC: 109

[27] È nota la grande passione e competenza in campo storico artistico di Pasolini, allievo di Roberto Longhia Bologna durante gli anni universitari. Sui suoi rapporti con le arti figurative si può vedere Galluzzi 1994.

[28] V. CT.

[29] Auerbach 1956.

[30] Auerbach 1956: 81-82

[31] Cfr. Calabretto 1999: 397.

[32] Schrader 2002.

[33] Sacchi 1961

[34] Henze 1989: 391

[35] Il titolo dell'intervista è "*Mamma Roma*" ovvero, *dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva*, leggibile in CPP: 43-62.

[36] CPP: 50-51.

[37] Mi riservo di ampliare in un prossimo studio l'analisi della presenza bachiana nel cinema di Pasolini, che, grazie anche alle aperture e al confronto con altri autori che hanno adottato scelte simili (basti pensare a Tarkovskij), offre spunti preziosi e abbondanti.

[38] Basso 1983: 489.

[39] Sulla componente musicale nei film di Kubrick v. Bassetti 2002.

[40] “Fra le lacrime ci sediamo e a te nella tomba diciamo: riposa dolcemente, fa’ dolce riposo! Riposate, membra dissanguate, riposate dolcemente, riposate bene. La vostra tomba e la vostra pietra sepolcrale saranno per la vostra coscienza tormentata dai rimorsi un soffice cuscino, e per le anime un luogo di riposo. Là gli occhi si chiudono in somma beatitudine”, trad. di Magaletta 1997: 217.

[41] Naturalmente le funzioni finora individuate saranno valide anche nelle altre ricorrenze nel film del brano in questione. Sulle funzioni della musica nel cinema rimando, all’interno della vastissima bibliografia, a Cremonini – Cano 1995: 65-110; Chion: 1995.

[42] ACC: 16-17 (seqq. 7-8).

[43] Sergio Miceli nel suo fondamentale volume sulla musica nel cinema, individua, oltre ai due tradizionali “livelli” della musica nel film, che chiama “interno” (musica in scena) e “esterno” (musica fuori scena), un terzo livello, “mediato” appunto, che “è quello che per sua natura assomma in sé le caratteristiche degli altri e al tempo stesso le nega”. In pratica è di livello mediato un brano o un tema strettamente legato a un personaggio, di cui può rappresentare i pensieri, uno stato d’animo o anche una sensazione momentanea, v. Miceli 1982: 223-230.

[44] Salvatore è estraneo non solo in quanto straniero; il suo personaggio, con la sua apparizione così aleatoria, sembra incarnare qualcosa di alieno. È anche lui, a mio avviso, un emissario del “destino ferale” di cui parla Lino Micciché (Micciché 1999: 86-88).

[45] L’arresto di Maddalena per falsa testimonianza, ACC: 41-44, seqq. 20-21.

[46] ACC: 27-33 (13-15)

[47] ACC:28.

[48] È interessante notare come Pasolini, già nella sceneggiatura, sia attento a descrivere accuratamente questo canto, evidenziandone in qualche modo la sua importanza, e mettendo in luce, ancora una volta, il suo interesse per l’evento sonoro e musicale: “il secondo napoletano canticchia fra sé, stando disteso, appoggiato a un gomito, con le gambe incrociate. [...] la sua voce è rauca, mormorante, come gli uscisse dal profondo delle viscere: tuttavia canta una canzone napoletana molto appassionata, accennandola, ma nel tempo stesso interpretandola con tutto il sentimento. Quando le note si fanno troppo alte per essere cantate con voce bassa, canta in falsetto, tirando la gola, e aggricciando la fronte”, ACC: 31-32.

[49] ACC: 51-56 (24)

[50] Micciché 1999: 88-89. Apro qui una piccola parentesi su un altro degli innumerevoli richiami autoreferenziali che possiamo trovare nell’opera di Pasolini: Balilla è interpretato da Mario Cipriani, che ne *La ricotta* sarà Stracci: da “diavolo tentatore”, dunque, a “povero cristo”, il suo ruolo si inverte, ma non la sua sorte. Balilla è qui un personaggio secondario, ma la sua vita di sottoproletario, di emarginato è ugualmente segnata da un destino prestabilito.

[51] *La madonna dell’Urione*, di Rossi e Micheli. Alcune informazioni su questo brano sono in Magaletta

1997: 223-224, dove viene riportato anche il testo completo.

[52] Micciché 1999: 64-65.

[53] SDC 108-109.

[54] Sull'analisi di questa sequenza, e in particolare proprio sulla contaminazione dei registri stilistici, mi sono soffermato in un altro lavoro, al momento in corso di edizione (Cadoni 2005)

[55] Si tratta del già citato testo di Pasolini sulla musica nel film (in Bertini 1979: 154-155).

[56] ACC: 127-128 (68).

[57] ACC: 130 (71).

[58] Cfr. Murri 1994: 28; Cadoni 2003.

[59] ACC: 141-142 (78).

[60] Murri 1994:24.

[61] È questo, secondo Pasolini, il motivo "teofanico", v. RI: 106.

[62] Vedi a tal proposito le considerazioni espresse in Sacchi 1961, dove si parlava appunto del fatto che il connubio Bach - borgata sottoproletaria potesse apparire come un "ticchio da discomani snob".

[63] Come scrive Pasolini nel suo più volte citato saggio sulla musica nel film; v. Bertini 1979: 154-155.

[64] In quest'ottica si possono inserire le considerazioni espresse da Vittorio Gelmetti. Egli ritiene sbagliate, in quanto storicamente demistificanti, (cioè arbitrariamente estrapolate da un corretto contesto storico e formale) le scelte musicali di Pasolini; nonostante questo ammette che "un risultato emozionalmente valido viene raggiunto", e che "proprio nell'accostamento di musiche lontane fra loro viene raggiunto un elemento di choc", v. Gelmetti 1964: 572.

[65] Cfr. a questo proposito le parole di Pasolini riportate in RI: 114. "Cristo è un sottoproletario, che va con i sottoproletari. Il rapporto storico fra Cristo e il proletariato esiste, egli non avrebbe fatto nulla se non fosse stato seguito dai proletari [...] il proletario sarebbe rimasto immerso nelle tenebre della sordità, se non fosse intervenuta la predica rivoluzionaria di Cristo".

[66] Comuzio 1964.

[67] VSM: 491-492 (seqq. 5-6). Corrisponde, nel testo evangelico, a Mt 2, 1-8.

[68] VSM: 493-494 (10-11); Mt 2, 13-15.

[69] Mic 5,1.

[70] *“Sotto, il motivo “profetico” di Bach, che esplode e subito dilegua”*, VSM: 491. Il trattamento, come spesso accade, non è lo stesso che sarà applicato nel film. La musica infatti qui non “esplode”, ma entra a volume medio e accompagna i passi, funerei si potrebbe pensare, di Erode. Stacca quando Erode scende le scale, nel cambio di sequenza dunque, da un interno a un esterno.

[71] Sull'utilizzo del silenzio come strategia espressiva nella prima sequenza del *Vangelo secondo Matteo* v. Cadoni 2003.

[72] *“Esplode la musica “profetica” di Bach*, VSM: 494.

[73] Per funzione empatica lo studioso francese intende una musica fortemente legata alle sensazioni, ai pensieri, ai comportamenti di un personaggio, che trasmetta dunque tali sensazioni allo spettatore (il meccanismo dell'empatia è appunto questo), e dunque lo trasporti all'interno del clima emotivo del film, v. Chion 1995:195.

[74] Qui riporta le parole del profeta: *“Dall' Egitto ho chiamato il mio figlio”* (Os 11, 1).

[75] VSM: 628-634 (114-115); Mt 26, 30-56.

[76] Come scrive Pasolini nel suo più volte citato saggio sulla musica nel film.

[77] Poirier 2001: 623.

  [ritorna all'indice degli argomenti](#)

Nadia Moro

La riflessione herbartiana sulle relazioni tonali



Nel titolo della sua maggiore opera psicologica, la *Psychologie als Wissenschaft neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik*, degli anni 1824-25, J. F. Herbart (1776-1841) riassume il proprio programma per la psicologia. Opponendosi al veto kantiano alla possibilità stessa di una scienza psicologica, egli elabora una psicologia i cui requisiti scientifici si misurano nel fondamento sull'esperienza, la metafisica e la matematica.

Organizzata secondo il modello delle scienze naturali, la nuova psicologia herbartiana si propone di «rendere comprensibile il tutto dell'esperienza interna»[\[1\]](#), rinunciando alla vuota astrattezza della teoria delle facoltà, per fare affidamento piuttosto sui dati

molteplici dell'esperienza determinata, integrati in una struttura coerente grazie all'elaborazione metafisica.

In virtù della sua semplicità, il suono è suscettibile, secondo Herbart, di un'indagine psicologica particolarmente proficua. Prendendo quindi le mosse dall'esperienza del suono, Herbart la analizza secondo le categorie della sua psicologia e spiega così la genesi e la costituzione del materiale tonale, con la sua articolazione nelle strutture codificate dalla teoria musicale. Herbart introduce la deduzione dei suoni ponendo un apriori tonale continuo, che egli chiama linea tonale, lungo il quale vengono isolati dei punti notevoli attraverso le leggi psicologiche che regolano gli equilibri fra le rappresentazioni nella coscienza. In tal modo si opera il passaggio dal continuo denso, costituito dalla linea tonale, ad una sequenza discreta di suoni, le note, che risultano funzionali all'uso musicale; insieme viene fornita anche una giustificazione delle relazioni fondamentali che sono poi alla base dell'armonia.

Le *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* (1811)[\[2\]](#) e le *Psychologische Untersuchungen* (1839)[\[3\]](#), in cui Herbart espone le proprie teorie musicali, rivelano una comprensione dei rapporti tonali secondo un modello spaziale di tipo lineare. Esso viene ricavato dalla linea tonale, lungo la quale viene innanzitutto distinto l'intervallo di ottava, che costituisce la relazione fondamentale da un punto di vista tonale: da essa, infatti, si ricavano poi tutti gli altri elementi, in accordo con le leggi della psicologia, in modo da poter ricostruire i fondamenti della teoria musicale, quali gli intervalli ed i criteri psicologici dell'armonia, le triadi perfette con l'effetto consonante loro peculiare.

L'ottava viene rappresentata come una struttura





bidimensionale finita (un segmento), entro la quale si possono ulteriormente rinvenire i rapporti che ciascuna nota in essa contenuta intrattiene con le altre. Allo stesso tempo, tuttavia, il segmento che rappresenta l'ottava deve essere assunto a simboleggiare ogni singola nota, che, in quanto tale, rimane del tutto indeterminata, ma si riempie di significato non appena le si attribuisca un'"estensione". La necessità di estendere le singole note, infatti, deriva dalla loro natura funzionale: il suono preso singolarmente è privo di definizione ed abbisogna di un altro suono che venga confrontato con esso, affinché entrambi acquisiscano una determinazione reciproca nell'intervallo. Una nota viene dunque definita insieme con la posizione di tutte le

relazioni di cui è suscettibile rispetto ad altre note, ossia nell'ambito di un'intera ottava, perché negli intervalli ad essa superiori i rapporti si ripetono.

Non è quindi sufficiente la posizione della nota come un punto lungo la linea tonale, ma vi si deve aggiungere anche una determinazione che mostri, per ciascuna nota, la quantità di differenza rispetto alle note più alte e più basse, determinandone insieme il valore armonico. Ciò è possibile attraverso la nozione di nota estesa, che comprende, oltre alla nota, tutte le relazioni possibili alle note che la precedono e le succedono nell'ambito di un'ottava. È così necessario che la singola nota si amplifichi fino a coprire un intero segmento tonale, che costituisce un sistema finito nel quale ciascun tratto esibisce relazioni specifiche con tutti gli altri, in virtù delle peculiarità armoniche (e con ciò musicali) che possono darsi soltanto entro la molteplicità relazionale di un tutto internamente complesso.

La prospettiva offerta dall'intera ottava si rivela dunque metodologicamente necessaria per poter dar conto degli elementi fondamentali dei quali si compone la musica; nell'ottava vengono infatti intessuti i molteplici rapporti secondo cui restituire coerenza al dato tonale esperito. Le singole note si sottraggono ad una considerazione diretta, lasciandosi scoprire esclusivamente tendendo l'orecchio verso un intervallo.

La scomposizione interna di cui l'ottava è suscettibile corrisponde all'individuazione degli intervalli inferiori all'ottava, la cui esatta ampiezza viene determinata secondo criteri psicologici. Anche le proporzioni tra le distanze dei punti così localizzati si mantengono costanti e, nelle ripetizioni dell'ottava, rivelano un isomorfismo strutturale nell'articolazione dell'intervallo fondamentale, tale per cui «la musica abbisogna propriamente solo dell'ottava, all'interno della quale essa trova tutti insieme gli altri rapporti»[\[4\]](#).

La concezione relazionale del suono emerge anche dalla trattazione herbartiana della melodia, che viene ricondotta alla possibilità di una sua armonizzazione: «ad una melodia [...] deve poter essere aggiunta con il pensiero una serie possibile di armonie»[\[5\]](#). A sua volta, la priorità della dimensione armonica viene potenziata dalla sua contestualizzazione

a livello contrappuntistico: l'armonia, presa per sé sola, detta regole ed in ciò si rivela autonoma, ma non è ancora musica. Per questo essa trova il massimo invero quando venga congiunta alla melodia, e più specificamente in una conduzione contrappuntistica, nella quale siano riconoscibili le varie linee melodiche che sviluppano e risolvono le tensioni armoniche sorte tra di esse.

I rapporti, che assumeranno la massima importanza nell'estetica herbartiana, trovano quindi un ruolo fondamentale già nel punto di passaggio dall'armonia alla melodia da un punto di vista psicologico. Se, infatti, l'armonia deve estendersi al successivo per spiegarsi in tutte le sue possibilità, la melodia che vi si trova intessuta costituisce a sua volta un'unità da essa inseparabile.

Una tale concezione del contrappunto significa, filosoficamente, l'istituzione di una proficua relazionalità che viene massimamente valorizzata nell'estetica: da un lato, questa disciplina è fondata sui rapporti e sull'assiologia che immediatamente ne deriva, dall'altro, il contrappunto assurge a modello stesso per il rigoroso sviluppo di un'estetica saldamente fondata: «la musica mostra molto chiaramente che gli intrecci più artistici possono sorgere quando più serie del bello successivo (più voci melodiche) si sviluppano contemporaneamente, in maniera tale che le esigenze dell'armonia vengano continuamente assecondate»[\[6\]](#).

È peraltro l'aspetto relazionale a sancire il legame a mio avviso più stretto fra la psicologia e l'estetica di Herbart. La psicologia analizza, infatti, i rapporti intercorrenti fra le rappresentazioni e, per quanto riguarda il suono, ne ricava le leggi di connessione, che coincidono anche con le regole dell'armonia. L'estetica costituisce allora un ulteriore punto di vista sulle stesse relazioni analizzate in psicologia, che si esprime nella valutazione immediata formulata nel giudizio estetico.

Il pensiero musicale esprime il repertorio di molteplici connessioni (effettive o soltanto possibili) tra rappresentazioni tonali già poste, per organizzarle secondo rapporti che vengono fatti oggetto di una valutazione estetica. Il pensiero che nella musica si esplica vi opera scelte sulla base di criteri propri ed è l'artefice di una legalità estetica specificamente musicale.

Il pensiero musicale, in definitiva, costituisce lo specifico musicale, ossia l'unità di riferimento per tutti i fenomeni dell'arte dei suoni. Esso si distingue per una coerenza internamente organizzata su rapporti tonali garantiti a priori e relazioni estetiche per le quali sussiste un giudizio oggettivamente valido. Su questa base è parimenti garantita un'autonomia costitutiva della musica, che dispone ora di uno statuto suo proprio e che si offre in modo paradigmatico all'analisi prima psicologica e poi, ancora, estetica.

Harmonie und Kontrapunkt in der Lehre J. F. Herbarts

Johann Friedrich Herbart (1776-1841) räumt der Musik eine besondere Rolle in seinem Leben und in den eigenen Lehren ein. Musikalisch sehr begabt, hat der junge Herbart

schon früh eine vielseitige und ziemlich gründliche musikalische Erziehung genossen, so dass er sich zu einem bemerkenswert guten Klavierspieler weiterentwickeln konnte. Nebenbei hat er regelmäßig komponiert und sich mit der gewonnenen musikalischen Erfahrung innerhalb seiner theoretischen (philosophischen und psychologischen) Arbeit auseinandergesetzt.

In dem Titel seines psychologischen Hauptwerks, der *Psychologie als Wissenschaft neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik*, fasst Herbart absichtlich die Stichwörter seines Unternehmens zusammen. Nachdem Kant der Psychologie alle Wissenschaftlichkeit mangels Anwendbarkeit der Mathematik aberkannt hatte, hat Herbart dieser Stellungnahme nicht nur widersprochen, sondern auch mit der Konzeption einer tatsächlichen wissenschaftlichen Psychologie widerlegt.

Sie basiert auf Erfahrung als unabsehbarem Grund aller Erkenntnis und aller Formen; aufgrund einer einengenden und einseitigen Deutung der kantschen Lehre lehnt Herbart nämlich dessen apriorische Wahrnehmungsformen als angeborene Ideen ab, obwohl er immer noch eine transzendente Problemstellung aufnimmt und nach seiner besonderen Art bearbeitet. Die Psychologie findet ihren Anfangspunkt in der bestimmten Erfahrung, die allerlei Gegebenheiten anbietet und die allein einen Zugang zu der ontologischen Dimension des Seienden eröffnet. Um die Erfahrungen zu untersuchen, ist erst die Selbstbeobachtung anzuwenden, deren wechselhafte durch Abstraktion errungene Ergebnisse aber äußerst behutsam für die Untersuchung zu behandeln sind.

Die zweite Basis einer wissenschaftlichen Psychologie ist die Metaphysik, die allgemeingültige Grundlagen für die Betrachtung des Seienden darbietet, indem sie eine rationale konsequente Erklärung des mannigfaltig Gegebenen bearbeitet. Die Psychologie stellt die erste Anwendung der Metaphysik dar; zwischen diesen beiden Fächern besteht nämlich eine thematische und methodologische Kontinuität, innerhalb derer das Gegebene einer strengen Kritik hinsichtlich der Gültigkeit unterzogen wird.

Die letzte Grundlage der Psychologie liegt in der Mathematik, die ihr die notwendige wissenschaftliche Strenge gewährleistet. Allerdings steht Herbart mit dieser Meinung Kant nach und eigentlich erwecken seine Anwendungen der Mathematik etwas Ratlosigkeit, wenn sie von der heutigen Kritik nicht sogar für ganz unhaltbar erklärt werden. Trotzdem sind Herbarts Versuche umso bedeutender, zumal er das strenge mathematische Verfahren den zeitgenössischen eher phantasierenden und inkonsequenten Philosophien gegenüberstellt, so dass der Einsatz der Mathematik letztendlich ein Bollwerk gegen alle unmethodische Verwirrung bildet.

In den psychologischen Analysen der Musik werden einige Hauptbegriffe der herbartischen Psychologie angewendet, wie zunächst die Auffassung der Seele als einfaches Wesen, das in ein Verhältnis zu anderen Realen tritt, wodurch Störungs- und Selbsterhaltungsakte entstehen, die sich psychologisch in der mannigfaltigen Vorstellungstätigkeit zeigen. Die Verbindung der Vorstellungen erfolgt dadurch, dass jede Vorstellung in Gleichheits- und Gegensatzteile gebrochen wird, die dann einen Streit

zwischen einer Verschmelzungskraft (Nötigung zum Eins-Werden) und dem Widerstand gegen die Vereinigung verursachen. Von den unterschiedlichen Verhältnissen unter den gebrochenen Teilen hängen die Lösung dieses Streits und die Verschmelzung oder Hemmung unter den Vorstellungen ab. Auf Grund dieses Mechanismus bilden sich mehrere Vorstellungsreihen, deren weitere Verbindungen die Erklärungen aller psychischen Geschehnisse ermöglichen sollen.

Mit der wissenschaftstheoretischen Absicht, die Gültigkeit seiner Psychologie zu überprüfen, unterzieht Herbart die Musik den Begriffen seiner Psychologie, mit der Überzeugung, dass die Tonlehre den einzigen einfachen und eindeutigen Gegenstand zu diesem Zweck ausmache. Die Mathematik, als Bürge für Wissenschaftlichkeit, tritt als notwendiges Bindeglied zwischen die beiden Fachgebiete, denen Kant kaum Platz eingeräumt hatte. Innerhalb der psychologischen Analyse dient also die Tonlehre als *ancilla scientiarum*, als Anwendungsbereich epistemologischer Fragen; dadurch wird aber der Musik zugleich eine psychologische Basis verschaffen, die ihre Verfahren erklärt.

Die Oktave tritt als erster problematischer Gegenstand der Betrachtung auf, weil Herbart die umstrittene Definition der Oktave als Intervall des vollen Gegensatzes einführt, was in Widerspruch zu der angenommenen Konsonanz dieses Intervalls zu geraten scheint. Der einzelne Ton ist nach Herbart von keinem psychologischen Belang, weil er erst durch das Verhältnis zu den anderen bestimmt wird; um diese Lage darzustellen, werden Schemen gezeichnet, die eine räumliche Auffassung des Oktavenabstands zweier Töne verraten. Ein einzelner Ton wird nämlich zu einem Abschnitt «auseinandergezogen», dessen dreizehn Senkrechte den Bezug zu allen Tönen innerhalb der Oktave darstellen, und für jeden Tonabstand sind die Gleichheits- und Gegensatzteile zu zählen, in die psychologisch die Vorstellung eines Tons von einer anderen gebrochen wird.

Der Wuchs des psychologischen Gegensatzes kann besser mit der Diagonale eines Vierecks dargestellt werden, dessen Seiten die Oktaveinheiten sind, auf die sich der Gegensatz bezieht: auf diese Weise entspricht das von Herbart gerechnete Verhältnis von Gleichheit zum Gegensatz dem zwischen Seite und Diagonale ().

Der volle Gegensatz der Oktave kann auch anhand des psychologischen Mechanismus erklärt werden, in dem die Gegensätze der vereinigenden Verschmelzungskraft der Gleichheit widerstreben. Wenn aber die Gleichheit gerade null ist, entsteht folglich auch kein Streit zwischen ihr und den Gegensätzen und somit werden die Gründe einer Dissonanz ausgeschlossen. Die Vorstellungen enthalten zwar nur Gegensatzteile, das beeinträchtigt aber den harmonischen Charakter des Intervalls nicht, weil Dissonanz erst von dem Streit der vereinigenden und der abstoßenden Kraft abhängt.

Die tonalen Abschnitte gehören eigentlich zu einer Geraden, die Herbart Tonlinie nennt und als ein apriorisches Kontinuum betrachtet, auf dem Punkte hervorzuheben sind, durch die ihr ansonsten unbestimmtes Ineinanderfließen erst verwendbar wird. Das Verfahren schreibt die psychologische Frage der reinen Unterscheidbarkeit vor: wenn zwei Punkte (Töne) nichts mehr gemein haben, sind sie erst rein voneinander unterschieden und

musikalisch scheint die Oktave die Lösung zu sein, weil die in ihr vorkommenden Töne keinen Gleichheitsteil aufweisen und somit der Verschmelzung entzogen werden. Dies geschieht erst dank der ganzen Kraft der Gegensätze, so dass die Bezeichnung der Oktave als Intervall dem vollen Gegensatz als logisches Ergebnis der Unterscheidbarkeit gilt.

Die rein unterscheidbaren Punkte wiederholen sich in gleichmäßigem Abstand auf der Geraden, ebenso werden die von der Oktave geschaffenen Einheiten unendlich der Tonlinie entlang aufeinander folgen. Mit der Oktave werden zugleich deren innere Intervallstrukturen wiederholt, so dass sie die ursprüngliche Modulschablone aller musikalischen Verhältnisse ausmacht.

In der Behandlung der übrigen Intervalle wendet Herbart die gleichen psychologischen Maßstäbe an wie bei der Oktave: das logische Verfahren setzt sich in der Suche nach hervorgehobenen Punkten fort, die den wichtigsten psychologischen Ereignissen entsprechen. So werden die Fälle untersucht, bei denen die Verhältnisse zwischen Gleichheit und Gegensatz Veränderungen in der Vorstellungstätigkeit bewirken und der Streit der Kräfte unterschiedliche harmonische Werte hervorbringt. Quarte, falsche und reine Quinte werden reibungslos abgeleitet, während schon bei den beiden Terzen einige Bestimmungsschwierigkeiten auftauchen, die eine Lösung erst in dem Zusammenhang der Akkorde finden.

Die Sekunden, wo die Gegensatzteile zu klein und deswegen nicht berechenbar sind, entziehen sich einer Bestimmung nach den gleichen Kriterien. Herbart greift dann zu der allzu subtilen psychologischen Unterscheidung zwischen „ursprüngliche“ und „verstärkte“ Vorstellungen, die meines Erachtens nur seine Ratlosigkeit in diesem Fall verrät. Der Unterschied der Töne in dem Sekundenintervall ist zwar erfahrungsmäßig gegeben (und bekannt), eine konsequente Anwendung der herbartischen Grundsätze verfehlt aber seine Erklärung und scheitert in der unvermeidlichen Anerkennung eines Unterschieds ohne Unterscheidbarkeit. Hinsichtlich der theoretischen Ableitung der Intervalle hätte die Sekunde das Gegenstück zu der Oktave schaffen sollen, am Ende wird sie aber zum Gegenstück der Ableitbarkeit schlechthin. Sexten und Septimen werden auch berechnet, ihre Werte entsprechen aber den umgekehrten Terzen und Sekunden, von denen sie also abgeleitet werden können.

In der Erklärung der reinen Akkorde erkennt Herbart die interessanteste Frage seiner Untersuchung, die wiederum die von der Brechung herrührenden Verhältnisse in Betracht zieht. Auf dem Abschnitt eines in dem Dreiklang enthaltenen Tons werden die zwei anderen als brechende Kräfte dargestellt; bei der Erläuterung des ganzen Akkords sollen nun drei Teile ausreichen, die sich ausschließlich bei reinen Dreiklängen wie verhalten, d.h. wie besondere Werte, die die psychologische Schwellenformel erfüllen und eben deshalb auch die Konsonanz des Akkords rechtfertigen. Der Unterschied zwischen den Tongeschlechtern wird auf den im Mollakkord empfundenen Druck zurückgeführt, den die große Terz auf die kleine ausübt.

Meiner Ansicht nach erweist sich die ganze Erläuterung der Akkorde als zweifelhaft,

unter anderem weil die in sie eingeführte Brechung übertrieben vereinfacht worden ist: sie entspricht einer einmaligen Rechnung, die eigentlich von den bestimmten, in dem Dreiklang vorkommenden Intervallen absieht und auf einem unangemessenen Überblick beruht. Im Allgemeinen liegen die Schwierigkeiten der herbartischen Behandlung der Akkorde in der unzulänglichen Unterscheidung der Ebenen, weil kein eindeutiger Bezug der Akkorde auf die Intervalle definiert wird und Widersprüche zu der Theorie der Intervalle entstehen.

Der harmonische Charakter einer Tonverbindung entspricht deren erster ästhetischer Bewertung und beruht auf einer erklärbaren psychologischen Basis. Die Gründe der Konsonanz und Dissonanz scheinen aber den Akkorden und den Intervallen nicht gemeinsam zu sein: in diesem Fall werden sie auf den Streit zwischen Verschmelzungs- und Abstoßungskraft zurückgeführt, während die Akkorde auf einen Druck unter den eigenen Bestandteilen (nämlich den Intervallen) verweisen. Die Summe zweier kleinerer Intervalle und ein größeres Intervall sollten nämlich gleichwertig sein, was aber nur bei den reinen Dreiklängen erfolgt und sie konsonant macht. Bei den übrigen Akkorden dagegen erleiden die kleineren Intervalle einen Druck, der als Grund für die Dissonanz gilt und zu dem Übergang zu anderen Akkorden als Auflösung drängt.

Die mannigfaltige Art des Drucks, die mit der Brechung zusammenhängt, entscheidet übrigens auch über die Art der Dissonanz, weil Herbart einen Dissonanzbegriff im engeren Sinne einführt, der allein denjenigen unstabilen Akkorden zukommt, deren Auflösung bestimmt ist (z.B. ein Dominantseptakkord führt zu seiner Tonika, im Gegensatz zu einem verminderten Dreiklang, der mehrere Auflösungen gestattet). Auf die wichtigsten Akkorde wird näher eingegangen und ihre Eigenschaften nach den üblichen psychologischen Kategorien untersucht.

Meiner Meinung nach bleibt der Druck als Grund der Dissonanz bei den Akkorden noch schwer nachvollziehbar. Eine weitere Erklärung findet er innerhalb der Erörterung der gleichschwebenden Temperatur. Herbart deutet seine eigenartige Meinung über die Temperatur nur an und hält sie für weit mehr als einen technischen Notbehelf: ihre wahrhaftige Basis liegt nämlich in der ursprünglichen Übereinstimmung mit dem musikalischen Denken, das maßgebend in Hinsicht auf die Kriterien des ästhetischen Gebrauchs der Töne in der Musik wirkt.

Die Temperatur vermag einen gleichmäßigen Halbton zu bestimmen, dessen Größe nun zum Maßstab des Übergangs von einem Intervall zu dem nächsten wird; dies war allerdings rein psychologisch nicht gelungen war. Die Tatsache, dass die psychologischen Bestimmungen der Intervalle immerhin geringe Abweichungen von den temperierten Angaben aufweisen, wendet das musikalische Denken zu seinem Vorteil. Der Druck der Intervalle in den dissonanten Akkorden findet nämlich dank ähnlicher Abweichungen statt, die nun ihren völligen harmonischen - und somit ästhetischen - Belang offenbaren, sofern sie die Klänge zur weiteren musikalischen Entwicklung treiben.

Die psychologischen Analysen der Tonlehre schließen mit einer kurzen Behandlung der

Melodie, deren Auffassung durch die Notwendigkeit einer hinzugedachten Harmonie gekennzeichnet ist. Die unterschiedlichen Aspekte, die in Betracht kommen (Bewegungen, Verbote der Parallelen, Tonleiter, Anfang einer Funktionstheorie), haben als gemeinsamen Nenner den Bezug zur harmonischen Dimension der Musik, als wäre sie unabdingbar für alle tonalen Tatsachen in ihrem psychologischen Gefüge.

Der Kontrapunkt selbst, von dem einige Hauptregeln erklärt werden, wird erst durch die Zurückführung auf dessen harmonische Grundlagen begründet. Er schafft zusätzlich eine Ausdehnung der Harmonie in der Zeit und steigt dadurch zum musikalischen Vorbild schlechthin empor, da er auf äußerst klare Weise ästhetische Verhältnisse aufweist.

Die hier angegebenen Erläuterungen mögen seltsam vorkommen; trotzdem beruhen sie fest auf den psychologischen Voraussetzungen der Analyse, die konsequent angewendet werden und hiermit das Zusammentreffen der musikalischen Theorie mit der wissenschaftlichen Ausarbeitung der Psychologie nachweisen.

Die Untersuchung der Musik stellt sich als holistisch heraus, sofern sie einen logischen Faden entwickelt, der einige Grundgesetze der herbertschen Psychologie durchläuft, und deren Einklang mit den Hauptannahmen der Musiklehre feststellt. So wird die kontinuierliche Tonlinie durch Auffindung ihrer Einheiten nach dem psychologischen Satz der reinen Unterscheidbarkeit diskret gemacht und folglich werden die ersten Elemente der Tonlehre, die Intervalle, der Analyse unterzogen. Die Mechanismen der Brechung liefern den Grund für die Konsonanz der Intervalle und der reinen Dreiklänge, während die Spannung in der Zusammenstellung von Intervallen dissonante Akkorde hervorbringt. Die Dissonanz findet weiterhin eine ähnliche Erläuterung in der theoretisch anregenden Betrachtung der gleichschwebenden Temperatur, wo die gleiche Spannung ihren prägnantesten Wert für das musikalische Denken bekommt. Dank des Drucks in den Akkorden wird nämlich der Drang zu deren Auflösung veranlasst, die ins Sukzessive der Melodie übergeht, die in ihrer notwendigen kontrapunktischen Führung wiederum von harmonischen Bedeutungen durchdrungen ist.

Die Deutung R. Zimmermanns bezüglich einer Überlagerung von Kontinua logischer (aus diskreten Teilen bestehend) und mathematischer (unendlich dicht) Art halte ich für unangemessen der psychologischen Vielfältigkeit gegenüber, zumal erst die psychologische Dyskrasie unter den Bestimmungen die harmonischen Grundverhältnisse entstehen lässt.

Für die psychologischen Erklärungen mussten die Tonlinie auf einer metaphysischen Ebene und das musikalische Denken in ästhetischem Bereich gesetzt werden. Die Tonlinie ermöglicht die konsequente Begründung der Tonverhältnisse überhaupt, weswegen ihr Herbart eine apriorische Verfassung neben Raum und Zeit einräumt. Durch den Hinweis auf die reine Tonlinie, der stufenweise logische Eigenschaften zugeschrieben werden, wird ein rationales Gefüge aufgebaut, dem die musikalische Erfahrung gegenübergestellt wird und auf das ihre konsequente Gestaltung zurückgeführt wird.

Das musikalische Denken stellt die Gesetzlichkeit des ästhetischen Gebrauchs der Tonverbindungen dar; hiermit gewinnt der musikalische Gebrauch der Töne eine psychologische Grundlage, was jedoch die Unabhängigkeit der beiden Bereiche nicht verletzt. Vielmehr wird der Vergleich erst berechtigt, sofern Musik und Psychologie begrifflich getrennt bleiben; durch solch ein Verfahren verdienen die durchgeführten psychologischen Ableitungen des Tonmaterials den wissenschaftstheoretischen Wert, der letztendlich der gesamten Untersuchung zugrunde liegt.

Die geschichtliche Einordnung Herbarts zu Beginn der tonpsychologischen Forschungen des 19. Jahrhunderts wird in diesem Zusammenhang sicherlich durch die gebührende Anerkennung des theoretischen Werts seiner psychologischen Untersuchungen bestimmt, trotz der Einwände, die gegen einige besondere Lösungen erhoben worden sind.

Der bewusste epistemologische Ansatz und die methodische Strenge seiner Durchführung mögen heute noch von beispielhaftem Belang sein, in einer Epoche, wo alle Fächer nach einem wissenschaftlichen Status streben und in der didaktischen Diskussion „Transdisziplinarität“ als ein Zauberwort für die Schulreform auftritt.

[1] J. F. Herbart, *Sämtliche Werke. In chronologischer Reihenfolge*, a cura di K. Kehrbach, O. Flügel e Th. Fritsch, Neudruck der Ausgabe Lagensalza 1887-1912, Scientia, Aalen 1964 (d'ora in poi indicato con la sigla SW), vol. IV, p. 301.

[2] Contenute in SW, vol. III, pp. 96-118.

[3] Contenute in SW, vol. XI, pp. 45-176.

[4] SW, vol. VI, p. 69.

[5] SW, vol. XI, p. 103.

[6] J. F. Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, 1837⁴, revisione critica a cura di W. Henckmann, Meiner, Hamburg 1993, pp. 156-157.

  [ritorna all'indice degli argomenti](#)

Simone Frangi

André Schaeffner, Maurice Merleau-Ponty, Demetrio Stratos. Dialogo a tre voci sul luogo della risonanza

L'obiettivo di questa ipotesi di confronto è approfondire il rapporto tra il luogo della risonanza e l'emissione sonora attraverso una considerazione ravvicinata e articolata del tema del corpo, che balza in primo piano contestualmente allo spostamento dell'attenzione sulla fisicità della materia del suono. La profonda interdipendenza dei concetti di concavo e risonante ci mette infatti sulla via di quell'idea dello *strumento-corpo* [1] così fortemente presente nella riflessione di Piana. La voce umana, nella forma del risonatore boccale e polmonare, è uno strumento da suonare e allo stesso modo l'intero corpo viene coinvolto, con modalità differenti, nel desiderio di espressione sonora. Le dinamiche che stanno alla base di questa tendenza del corpo a "fare musica" coincidono con un'esplorazione materiale delle sue concrete possibilità sonore e con una rivalutazione delle sue concavità per l'istituzione di una organologia musicale di matrice corporea.

È in questa prospettiva teorica che si inseriscono le indagini etnomusicologiche di André Schaeffner (1895-1980) che, nel volume *Origine des instruments de musique* [2], propone una "fenomenologia della risonanza *sui generis*" [3], svolta attraverso lo studio del ruolo della superficie concava nell'emissione del suono in uno strumento musicale fino alla ricostruzione della genealogia del risonatore. L'opera dell'etnomusicologo francese compare in un panorama di studi dominato dall'opera di C. Sachs, un'importante riflessione sull'origine della musica strutturata sul modello vocale della melodia a picco. Schaeffner da parte sua presenta dei contributi fortemente originali rispetto alla tradizionale ed istituzionalizzata classificazione degli strumenti musicali, novità che riguardano principalmente la teoria delle origini corporali della musica (che scopre un alternativo modello percussivo e una grande attenzione riservata al materico) ed il criterio tassonomico per materiali.

Il suono strumentale viene allora inserito in un contesto comunicativo di tipo orale: all'origine dello strumento si trova un'istanza espressiva che, canalizzata in un gesto o un'articolazione cinesica, si muove nello spazio e si dirige ad una superficie. Sono in particolare le *superfici concave* che, nel sistema tassonomico di Schaeffner, svolgono un ruolo rivoluzionario. La considerazione e l'utilizzo di cavità naturali e di cavità artificiali modificano l'immagine dell'oggetto sonoro. Lo studio del risonatore infatti mette in crisi molte categorie musicali tradizionali, prime fra tutte quelle interne alla classificazione organologica, e istituisce invece un concetto trasversale nel quale confluiscono le più differenti famiglie di strumenti. La scoperta delle superfici concave, quali fondamentali dispositivi per la generazione sonora, introduce una riflessione sul materico di grande importanza: i risonatori "sono imprescindibili dalla materia in sé, dai materiali che determinano il 'mistero timbrico' che è alla base degli strumenti musicali" [4]. La figura della cavità risonante e l'importanza della sua costituzione materiale attraversano l'intera tassonomia di Schaeffner e hanno la forma di *universalie organologiche* [5] dal sapore

lievemente strutturalista.

Il libro di Schaeffner mostra la musica come un'arte continuamente presente nel quotidiano, “necessariamente mischiata alla nostre azioni, che si realizza a dispetto di tutto e con una fantasia o con una temerarietà di mezzi materiali che ci confonde” [6]: assistiamo qui ad un chiaro allargamento del senso e del contenuto del musicale, dove lo strumento viene ora concepito come oggetto–dispositivo sonoro del quale riconosciamo il suo essere musicale o meno. È con queste premesse che l'autore approccia il tema del corpo: esso viene indagato, come ogni altro strumento, per le sue proprietà di emissione sonora e musicale. In questo senso il corpo è una cavità risonante che emette ed amplifica suoni e rumori: il gioco sonoro della materia corporea lascia la traccia di una carne vibrante, di una pelle tesa, del sangue che scorre, del vuoto interno che agisce. In questo modo completamente nuovo di incontrare e di abitare il corpo ci interroghiamo sulla possibilità che esso abbia una forza espressiva non verbale: la voce e ogni altra modalità di stimolazione sonora del corpo, sono già di per sé segni, tracce del corpo stesso; la voce annuncia la materia di una presenza, di un'unicità incarnata. Questa primordiale musicalità che scaturisce naturalmente dal corpo corrisponde ad una volontà di dirsi, di farsi sentire e di soddisfare quindi una urgenza espressiva. Il completamento di tali fini comunicativi scorre lungo un complesso percorso esplorativo del materiale sonoro offerto dal corpo che porterà il corpo stesso a configurarsi come un oggetto sonoro, articolato in varie regioni timbriche nelle quali è possibile modulare un'infinità di gesti espressivi. “Appare evidente che l'origine della musica sia da ricercarsi nel corpo umano. E così anche nella danza. Quest'ultima è però unica mentre la musica si divide in vocale e strumentale. Da una parte il canto, prodotto, così come il linguaggio, dall'apparato vocale; dall'altra la musica strumentale, nata, con la danza, dal movimento del corpo.” [7] Il libro apre direttamente con questa dichiarazione programmatica nella quale si fanno chiari gli intenti dell'analisi dell'autore. I principali snodi concettuali del volume muoveranno infatti dalla preliminare collocazione dell'origine della musica nel corpo umano. Nella culla di questa scaturigine corporea prende vita anche la divisione originaria tra musica vocale, il canto dell'apparato fonatorio, e musica strumentale, di matrice cinetica. È proprio il movimento che si porrà a fondamento della progressiva indagine dei portati sonori del corpo. A proposito di questa partizione del musicale, Schaeffner si affretta a specificare che non c'è nessuno squilibrio derivato dalla precedenza di una delle due forme musicali sull'altra ma che al contrario si tratta di una coppia simmetrica dove non si pone problema di una maggiore o minore originarietà o di vincoli di dipendenza dell'una rispetto all'altra. Questo è il motivo che spinge l'autore ad individuare un primo obiettivo polemico in quelle teorie che propongono una dipendenza della musica strumentale da quella vocale. “La teoria assai diffusa di una musica strumentale nata dall'imitazione del canto è poco sostenibile. Infatti nulla prova che con gli strumenti si è cercato di imitare la voce umana” [8]. In questa ipotesi Schaeffner riconosce un abuso del concetto di imitazione che ha un effetto estremamente falsante del quadro dell'arte musicale. Esso propone una forma di musicalità strumentale modellata sullo stile vocale, conclusione assai imprudente. La musica strumentale in realtà sostiene una linea di sviluppo autonoma rispetto a quella del canto: pur ammettendo che la musica ha una precedenza di comparsa (le prime capacità musicali di cui l'uomo si accorge sono quelle vocali), esso non gode di priorità strutturali che gli avrebbero permesso di influenzare lo sviluppo del filone strumentale. Lo strumentale si sottrae da questo presunto potere formativo del vocale e si

rende indipendente; ciò nonostante, i due ambiti restano comunque comunicanti, lasciando aperta una valvola di reciproca interferenza. “La musica strumentale si sarebbe così modellata su una cosa diversa dalla voce umana; anche nel caso di una ipotetica *afasia originaria* il corpo umano ha potuto conoscere i rudimenti della musica guidato dai suoi primi movimenti di danza e di lavoro” [9]. La musica strumentale nelle sue forme primitive è sempre danza, presuppone cioè il coinvolgimento originario del corpo, più precisamente del corpo in movimento. Essa ha sempre un’origine cinetica. L’uomo batte il suolo con i piedi e le mani, percuote il proprio corpo con le mani, agita il corpo per animare gli ornamenti sonori che porta addosso. Battere, percuotere, agitare hanno una forte componente gestuale che risiede in regioni corporee differenzialmente localizzate: obiettivo di Schaeffner è anche quello di sfuggire ad una teoria che proponga come fondamento della musica una “azione restrittiva delle mani, dei piedi, o di qualsiasi altra parte del corpo umano” [10] e che reifichi il ruolo di tali appendici, rischiando di cadere nella “tesi inversa di un’origine manuale di tutti gli strumenti”[11], insidiosa tanto quanto l’ipotesi imitativa. Una conseguenza di questa chiara impostazione è l’inquadramento dei fenomeni vocali nel panorama gestuale di quei movimenti corporei con una qualche valenza espressiva: l’urlo e canto, i rumori gutturali, il respiro cadenzato hanno tutti una matrice nel desiderio comunicativo, pur venendo poi a ricoprire in ambito sacro e religioso una importante funzione evocativa e simbolica di tipo rituale. A questo proposito Schaeffner squaderna una vasta fenomenologia di espressioni vocali a testimonianza dell’innata elasticità dell’apparato vocale, capace di un’infinità di timbri, di diverse risonanze ed effetti: accanto alla voce nasalizzata o a quella di testa, ai bassi profondi o ai registri sovracuti, il mezzo vocale annette al suo ambito canoro “suoni a bocca chiusa, singhiozzi, ansiti, chioccioli, squittii, sibilii, strane grida”[12]. La dimensione del vocale si apre ad una nuova interrogazione della sua materia sonora, che la rende strumentale: questa commistione di vocale e strumentale si gioca sul terreno comune che i due ambiti lasciano sempre disponibile per una possibile comunicazione e deformazione. L’indagine dell’etnomusicologo mira al chiarimento di come la voce persegua “un certo fine strumentale”[13]: in questo slittamento del vocale verso lo strumentale si riconosce un’abdicazione, un cedimento della funzione linguistica a quella espressivo-musicale che inaugura la progressiva configurazione del corpo come oggetto sonoro. Un esempio particolarmente eloquente della comparsa dello strumento-corpo è il percuotimento della gola con la mano; Schaeffner riporta la testimonianza di alcune pratiche vocali del Turkestan in cui “la mano destra, con dei piccoli colpi sul pomo d’Adamo, produce un vibrato artificiale dai tratti patetici”[14]. Questo tipo di manifestazione musicale chiarisce come un intervento e una manipolazione del corpo secondo un fine sonoro aprono la strada alla considerazione strumentale della voce e del corpo intero: il canto si presta ad altri effetti sonori e lo fa convertendo i suoni vocali alle forme della percussione. Sotto questo impulso l’uomo si trova a forzare le capacità espressive del proprio corpo e ad allargare i suoi margini strumentali, approfondendo le possibilità musicali di varie regioni corporee. Schaeffner trova per esempio nel fischio, che propone un inedito uso della lingua e delle sue proprietà sonore, un’autentica materia di studio. È a questo punto della trattazione che l’etnomusicologo propone la sua originale teoria del risonatore: è la cavità che dà al suono vocale un timbro tipicamente strumentale, cioè è la decisione di usare il corpo, in virtù della sua natura concava, come strumento per

l'amplificazione che lo avvicina ad un principio di tipo strumentale. “Ora, logicamente, dovremo capovolgere i ruoli e considerare la bocca non più nel suo legame con l'apparato vocale, ma nelle sue possibilità di rafforzare i suoni che vibrano all'interno della sua cavità naturale [...] Da questo momento essa non 'parla' o parla appena”[15]. La considerazione del corpo come una naturale cassa di risonanza lo inserisce in un gioco con la materia sonora che impone di interrogarlo nelle sue potenzialità sonore e musicali: si percuote la cassa toracica dentro la quale si odono risuonare i colpi, si percuotono i bicipiti, i gomiti piegati, le ascelle, il ventre, si battono i piedi a terra, le mani una contro l'altra e si schioccano le dita. Tutta questa gestualità sonora confluisce e trova un'unità, anche simbolica, nell'immagine del tamburo umano che compare nel testo Schaeffner: è nella forza di questo simbolo che sta il senso dell'esperienza musicale corporea: il corpo, “il primo luogo di una musicalità che nasce dal desiderio d'espressione”[16], è un tamburo, una pelle tesa sopra una caverna che risuona, capace di emissioni musicali se sollecitato adeguatamente.

Un'ulteriore evoluzione nella costruzione del corpo sonoro è rappresentata dal coinvolgimento nel gioco sonoro di elementi esterni al corpo, in modo che non siano solo le sue parti a risuonare: dal percuotimento dell'acqua con le mani o del suolo con i piedi si passa all'applicazione di ornamenti sonori che accompagnano la *kinesis* corporea e la arricchiscono di sfumature timbriche e ritmiche. Qui la musica si dirige verticalmente verso l'essenza cinetica del musicale: “Ora, che questi strumenti vengano applicati alle gambe, alla cintura o alle braccia, il problema resta sempre lo stesso: dal movimento generale o dai movimenti parziali del corpo, abilmente guidati, e non più dalla percussione, risulta un rimbombare continuo, ornamento sonoro della danza. Il corpo, così, si copre di musica”[17]. Si tratta allora di rivelare lo spessore filosofico di tali conclusioni e di indicare quanto può essere fruttuoso per il filosofo la considerazione attenta di questo materiale antropologico. Il calpestio del suolo è certamente il modo più primitivo di produrre un rumore e riporta alle origini della musica come danza: questo risalimento originario rivela però anche una profonda “istanza metafisica: la musica sembra nascere dal piede che batte sul terreno, ed in un autore che mostra un così grande interesse per la musica del novecento come l'etnomusicologo francese, questo discorso nasconde forse una riflessione sull'essenza del musicale come struttura ritmica e danzante”[18]. Il movimento del corpo induce il gesto verso una sonorità e la musica che ne scaturisce è qualcosa che aderisce completamente al corpo: nell'ambito della musica corporale si introduce una gestualità interamente motivata dal suono. Da ciò si deduce che “la musica ha chiesto all'uomo di divenire con la danza uno dei suoi strumenti, non il più mobile [...] ma il più affascinante per il suo gioco concreto e libero.”[19] Il corpo del danzatore è uno strumento musicale autonomo, un sonaglio vivente che scarica il suo ritmo in complessi agglomerati sonori attraverso una gestualità inedita: i gesti del corpo diventano intimamente musicali e capaci di trasformare ogni movimento e agitazione in un fine sonoro. Ogni impulso gestuale ricerca un “contatto sonoro”[20] con le mani, i piedi o qualsiasi altro oggetto per poterne trarre dei suoni: dove c'è gesto c'è manifestazione sonora.

Il ruolo fondamentale sostenuto dalle forme cave appare trasversalmente in tutte le famiglie di strumenti e ad ogni grado della loro evoluzione, a partire dai sonagli dove funge da recipiente o da semplice cavità vuota, fino ai tubi sonori riempiti di semi o nella

quale si sospinge una colonna d'aria attraverso il soffio. L'utilizzazione delle cavità naturali e delle cavità artificiali rappresenta una rivelazione eclatante per l'organologia: se prima era evidente che l'urto di due oggetti pieni, come potevano essere il piede ed il suolo, poteva produrre un suono o un rumore, ora, con l'interesse rivolto verso le potenzialità della superficie concava, l'esplorazione sonora consisterà nel mettere in vibrazione una parete sottile incavata o l'aria presente in essa. Già nelle forme di musica corporale più originarie si inizia ad intravedere un'inconsapevole ed istintivo impiego delle "risorse sonore di ogni cavità più o meno chiusa: utilizzazione della bocca come risonatore; percuotimento della gola o del petto; battuta delle mani disposte a coppa; impiego musicale dello scudo o di una superficie simile, sia cantando davanti alla sua faccia concava, sia percuotendo la convessa [...]; calpestio di un suolo sospeso, o di una parete che più o meno ricopre una fossa di risonanza.[...] In modo confuso e con diverso significato, questi esempi mostrano fin dalle forme più semplici di musica strumentale il senso infallibile che ha portato l'uomo primitivo a cogliere, e a mettere a frutto il *valore sonoro di ogni parte cava*. Sembra che le più piccole cavità scoperte in natura o prodotte dall'ingegnosità umana siano state, senza eccezione, incamerate nella musica." [21] La cavità appare in queste prime descrizioni come una parete che racchiude e che ha universalmente, prescindendo dai vari modi di vibrazione, percussione, scuotimento, insufflazione, la funzione di risonatore, di amplificare cioè la vibrazione del corpo sonoro. In ultima istanza si potrebbe ipotizzare che la cavità risponda al bisogno di rafforzare un processo sonoro ancora allo stato elementare. Corpo sonoro e risonatore, che spesso intrattengono un rapporto di sovrapposizione, sono infatti interdipendenti: l'amplificazione è ottenuta dal corpo vibrante e viceversa il corpo vibrante comunica sempre con il suo risonatore, ottenendo così un rafforzamento della sua sonorità. Attraversando questa riflessione sulla cavità ci accorgiamo, ancora una volta, che uno dei motivi più ricorrenti è la comparsa del corpo umano come dispositivo o supporto della produzione sonora: emblematico di questo luogo comune della risonanza è lo scacciapensieri, uno strumento rudimentale che corrisponde al principio di far vibrare una lamina di ferro entro una cavità, in particolare quella orale, e che, comparando in tradizioni musicali profondamente distanti, ripropone quelle *universalie organologiche* a cui accennavamo e giustifica "una interpretazione poligenetica e strutturale del fenomeno" [22]. L'antica intuizione che sta alla base dello scacciapensieri è quella di pizzicare una lamella metallica posizionando lo strumento davanti alle labbra socchiusse, in modo che la bocca formi una cavità di risonanza: il corpo si atteggia ad una funzione strumentale poiché accoglie una vibrazione e, costituendosi come risonatore, offre la possibilità di rafforzare i suoni che vibrano al suo interno. Anche questo esempio contribuisce a ribadire "l'importanza universale del risonatore. Siamo propensi a credere che si collochi, assieme ai gesti corporali, all'origine di tutta la musica strumentale. [...]. Un buco in terra, una bocca socchiusa e l'uomo pensò di utilizzarne le qualità sonore battendo, pizzicando, grattando qualche oggetto postovi davanti" [23]

L'idea di un'organologia musicale che ha fondamento nelle importanti potenzialità sonore della concavità e della convessità del corpo umano anticipa alcuni spunti riflessivi presenti, seppur ancora in potenza, nell'ultima fase della riflessione di Merleau-Ponty. Si tratta del pensiero del *creux* [cavità], un'istanza teorica che il filosofo intendeva sviluppare in seno al problema della soggettività e che avrebbe segnato l'avvenuta

archiviazione del soggetto autocoscienziale. È proprio l'idea fondamentale della cavità che, nella complessità dei suoi rimandi e delle sue implicazioni, sta alla base dei due percorsi, ciò che ci permette di tessere delle fini relazioni di vicinanza tra l'etnomusicologo ed il filosofo. Entrambe le riflessioni vanno infatti nella direzione di un ripensamento del soggetto e del ruolo del corpo: il primo, l'etnomusicologo, nell'ambito dell'organologia musicale e il secondo, il filosofo, su un terreno ontologico più ampio e generale.

L'idea del *creux* merleau-pontiano è contenuta nelle *Note di lavoro* de *Il visibile e l'invisibile*, degli appunti tracciati dall'autore in modo non sistematico e con l'intento di figurarsi lo sviluppo futuro del lavoro. Il pensiero del *creux* è uno di quei centri tematici che, relegato ad un destino di non sviluppo, lascia delle tracce in diversi passaggi di questi appunti: esso lascia presagire un terreno di riflessione estremamente fecondo che avrebbe forse portato a compimento il senso profondo dell'impresa filosofica che stava alla base di un'opera cruciale come *Il visibile e l'invisibile*.

“Nelle pagine che ci rimangono, e nelle note di lavoro che le accompagnano, diviene manifesta l'intenzione di riprendere le vecchie analisi sulla cosa, sul corpo, sulla relazione fra il vedente e il visibile, per dissipare la loro ambiguità, e per mostrare che esse acquistano il loro senso solo al di fuori di un'interpretazione psicologica, collegate a una nuova ontologia. Soltanto quest'ultima può adesso fonderne la legittimità, così come soltanto essa permetterà collegare le critiche rivolte alla filosofia riflessiva, alla dialettica e alla fenomenologia – critiche sino ad ora disperse e apparentemente tributarie di descrizioni empiriche - , svelando l'impossibilità ormai di mantenere il *punto di vista della coscienza*” [24]. La nozione di *creux* si pone proprio in questo terreno di ripensamento dell'ontologia e di svelamento delle ingenuità della prospettiva metafisica: essa, sublimando l'Essente e considerandolo come un'identità piena e positiva dal carattere assoluto, oscura la dimensione dell'essere carnale che offre il vero rapporto con l'Essere. Il nuovo concetto merleau-pontiano si fa invece portatore del negativo e attraverso esso tenta di installarlo in quell'orizzonte di indifferenza tra attività e passività, per smascherare la presunzione di una soggettività in senso assoluto. Già in alcune pagine della *Fenomenologia della percezione*, il filosofo rendeva chiara un'esigenza di questo tipo: “Abbiamo l'esperienza di un Io, non nel senso di una soggettività assoluta, indivisibilmente disfatto e rifatto dal fluire del tempo. L'unità del soggetto o quella dell'oggetto non è una unità reale, ma un'unità presuntiva all'orizzonte dell'esperienza, ed è necessario ritrovare, al di qua dell'idea del soggetto e dell'idea dell'oggetto, il fatto della mia soggettività e l'oggetto allo stato nascente, il sostrato primordiale dal quale nascono sia le idee che le cose” [25].

È però l'impostazione che Merleau-Ponty dà alla teoria dell'ideazione che rende decisivo l'adozione di un nuovo concetto di soggettività: “La genesi dell'idea consisterebbe allora in un *accoglierla* che a sua volta configura la soggettività come ‘cavità [*creux*]’ nella quale l'idea avviene, così come, per parte sua, la melodia *si* canta. Occorre però precisare subito che quella cavità non risulta mero *ricettacolo* dell'idea, ma fa anzi *tutt'uno* con il suo avvento: ‘attività e passività accoppiate’” [26]. Lo smantellamento del soggetto assoluto e autoriflessivo passa attraverso il riconoscimento della “passività della nostra attività”, proprio perché il pensare non è “un'attività dell'anima, né una produzione di pensieri al plurale, e io non sono nemmeno l'autore di quella cavità che si forma in me per il passaggio del presente alla ritenzione, non sono io a farmi pensare più di quanto sia io a far battere il mio cuore” [27].

La cavità, cioè la soggettività che ha svelato il suo lato passivo, è creatrice di idee: in essa l'idea avviene “perché vi viene *passivamente* – cioè in modo fungente – *creata*.”[28] Merleau-Ponty osserva che la cavità istituisce un “negativo fecondo”[29] nella carne: dove il cavo si contrappone al pieno, il negativo si contrappone al positivo. L'idea di una soggettività così configurata permette allora di realizzare che “né io né l'altro siamo dati come positivi, come soggettività positive. Si tratta di due antri, di due aperture, di due scene in cui accadrà qualcosa, - e che appartengono entrambi allo stesso mondo, alla scena dell'Essere”[30]. Il *creux* appare come una linea di confine dove si effettua la conversione io-altro, il punto di rivoltamento tra interno ed esterno, quindi l'unico vero luogo del negativo: “non c'è identità, né non-identità o non-coincidenza, c'è interno ed esterno che ruotano l'uno attorno all'altro- Il mio nulla ‘centrale’ è come la punta della spirale stroboscopica, che non si sa dov'è, che è ‘nessuno’”[31]. Con queste premesse Merleau-Ponty imposta il problema del medesimo e dell'altro per giungere alla conclusione che il medesimo non è che l'altro dell'altro e l'identità differenza di differenza. Tali formulazioni sono possibili a patto che vengano collocate sullo sfondo del chiasma e della reversibilità, per cui ogni percezione è doppiata da una contro-percezione; solo questo contesto teorico permette di evidenziare la circolarità della percezione e la conseguente uguaglianza di attività e passività. Appare chiaro che il concetto di *creux* è interno all'orizzonte dalla *chair* a cui è intimamente connesso per il fatto che apre ad essa la dimensione del negativo. Il filosofo spiega questo ruolo della soggettività attraverso una riflessione sulla percezione: “La carne del mondo è qualcosa di Essere-visto, *i.e.* è un essere che è *eminentemente percipi*, e grazie a essa si può comprendere il *percipere* [...] in fin dei conti tutto ciò è possibile significa qualcosa solo perché c'è L'Essere, ma non l'Essere in sé, identico a sé, nella notte, ma l'Essere che contiene anche la sua negazione”[32]. È con questo prototipo di essere che si misura Merleau-Ponty: siamo partiti dalla dichiarazione di Lefort che vedeva nelle pagine de *Il visibile e l'invisibile* un tentativo di sottrarsi al punto di vista coscienzialistico e alla sua ingenuità (“cecità della coscienza”). Ecco l'opportunità di concepire la soggettività come *creux*, un concetto capace di dare ragione del negativo dell'essere e sottrarlo alle falsificazioni “positiviste”: mondo e anima non si danno come due sostanze positive tra cui si istituisce un parallelismo ma si organizzano nell'apertura della *Weltlichkeit*. Il loro legame “è da comprendere come il legame del convesso e del concavo, della volta solida e della cavità che essa forma [...]. L'anima, il per sé, è *una cavità e non un vuoto*, non non-essere assoluto in rapporto a un Essere che sarebbe pienezza e nucleo compatto.”[33]. Abbiamo notato come la cavità contribuisce all'introduzione “negativo fecondo” nella filosofia merleau-pontiana. In una nota precedente a quella sopra citata, Merleau-Ponty respinge la formulazione sartriana per cui il nulla (non-essere) debba esser concepito come un *buco* [*hole*]. Il negativismo di Sartre è inaccettabile proprio perché, nella prospettiva avviata dalla nozione di *chair*, il nulla è sempre un *altrove*[34]: questo altrove corrisponde alla ricerca di un nuovo orizzonte di senso che non è nella forma della negazione assoluta ma che consiste nel taglio di una “*altra dimensionalità*”[35], di un profondo che si scava dietro il positivo ma che resta “racchiuso nell'Essere come dimensionalità universale”[36]. Le teorie sartriane escludono l'esistenza di un profondo come sdoppiamento dell'essere, come il suo rovescio, poiché istituiscono un nulla che è abisso assoluto dove non si dà profondità proprio perché non c'è fondo. In Merleau-Ponty

invece “il problema della negatività è il problema della profondità”[\[37\]](#): la cavità del soggetto è questo spazio accogliente in cui si accomoda l’Essere e dove trova la sua risonanza. Ricaviamo allora da questa suggestione musicale un’identità di tipo relazionale che si scopre sulla scena intersoggettiva: è nell’intersoggettivo, nella differenza, che si scopre il soggettivo. La scoperta dell’identità si gioca tutta in un contesto di relazioni e non di categorie. L’individualità nasce con l’atto espressivo e da esso viene gettata nel mondo laddove il sonoro rivela un’unicità volitiva che si comunica. La soggettività si costituisce come un polo di mondo al quale è profondamente integrata e la comparsa di tale polo è una dimensione di emersione dal presoggettivo. È qui che il concetto statuario di soggetto entra in crisi perché viene inserito in un orizzonte gestuale dove il mondo è un suo correlato inseparabile ed il corpo il garante e l’attivatore di questa correlazione ineliminabile: in questo contesto l’identità non è più derivabile dall’autoaffezione e dall’autocoscienza. Il soggetto cartesiano dai tratti fortemente narcisistici che si pensa e pensa il suo pensiero aveva la presunzione di ricavare la sua esclusività da una razionale considerazione di se stesso. È un soggetto tondo su cui scivola la sua autoriflessione. Il *creux* merleau-pontiano invece ci suggerisce un’idea di soggetto alternativa: il cavo permette soltanto una risonanza, una produzione sonora canalizzata verso l’altrove. Sono necessari dei nuovi dispositivi che assicurino identità, legati a una nozione di unicità corporea ottenuta dalla differenza. Il corpo è infatti al primo posto nella determinazione della differenza e nella voce esso si esprime come timbro, la stoffa di un respiro e di un grido unico.

Giunge finalmente il momento in cui questo simposio fantastico tra pensatori necessita di un momento di confronto empirico, di verifica sul campo. La decisione di integrare la riflessione con materiale extrafilosofico corrisponde in larga parte allo spirito merleau-pontiano di considerare l’arte e la letteratura come intimamente legati alla pratica filosofica: nel mondo dell’arte si replica con strumenti diversi quell’interrogazione del mondo e dell’Essere che trova origine nella dimensione filosofica. Ed è esattamente qui che una voce estremamente autorevole entra in gioco a completare il nostro dialogo. Si tratta dell’esperienza musicale di Demetrio Stratos (1945-1979), una personalità coraggiosa le cui sperimentazioni vocali (in lavori come *Metrodora* del ‘76 o *Cantare la voce* del ‘78 fino alla collaborazione con J. Cage) offrono una fine e strepitosa ricerca musicale che lo vedrà trattare la sua voce come un campo di indagine e il suo corpo come un vero e proprio laboratorio per lo studio delle potenzialità espressive e delle qualità del mezzo vocale. Contemporaneamente a ricerche nel campo della poesia fonetica e sperimentale, Stratos aveva iniziato da molto tempo un percorso mirato a liberare la voce da qualsiasi dipendenza dalle tecniche sterilizzanti del canto occidentale così da restituirle uno spessore adeguato. La straordinaria malleabilità del mezzo a sua disposizione gli permise di adottarlo come luogo privilegiato di sperimentazione così da incrinare tutti quei registri che avevano archiviato la voce in stilemi tecnici ed espressivi castranti. Il primo passo verso un inedito uso della voce fu quello di considerare le corde vocali come strumenti musicali: “Oggi si parla dello strumento voce come di uno strumento difficile da suonare ma contrariamente a qualsiasi altro strumento che può essere riposto dopo l’uso, la voce non si separa mai dal suo proprietario e quindi è qualcosa di più di uno strumento. L’ipertrofia vocale occidentale ha reso il cantante moderno pressoché insensibile ai diversi aspetti della vocalità, isolandolo nel recinto di determinate strutture linguistiche.”[\[38\]](#) In queste poche righe si prefigura quella che Stratos concepisce come una vera e propria

liberazione della voce dagli automatismi della comunicazione quotidiana, che l'hanno a lungo andare sterilizzata e confinata in una insignificante neutralità. Inaugurare una “nuova vocalità” significa allora ridare fecondità allo strumento voce e alla sua musica, riabilitare cioè una vocalità piena, in grado di dare spazio ad una completa espressività corporea. L'effetto sconcertante che provoca la musica vocale di Stratos ad un primo ascolto è forse imputabile proprio a questa nostra estraneità ad una vocalità così energica, dove insieme all'udibile viene musicalmente riattivato anche l'inudibile: “di solito quando una persona parla non sentiamo i suoi respiri, ma questi sono la parte più importante della voce”[39]. Lo spazio musicale si apre volontariamente ad una massiccia componente rumoristica, condensa suono e rumore in un unico corpus espressivo, dove il *flatus vocis* continua a svolgere un ruolo decisivo. “La voce di Stratos agisce nella prospettiva del rumore”[40]: questo è vero nel momento in cui il grande rumorismo dell'emissione vocale va nella direzione di un recupero di quelle caratteristiche istintive della voce, delle sue inflessioni grezze e selvagge, della sua natura materica e somatica, tutti elementi soffocati nell'interazione quotidiana o nella voce musicalmente conformata. Quello che risulta è un'espressività che lascia spazio ad ampi agglomerati di suoni spuri ed erotizzanti (grida, gemiti, suoni gutturali), a tutti quei suoni non discreti del corpo sonoro: il *pharmakon* musicale libera la voce e con essa libera anche il corpo.

Il desiderio di rivitalizzare la vocalità si completa con la conseguente esigenza di intervenire anche sulla pratica dell'ascolto musicale: “Se una nuova vocalità può esistere, deve essere vissuta da tutti e non da uno solo: un tentativo di liberarsi dalla condizione di ascoltatore e spettatore a cui la cultura e la politica si hanno abituato. Questo lavoro non va assunto come un ascolto da subire passivamente”[41]. Stratos ha in mente una condizione di *ascolto patico*, partecipativo e creativo, quasi rituale, in cui la distanza tra ascoltatore ed esecutore è stata abbattuta in favore di una “fluidificazione del soggetto”[42]: l'esperienza musicale non ha più un carattere lirico ma si è completamente estraniata dalla logica della rappresentazione e quello che prima veniva indicato come soggetto scorre ora in un'intima comunicazione e correlazione di corpi. La rivoluzione della tecnica vocale operata da Stratos conduce alla dissimulazione del carattere convenzionale delle pretese tessiture naturali della voce umana arrivando a superarle e cambiarne il timbro. Il risalimento a tecniche complesse quali difonie, triplofonie, quadrifonie dalle armoniche chiare e dense permette infatti a Stratos di rimuovere in un solo colpo l'arida monodia vocale e di aprire la via a delle vere e proprie microorchestrazioni, in cui si scorgono continue variazioni di timbro ed una finissima polifonia. Il lavoro sull'uso della voce che si incontra in opere come *Metrodora*, primo disco solista di Stratos del 1976, e nel già citato *Cantare la voce* si configura come un'analisi sperimentale delle qualità espressive dello strumento vocale attraverso la sua scomposizione strutturale ma anche dei suoi portati psicoanalitici ed etnomusicologici. Le acrobazie tecniche interne alla diplofonia mongola, pratica vocale di cui Stratos si serve in questi lavori, non sono una pura esibizione virtuosistica ma rientrano in un progetto di comprensione profonda di questo strumento attraente e pericoloso. “La complessità di questo lavoro è capire l'interiorità delle proprie espressioni vocali. È un lavoro di curiosità interiore.”[43]

La tecnica diplofonica mongola[44] (che nei lavori di Stratos non si incontra nella sua forma originaria quanto piuttosto modificata e integrata) propone un tipo di vocalità

fisicamente molto impegnativa proprio perché richiede un coinvolgimento globale di tutto l'apparato fonatorio: la tecnica addominale, il movimento della lingua, l'atteggiamento della labbra e dei denti, l'intervento della laringe che strozza le vocali devono essere gestiti in modo tale che, all'emissione della nota fondamentale (bordone) corrisponda la possibilità di lavorare sui suoi armonici e sulle loro combinazioni melodiche. Il respiro viene spinto alternativamente in una serie di risuonatori naturali e questo coinvolgimento nell'emissione vocale di differenti agenti fonatori (nasale, labiale, palatale, della glottide o della cavità toracica) permette una differenziazione timbrica locale in base al risuonatore impiegato. Tale tecnica di emissione che fa ricorso a molti luoghi di risonanza propone un campionario di possibilità espressive estremamente diverse tra loro e profondamente legate al luogo di formazione della voce stessa. La pratica diplofonica permette alla voce di essere sviscerata nelle sue enormi potenzialità sonore e strutturali: il suono circola nelle parti vuote del corpo seguendo un percorso metamorfico e viene scomposto nelle sue componenti armoniche per poi essere in qualche modo ricomposto sulla struttura fondamentale del bordone. Nota fondamentale e suoni concomitanti sono espressione cangiante della medesima entità sonora: gli armonici trascolorano l'uno nell'altro ma in un unico orizzonte sonoro dove la nota fondamentale viene adombrata dai suoni secondari, producendo un effetto dialettico di contrasto ed integrazione. Il bordone e le sue filiazioni armoniche vengono a formare un corpo sonoro massiccio anche se internamente stratificato e sincretico: la fondamentale infatti, si mantiene sempre su un fondale percettivo che agisce mascherato sotto una potente armonia contingente, garantendo così l'identità della voce a se stessa. La fluidità del reciproco trapassamento dei suoni nell'ambito del metamorfismo materico della voce diplofonica richiama quella che viene definita aquaticità del suono e comporta frequenti passaggi dal suono musicale più o meno discreto al rumore.

L'esecuzione polifonica di motivi e frammenti di essi, le diplofonie, triplofonie o quadrifonie di armonici, la commistione tra rumore e suoni puri, la sovrapposizione e l'interazione di un bordone e di una voce di superficie realizzano una multifonia molto fitta. Le relazioni tra gli elementi ed il gioco motivico tra i vari strati del flusso vocale (un'arte della variazione per cui l'identico non ritorna mai) confluiscono tutti in una simultaneità densa e destabilizzante che "fa esplodere il tempo della voce, spazializzandola e conferendole un volume quasi labirintico"[\[45\]](#). Il risultato non è una scansione temporale lineare o circolare ma un tempo rituale condensato.

L'ascolto dei lavori di Stratos sull'uso della voce è un'inquietante alternarsi di gorgoglii criptici, quasi fossero il ribollire di un corpo profondo ed umido. Proprio per questo una tale esperienza musicale riesce a comunicare con estrema limpidezza l'origine corporea della voce, cioè la sua provenienza calda, organica e salivare. Tra i gorgoglii gutturali in cui il fiato sembra fuoriuscire come fosse spinto e forzato dentro cunicoli del cavo faringeo, dietro lo strozzamento e la compressione della materia sonora che produce sibillii e fischi, si riesce a percepire una carne vibrante ed una cavità carnosa tesa sopra un vuoto carico di fiato. Il flusso corporeo della voce viene interrotto e alimentato dal respiro che, oscillando e ritirandosi, irrompe nell'esecuzione come scansione ritmica e temporale. Il corpo trova voce e prende voce, la carne si esprime come presenza massiccia. La funzione semiologia della voce è qui chiara nella sua natura di rinvio segnico ad un corpo. La circolazione del suono vocale nelle cavità corporee produce una tensione della voce stessa che, sempre protesa verso un nuovo spostamento e una nuova mutazione timbrica, oscilla

tra l'espansione e lo sprofondamento del suo spazio di esistenza. Sotto la pressione del respiro, sospinto verso le pareti cavernose dell'apparato fonatorio, si percepisce la fatica di un corpo forzato al limite delle sue possibilità espressive, direi che quasi *si sente* il corpo: la carne sembra sull'orlo dello sfibramento e della dilatazione. In queste deformazioni della tessitura naturale e del consueto uso dello strumento voce ci si accorge della sua inespresa potenza: essa, entità immateriale invisibile, fantasma sonoro riesce a sottomettere il corpo massiccio.

La componente eminentemente timbrica della pratica vocale di Stratos ci ha permesso di osservare come la localizzazione corporea della voce ne influenzi radicalmente la sua natura: se il gesto vocale, per il suo implicito carattere relazionale, proietta l'emittente verso un "là fuori" di ordine sociale, è il corpo che garantisce l'identità vocale di un "qui dentro", che si costituisce come il rimbalzo dell'azione della voce.^[46] Nell'ambito di questa dinamica tra interno ed esterno il momento del rimbalzo ha una potenza formativa molto forte, soprattutto a livello immaginativo: è il fuori che costituisce retrospettivamente il dentro. Come la voce prende vita all'esterno, essa inizia ad esistere anche all'interno. La cavità, spazio di esistenza del dentro, possiede un coefficiente assiologico molto particolare e molto ambiguo: la bocca e tutto l'apparato fonatorio rappresentano, oltre che un'uscita, una discesa in sé. Questa discesa è accompagnata da una qualità termica, un calore dolce e lento, per nulla bruciante ed estraneo: esso è il calore dell'intimità. Lo schema discensionale ha inoltre una densità cromatica tipicamente notturna. La fenomenologia della cavità^[47], che ha inizio dal ventre materno, il primo cavo ad essere avvalorato positivamente, si lega, attraverso queste caratterizzazioni tipicamente materne e protettive, alla simbolica dell'intimità. L'isomorfismo tra la bocca ed il ventre chiarisce come la profondità del nostro corpo è sempre ed immediatamente intima. Il simbolismo del corpo, nel suo richiamo ad un profondo dentro che si apre al fuori, traduce nell'immaginario un'intimità che si svela.

La voce è un farsi avanti, un venire in presenza o piuttosto "un operare di essa un rafforzamento"^[48] sulla scena intersoggettiva: come tutti i suoni annunciano la cosa materiale di cui sono vibrazione e riverbero, anche la voce richiama ad un'esistenza carnale nell'atto espressivo di rivelarsi.

È certo inoltre che alla base della pratica vocale di Stratos si trova una questione ancora più originaria del metamorfismo timbrico, il problema dell'intonazione. Con il termine intonazione ci riferiamo a quell'abito di risposta ad un'istanza volitiva di tipo espressivo, a quel gesto che comporta un'uscita da sé, il superamento del confine dell'interiorità e quindi una risonanza. Si tratta in ultima istanza della voce che cerca espressione, di un'intenzionalità che si completa secondo fini sonori. E proprio in questo si intravede il senso del gesto vocale (e non soltanto ad un livello artistico ma anche internamente ad un più comune commercio quotidiano): intonare significa modellare la concreta materia vocale, selezionare il tessuto sonoro e fonico per precisi fini comunicativi e per precise configurazioni di senso.

Nell'iperbole musicale di Stratos l'intonazione è l'indagine stessa, essa è l'interrogazione forte della ricchezza articolatoria della voce. La deformazione del materiale sonoro attraverso il respiro corrisponde infatti ad un preciso progetto espressivo: la gestione e l'intervento sul respiro apre ad una dimensione nuova in cui prolifera materiale sonoro nuovo e variamente sperimentabile. La deformazione costituisce allora una riserva di materiale fonico interrogabile. Ed è proprio con questo materiale che Stratos realizza una

profondissima riflessione sulla natura del suono: sul suono come materialità, sul suono come entità che si muove, sulla sua dinamicità e la sua transitività. In definitiva, sul suono come fenomeno.

[1] G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano, 1991, p. 83.

[2] A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936, rééd. par Mouton & Co et Maison des Sciences de l'Homme, 1959, traduzione italiana a cura di D. Carpitella, *Origine degli strumenti musicali*, Sellerio, Palermo, 1978.

[3] C. Serra, *La voce e il riferimento. Una discussione su "À l'écoute" di Jean-Luc Nancy*, in "De musica", VIII, 2004, Internet, <http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>, p. 14.

[4] D. Carpitella, *Introduzione all'edizione italiana di A. Schaeffner, Origine degli strumenti musicali*, cit., p. 12.

[5] *Ibidem*.

[6] A. Schaeffner, *op. cit.*, p. 23.

[7] A. Schaeffner, *op.cit.*, p. 25.

[8] *Ibidem*.

[9] *Ibidem*, p. 26.

[10] *Ibidem*.

[11] *Ibidem*.

[12] *Ibidem*, p. 27.

[13] *Ibidem*, p. 28.

[14] *Ibidem*, p. 33.

[15] *Ibidem*, pp. 38-39.

[16] C. Serra, *op. cit.*, p. 15.

[17] A. Schaeffner, *op. cit.*, p. 47.

[18] C. Serra, *op.cit.*, pp. 14-15.

[19] A. Schaeffner, *op. cit.*, p. 49.

[20] *Ibidem*, p. 50.

[21] *Ibidem*, p. 60.

[22] D. Carpitella, *op.cit.*, p. 12.

[23] A. Schaeffner, *op. cit.*, p. 161.

[24] C. Lefort, *Postilla all'edizione italiana di M. Merleau-Ponty, Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 295.

[25] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 297.

[26] M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata, 2004, p. 46

[27] M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, texte établi par C. Lefort, Gallimard, Paris, 1964, tr. it. di A. Bonomi riveduta da M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, nuova edizione italiana a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano, 1993, p 235.

[28] M. Carbone, *op. cit.*, p. 46

[29] M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 274.

[30] *Ibidem.*

[31] *Ibidem*, p. 275.

[32] *Ibidem*, p. 262.

[33] *Ibidem*, pp. 246-247.

[34] *Ibidem*, p. 212.

[35] *Ibidem*, p. 249.

[36] *Ibidem.*

[37] *Ibidem.*

[38] D. Stratos, dichiarazione reperita in <http://www.demetriostratos.com/stratofonia.htm>.

[39] D. Stratos, *Diplofonie ed altro*, originariamente apparso in “Il piccolo Hans – rivista di analisi materialistica”, n. 24, ottobre-dicembre 1976. Il testo è stato reperito in J. El Houli, *Demetrio Stratos. Alla ricerca della voce musica*, Auditorium Edizioni, Milano, 1999, p. 25.

[40] J. El Houli, *op. cit.*, p. 95.

[41] Demetrio Stratos, note di copertina per *Metrodora*, Cramps Records, Milano, 1976.

[42] J. El Houli, *op. cit.*, p. 62.

[43] D. Stratos, dichiarazione reperita in <http://www.demetriostratos.com/stratofonia.htm>.

[44] Per una più ampia analisi delle tecniche diplofoniche mongole cfr. C. Serra, *La voce e lo spazio*, Edizioni Spazio Temporaneo, Milano, 2005.

[45] D. Charles, *Omaggio a Demetrio Stratos*, Milano, intervento al Convegno “Cantare la voce”, 29-30 maggio 1989).

[46] La terminologia è presa dal testo di C. Sini, *La mente e il corpo. Filosofia e psicologia*, Jaca Book, Milano 2004, pp. 100-101.

[47] Per una più precisa analisi dei portati immaginativi della cavità, cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari, 1972.

[48] G. Piana, *Riflessioni sul luogo* in Id. *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerini e Associati, Milano, 1988, p. 266.

  [ritorna all'indice degli argomenti](#)

Andrea Garbuglia

La Musica nel Linguaggio dei Fumetti*

[0. Premessa](#)

[1. Le strisce disegnate tra staticità e dinamicità](#)

[2. La musica nel linguaggio dei fumetti](#)

[3. Analisi di un fumetto con componente musicale](#)

[3.1. Aspetti sintattici](#)

[3.2. Aspetti semantici](#)

[4. Conclusioni](#)

0. Premessa

Il linguaggio dei fumetti sembra essere quanto di più lontano dalla musica si possa immaginare, tanto che l'unione di queste due classi di comunicati potrebbe far pensare all'impiego di una combinatoria cieca, che poco si preoccupa di creare insiemi vuoti. Tuttavia, se l'argomento qui proposto viene studiato partendo dall'inconfutabile legame che unisce il cinema ai comics, esso acquista di colpo maggiore interesse.

Le analogie che collegano il fumetto al cinema sono numerosissime, al punto che la sua analisi non può fare a meno delle categorie mutuata da quella filmica: le inquadrature delle vignette sono realizzate usando il primo piano, la mezza figura, il piano americano, il piano generale; il loro susseguirsi è un vero e proprio montaggio, che può avere un ritmo lento o incalzante; il modo in cui i riquadri sono posti l'uno accanto all'altro può dar vita a carrellate (in verità poco usuali), all'alternarsi di campo e controcampo, a piani-sequenza, al cambiamento dell'angolo di "ripresa" (*plongée* e *contre-plongée*). Ciononostante, le differenze esistenti tra queste due forme di comunicato sono altrettanto numerose, a cominciare proprio da una caratteristica fondamentale delle vignette, le quali, diversamente dai fotogrammi a cui vengono quasi necessariamente uguagliate, possono avere dimensioni differenti o essere prive di una cornice vera e propria, trasformando così l'intera pagina (la *tavola*) in uno spazio unitario. Ma l'aspetto che più sembra distinguere il cinema dai fumetti è l'importanza che nel primo assume la musica.

La musica è un componente mediale^[1] da sempre presente nel cinema. Sin dalle proiezioni dei primi film muti, accompagnate dalle esecuzioni di solisti o di orchestre presenti in sala, fino ad arrivare alle più moderne tecniche di digitalizzazione del suono, passando per la fondamentale sincronizzazione di suoni ed immagini in movimento^[2], il cinema non è mai riuscito a fare a meno della musica. La colonna sonora, chiamata così per la forma dello spazio riservato alla registrazione del suono sulla pellicola, spesso contribuisce in modo decisivo alla fortuna di un film, e può godere di vita propria, indipendente da quella del comunicato in cui si trova originariamente inserita. L'uso che i registi ne hanno fatto è stato più volte oggetto di studio^[3], anche se non sempre i metodi e i risultati sono stati degni di essere collocati nella categoria delle analisi musicali.

Nel fumetto, invece, non è possibile rintracciare nulla di simile. Non che al suo interno il suono, o, per essere più precisi, la sua rappresentazione, non svolga una funzione importante, anzi semmai è vero il contrario, dato che alcune forme onomatopeliche nate all'interno delle vignette, come "clack", "bang", "clap", "boing", "slam", "crac", spesso derivanti da omonimi verbi inglesi ('to clap', 'to slam', 'to bang'), sono poi entrate a far parte dell'uso comune e si ritrovano impiegate anche in altri contesti,

primo fra tutti quello pubblicitario. Né il fumetto assegna una minore importanza alle parole, che occupano balloons di varie forme e dimensioni, o ai suoni emessi dai personaggi (“cough”, “grr”, “gasp”, “pant”), che denotano altrettanti stati psico-fisici (tosse, rabbia, sorpresa, affanno), anche se non mancano delle *vignette a parola-zero*[4]. Solo la musica sembra essere la grande esclusa dal linguaggio dei fumetti, fatta eccezione, naturalmente, per la sua riduzione a puro espediente grafico (le note disegnate), con cui si è soliti indicare la generica presenza di una melodia, mettendo così sullo stesso piano il fischiettare di una persona, il canto degli uccelli ed il suono di un pianoforte.

Ad aggravare la situazione ci pensano gli studi dedicati a questa forma di comunicati i quali, oltre a tralasciare quasi completamente le sporadiche presenze del componente musicale nei fumetti, non si interrogano sulle ragioni di quest’assenza – che per altro è vera solo in parte – né tanto meno si preoccupano di evidenziare potenzialità latenti che potrebbero suggerire un fecondo connubio tra la musica e il linguaggio dei comics.

Con il presente intervento vorrei cercare di supplire, almeno in parte, a tale mancanza. Esso si articolerà in tre sezioni. Nella *prima* descriverò quali sono le principali caratteristiche dei componenti medialti presenti nei fumetti, evidenziando la possibilità che anche la musica entri, in qualche modo, a farne parte. Nella *seconda* prenderò in considerazione le varie forme in cui la musica può essere utilizzata all’interno di questo genere di comunicati, e nella *terza* analizzerò alcune pagine dell’albo *Ken Parker – Diritto e rovescio*, di Giancarlo Berardi e Ivo Milazzo (*Ken Parker*, n. 36), nelle quali la musica assume una funzione sintattica e semantica decisamente non trascurabile.

1. Le strisce disegnate tra staticità e dinamicità

Quando si parla del rapporto tra musica e fumetti non può che venire in mente il modo in cui esso si realizza in *Stripsody* di Eugenio Carmi. Già il titolo di quest’opera vocale costituisce un esplicito riferimento alle *strisce disegnate* (‘strip’ da ‘comic-strip’), riferimento che si fa più evidente nella sua veste grafica (figura 1). In essa, infatti, le note e i pentagrammi sono rimpiazzati da vignette, tratte da fumetti e ricreate[5] per dar vita ad uno “spartito” che non rispetta nessuno dei cinque *requisiti notazionali*, tre sintattici e due semantici, individuati da Nelson Goodman (*la disgiunzione e la differenziazione sintattica e semantica, e la non-ambiguità*)[6], perdendo così la sua principale funzione: quella di « identificare con autorevolezza un’opera da un’esecuzione a un’altra »[7].

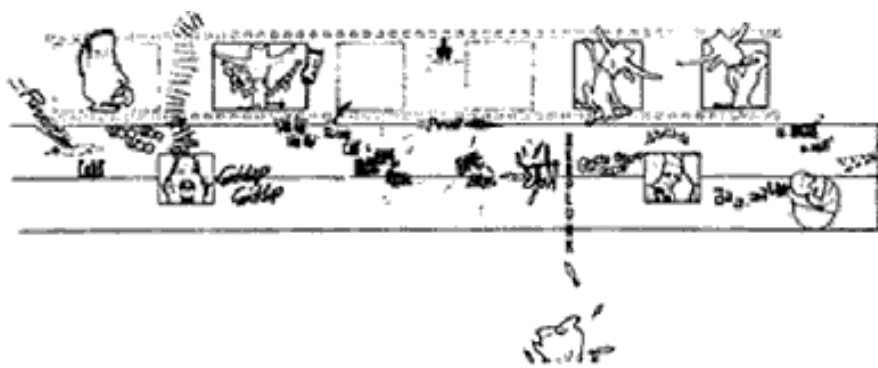


Fig. 1: E. Carmi, *Stripsody* (particolare)

Lo spartito di *Stripsody* chiama in causa problemi, come quelli dell’ipo-codifica e dell’iper-codifica negli spartiti di Nuova Musica[8], che esulano dal campo di indagine qui proposto. Allo stesso tempo, però, esso sintetizza in modo perfetto il problema che stiamo affrontando: come combinare la staticità dei disegni con la dinamicità della musica? In questa domanda è implicita una bipartizione, proposta sia da Giovanni Piana[9] sia da János Sándor Petöfi[10], che divide i media in *statici* e *dinamici*, e dalla quale è possibile elaborare uno *schema tipologico*[11] con cui descrivere tutti i media utilizzabili in un comunicato (figura 2)[12].

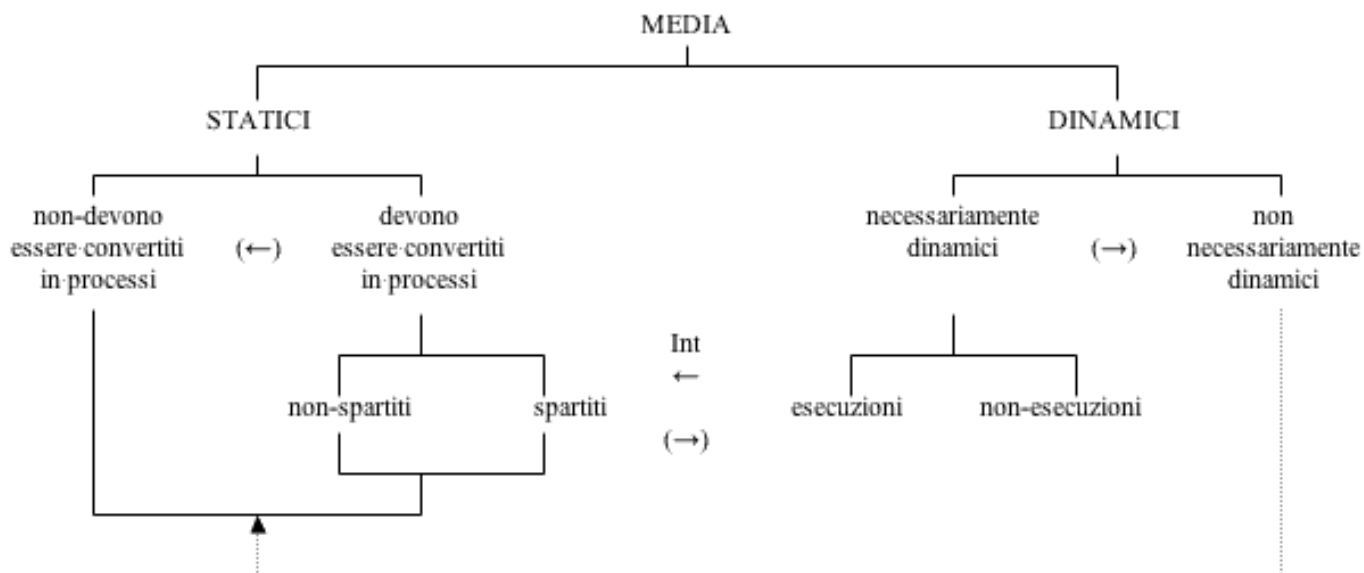


Fig. 2

Innanzitutto, è necessario precisare che i *media dinamici* si differenziano da quelli *statici* per l'importanza che in essi assume il *tempo*. Sebbene non sia possibile dire che le cose sono “intemporalmente”, in quanto esse esistono in un determinato spazio di tempo, contrariamente a quanto accade per i processi, la durata non appare nella loro percezione. Invece, i *media dinamici*, primo fra tutti la musica, ma anche le immagini in movimento o la parola pronunciata/cantata[13], fanno percepire il trascorrere del tempo: essi sono *eminentemente temporali*[14].

Le restanti categorie presenti nello schema possono essere spiegate utilizzando come esempio i fumetti ed i *media* da cui essi sono formati. Le vignette sono le più piccole unità sintattiche presenti in una tavola, e non possono essere a loro volta ulteriormente suddivise, se non perdendo in oggettività[15]. Una singola vignetta, considerata di per sé ed estrapolata dal contesto in cui si trova inserita, è un *medium statico che non deve essere convertito in processo*, anche quando ad essere rappresentata è un'azione. Viceversa, se si prende in esame il fumetto nel suo complesso, e cioè come formato da una catena di vignette collegate tra loro, non è più possibile parlare semplicemente di *medium statico*. Le vignette poste l'una accanto all'altra, per essere considerate tutte come parti di uno stesso testo, devono essere ricondotte ad un unico processo, di cui esse non sono altro che dei momenti cristallizzati. Si potrebbe dire, quindi, che le strisce disegnate sono dei *comunicati statici* che però nella loro testualizzazione[16] *devono essere convertiti in processi*. In un certo senso, i disegni dei fumetti sono paragonabili a degli *spartiti*, anche se non lo sono a tutti gli effetti giacché non possono essere alla base di un' *esecuzione*, come accade, invece, per il testo verbale in essi contenuto. L'unica differenza sostanziale tra uno spartito e un fumetto sta nel fatto che se i primi sono la “traduzione”[17] di un processo (quella particolare forma di improvvisazione che è la composizione)[18], e possono nuovamente tornare ad avere un'esistenza dinamica, i fumetti presuppongono un processo, che però di fatto non è mai esistito e che non può essere realizzato al di fuori della mente del fruitore. Per comprendere correttamente la figura 2 bisogna tener presente che il termine ‘spartito’ è stato usato in un'accezione ampia, diversa da quella proposta da Goodman[19], in modo da poterlo utilizzare tanto per quei comunicati che, come gli spartiti musicali o la scrittura di Laban, sono stati creati in vista di una loro esecuzione, quanto per quelli che invece possono essere eseguiti ma che non sono stati prodotti principalmente con questo scopo, proprio come i testi verbali presenti nei fumetti. La freccia che collega i *media statici* che devono essere convertiti in processi a quelli che non devono essere convertiti in processi sta ad indicare che dai primi, in alcuni casi, è possibile ottenere i secondi; è stato già detto, infatti, che estrapolando una vignetta dal fumetto in cui si trova inserita essa diventa a tutti

gli effetti un medium statico che non deve essere convertito in processo[20].

Arrivati a questo punto bisogna fare una precisazione grazie alla quale potremo passare a descrivere anche la seconda parte dello schema, senza abbandonare completamente l'esempio qui adottato. Se è vero che i media statici non lasciano percepire il trascorrere del tempo è altrettanto vero che essi richiedono comunque un "tempo di lettura", il quale, però, non essendo determinabile a priori, è irrilevante. Tuttavia, se decidiamo di considerare entrambi i media che generalmente compongono una vignetta, il disegno e il testo verbale, le cose cambiano. Infatti, il testo verbale, a differenza del disegno, deve essere convertito in processo (è uno spartito), anche se solo mentalmente, costringendo il lettore a rimanere su una stessa vignetta per il tempo necessario affinché questo avvenga. Ecco che anche il disegno, di per sé statico, acquista una durata che potremmo chiamare proprio *tempo di lettura* [21]. Inoltre, il testo verbale può non riferirsi interamente al momento rappresentato nel disegno e quindi il suo collocarsi all'interno di una vignetta implica il riferimento a momenti che precedono o seguono quello in essa raffigurato, alludendo così implicitamente al processo a cui accennavo sopra. Il tempo di lettura diventa palese nel momento in cui il testo verbale viene eseguito ad alta voce. Sicuramente la lettura in pubblico di un fumetto non è una forma di comunicazione molto in voga, ma a partire dalla fine degli anni Sessanta e fino al 1980, vennero prodotti in Italia alcuni cartoni "animati" che usavano questo tipo di espediente. Il programma si chiamava *Gulp!* (diventato poi *SuperGulp!*) – *I Fumetti in TV*[22]. A causa del budget estremamente ridotto, questi comunicati venivano costruiti semplicemente inquadrando le singole vignette, e facendo leggere il testo verbale a dei doppiatori. Così le immagini rimanevano sostanzialmente statiche[23] mentre al testo verbale scritto si aggiungeva la sua esecuzione.

Le *esecuzioni* sono definibili come tali solo in quanto riconducibili ad uno spartito, e presuppongono necessariamente la presenza di un *interprete* (*Int* – nell'esempio appena ricordato gli interpreti sono i doppiatori). Viceversa, gli spartiti non devono per forza trasformarsi in esecuzioni e per questo la freccia che va dai primi alle seconde è posta tra parentesi. Nel caso in cui un medium dinamico è privo di uno spartito avremo un'*improvvisazione* che nello schema ho indicato semplicemente come *non-esecuzione*[24], per includervi anche quei processi di produzione che solo successivamente prendono la forma di uno spartito[25]. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, le immagini di *Gulp!* non sono dei media statici. Infatti, anche se praticamente non presentano alcun tipo di animazione, tanto che si potrebbe discutere sull'opportunità di utilizzare la categoria 'cartoni animati' per classificare questo genere di comunicati, la loro staticità è pur sempre ottenuta per mezzo di una rapida successione di fotogrammi. Attraverso le riprese, i disegni diventano, quindi, un medium *non necessariamente dinamico*, dal quale è possibile estrapolare uno o più fotogrammi per ottenere un medium statico di qualsiasi genere esso sia. I media non necessariamente dinamici più conosciuti sono le immagini dei film, che possiamo trovare trasformate in media statici nelle biografie dei registi, o nei libri dedicati allo studio dei comunicati cinematografici.

Grazie allo schema qui proposto è possibile comprendere il sillogismo implicito nello spartito di *Stripsody*: gli spartiti musicali sono dei comunicati statici che devono essere convertiti in processi, ma anche i fumetti, pur essendo statici, presuppongono la ricostruzione di un processo da parte del ricevente, quindi è possibile pensare di costruire uno spartito usando il linguaggio dei fumetti. Eugenio Carmi vuole porre l'accento sulla somiglianza tra questi due componenti mediali, rendendo ancora più incomprensibile la quasi totale assenza della musica dalle strisce disegnate.

2. La musica nel linguaggio dei fumetti

È doveroso parlare di 'quasi totale assenza' perché effettivamente la musica fa la sua comparsa in molte vignette. Generalmente essa assume la forma di note, disegnate in modo più o meno vicino al carattere tipografico, che servono ad indicare la presenza della musica in un determinato contesto. Le note possono essere inserite in un pentagramma (figura 3) o svincolate da esso (figura 4). Se le note sono collocate su di un pentagramma, lo spartito che ne deriva può essere reale, e quindi eseguibile com'è il caso della figura 3, dove troviamo la trascrizione dell'incipit della prima *Sonata per*

pianoforte in fa minore (Op. 2, No. 1) di Ludwig van Beethoven, oppure avere una funzione unicamente grafica.



Fig. 3



Fig. 4



[Le vignette sono state tratte da C. M. Schulz, *È domenica, Charlie Brown!*, Rizzoli, Milano (1964) 1988², pp. 65 e 70]

Ci sono due modi principali per rappresentare la musica e i suoni all'interno dei fumetti: collocarli nel disegno o dentro ai balloons. Quando le note o i suoni sono presenti all'interno dei balloons, la forma di questi ultimi è determinante per capire di che tipo di suono si tratta. Nelle figure 5 e 7, ad esempio, l'appendice a forma di saetta indica che la canzone proviene da una radio (ma la provenienza da un apparecchio elettrico – giradischi, televisione, mangianastri, cd, telefono – può essere reso anche attraverso l'uso di balloons che hanno tutto il perimetro frastagliato o da altri che sono assolutamente normali). A parte questo, tra i due tipi di rappresentazione (fuori o dentro i balloons) non esiste una netta distinzione. Infatti, la provenienza di un suono da un determinato oggetto può essere rappresentata sia collocando le note, o il suono, all'interno di un balloon che ha la freccia diretta verso la cosa sonora (figura 5), sia facendo coesistere nella stessa vignetta la rappresentazione del suono e della cosa sonora (figure 3 e 4). La presenza delle note, siano esse dentro o fuori i balloons, può essere indipendente (figure 3 e 4) o collegata a un testo verbale (figure 5-8): in quest'ultimo caso esse serviranno ad indicare che il testo verbale viene cantato.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

[Le vignette delle figure 5, 7 e 8 sono state tratte da T. Sclavi e C. Ambrosini, *Dylan Dog – L'isola misteriosa*, n. 23 (Ristampa), Sergio Bonelli, Milano 1991, mentre la vignetta restante (figura 6) è stata tratta da G. Berardi e I. Milazzo, *Ken Parker – Diritto e rovescio*, n. 36, riedito da *I classici del fumetto di Repubblica*, n.11, L'Espresso-Panini, Roma 2003]

La musica e i suoni possono riguardare una sola vignetta o più vignette collegate, ma il modo in cui queste possibilità sono rappresentate varia di volta in volta. Nella figura 3, ad esempio, la continuità sonora è data dall'esatta corrispondenza dei righi musicali delle due vignette, ma in altri casi la continuità può dipendere dal riproporsi di una scena pressoché identica o, più semplicemente, dallo svolgimento del racconto.

Per la musica nei fumetti valgono tutte le considerazioni fatte da Francesco Casetti e Federico di Chio sul suono nel cinema: il suono « può essere *diegetico*, se la fonte è presente nello spazio della vicenda rappresentata, o *non diegetico* [*extradiegetico*], se la sorgente non ha nulla a che vedere con lo spazio della storia. Se è diegetico, esso può essere *onscreen* o *offscreen*, a seconda che la fonte si trovi dentro o fuori i limiti dell'inquadratura; e può essere *interiore* o *esteriore*, a seconda che la sorgente sia nell'animo dei personaggi o abbia una realtà fisica oggettiva. Tutti i suoni appartenenti alla categoria del non diegetico e il suono diegetico interiore sono anche detti suoni *over*, perché non provengono dallo spazio fisico della vicenda ». [\[26\]](#)

Se nel cinema queste categorie sono facilmente individuabili, la loro applicazione ai fumetti non è sempre immediata. Il primo problema si incontra nell'individuare la categoria dei suoni non diegetici. Infatti, le note inserite nei fumetti servono quasi sempre a indicare la presenza del suono nella situazione descritta. Tuttavia, è possibile immaginare che le note si trovino collocate all'interno dei balloons rettangolari, usati per la narrazione fuori campo. In questo caso, di cui purtroppo non ho trovato neppure un esempio, potremmo parlare di musica o di suoni non diegetici. Dunque, nei fumetti i suoni sono per lo più diegetici, onscreen e offscreen. Come accade per il cinema, i suoni onscreen si hanno quando nella vignetta è rappresentata la sorgente sonora (figure 3-6), mentre nel caso contrario parleremo di suoni offscreen (figure 7 e 8). Quest'analogia tra cinema e fumetti è, però, solo apparente, in quanto diverso è il modo in cui sono rappresentati nei singoli casi i suoni onscreen e offscreen. Nella figura 7, ad esempio, l'appendice del balloon che contiene il suono offscreen, oltre a preannunciarci il "carattere" del suono (la vignetta, infatti, precede immediata quella riportata nella figura 5, e dalla storia ancora non sappiamo che nella casa c'è una radio accesa), ne indica anche la provenienza, cosa che non accade né per la rappresentazione del suono onscreen delle figure 3 e 4, né per quella del suono offscreen della figura 8. Nei casi descritti fino a questo momento abbiamo sempre a che fare con suoni esteriori, ma anche nei fumetti è possibile immaginare la presenza di suoni interiori, resi collocando le note all'interno di balloons dai contorni a nuvoletta, usati in genere per esprimere il pensiero dei personaggi.

Già da queste prime osservazioni è possibile notare alcune interessanti caratteristiche del rapporto tra musica e fumetti. Innanzi tutto, si è già detto che la musica può essere resa all'interno del fumetto in modi diversi, modi che possono essere compresi tra gli estremi costituiti dalle note come elemento puramente grafico-disegnativo agli spartiti veri e propri. A fianco a questa eterogeneità si collocano gli altrettanto differenti modi impiegati per disegnare uno stesso genere di suono. Le figure 7 e 8, ad esempio, presentano due modi completamente diversi di rappresentare la musica offscreen, pur utilizzando in entrambi i casi lo spartito come espediente per rendere il suono. In secondo luogo, è importante precisare che anche alla musica va esteso quanto è stato detto per il testo verbale: l'inserimento di uno spartito all'interno di una vignetta richiede da parte del fruitore un tempo di lettura, la cui durata si trasferisce inevitabilmente anche al disegno, di per sé statico. La processualità del fumetto, che ci si presenta nella tavola sotto forma di unità discrete (le vignette), separate da iati temporali o di altro genere (il *discontinuo* su cui si basano i fumetti) [\[27\]](#), porta, infine, a fare un'ultima riflessione. Se il linguaggio dei fumetti si basa sulla riduzione di un processo in quadri statici, gran parte delle volte separati da uno iato temporale che implica inevitabilmente la perdita di una porzione, più o meno significativa, del suddetto processo, la musica rappresentata all'interno di più vignette collegate non segue sempre queste stesse modalità. Infatti, mentre nella figura 3 allo iato temporale che separa le due vignette consecutive corrisponde la perdita di una parte dello spartito in esse riportato, nelle vignette delle figure 7 e 5, collocate consecutivamente in quest'ordine nel fumetto da cui sono state tratte, lo spartito non viene affatto tagliato, anzi le prime due note della seconda vignetta (figura



Fig. 9

[G. Berardi – I. Milazzo, *Ken Parker – Diritto e rovescio*, n. 36, op. cit., pp. 52-56]

La scelta di inserire uno spartito a questo punto della storia non è affatto casuale, dato che gli avvenimenti raccontati nelle ventiquattro vignette in cui è presente il componente musicale sono di

fondamentale importanza per lo svolgimento narrativo: il protagonista, Ken Parker, scopre un presunto omicidio, e da questa scoperta ha inizio l'intera vicenda. Il tipo di componente musicale inserito desta qualche perplessità per le seguenti ragioni: (a) la disposizione delle note sul pentagramma non è casuale, ma segue, almeno in parte, una melodia ben precisa; (b) la melodia non è quella tipica del cancan, come invece ci si sarebbe potuti aspettare dallo svolgimento della storia; (c) l'accuratezza con cui la melodia è riportata lascia molto a desiderare, tanto che, nella ricostruzione dello spartito si deve procedere integrando alcune parti e correggendone altre. Sulla base di questi elementi si potrebbe ipotizzare che l'autore, forse non esperto di musica, abbia inserito lo spartito come puro espediente grafico, ma non volendo disporre a caso le note sul pentagramma, soprattutto vista la sua lunghezza, ha utilizzato la prima melodia, in qualche modo considerata "adatta alla situazione", che gli è capitata fra le mani. Questo non impedisce, però, a chiunque sia in grado di decifrare lo spartito di considerare la musica come una parte integrante del comunicato[28].

3.1. Aspetti sintattici

Come è stato già detto, una delle caratteristiche visive che maggiormente separano le vignette dai fotogrammi è la possibilità che esse abbiano dimensioni e forme diverse, e che perdano i tradizionali contorni con cui sono generalmente delimitate. Proprio quest'ultimo espediente grafico è molto usato da Milazzo, al punto che, nella parte di fumetto qui studiata, diventa una costante. Il pentagramma, collocato nella pagina in modo da separare i tre ordini di vignette che formano ogni tavola, serve al disegnatore per sostituire la linea superiore e/o inferiore dei riquadri ad esso adiacenti. Quindi, alla presenza di disegni completamente privi di riquadro, si deve aggiungere la costante perdita di delimitazione di tutte le vignette, e soprattutto di quelle centrali, gran parte delle quali sono prive sia della linea superiore che di quella inferiore. In questo modo, tutto lo spazio delimitato dalle linee esterne, a volte solo ideali, diventa parte del testo con un procedimento che trova il suo culmine nelle due vignette centrali dell'ultima pagina, alle quali va riservata un'attenzione particolare. Infatti, diversamente dalle altre collocate nella stessa posizione, in esse le linee inferiori sono presenti, il che farebbe pensare ad un'accentuazione della loro indipendenza. Tuttavia, le due vignette, pur essendo divise dalle linee laterali, sono unite dalla scritta 'BANG', che nei fumetti sta ad indicare un colpo d'arma da fuoco, collocata a cavallo dello spazio bianco centrale che dovrebbe essere considerato esterno ad esse, e che generalmente ha la funzione di separarle. Si ribadisce, quindi, un uso totale della pagina, che viene divisa in riquadri per poi restituirle graficamente la sua originaria unità.

Sulla base dei piani usati per descrivere le inquadrature fotografiche e cinematografiche[29], e della forma dei riquadri, è possibile giungere alla seguente classificazione (la numerazione è stata effettuata a partire dalla prima vignetta in cui compare lo spartito):

- vignette 1 e 19: hanno la forma allungata, occupano per intero uno dei tre ordini su cui sono disposte le unità di rappresentazione e fanno uso della mezza figura;
- vignette 2, 20 e 22: sono di dimensioni normali[30] e fanno uso del piano americano;
- vignette 3, 6 e 12: hanno una dimensione normale e utilizzano il primo piano;
- vignetta 4: ha la forma allungata, che occupa per intero la parte centrale della tavola, e l'inquadratura è un piano totale;
- vignetta 5: è completamente scontornata e la figura è ripresa dalla vita in su (piano americano);
- vignette 7-9: sono più piccole del normale e fanno uso del piano americano;
- vignetta 10: ha una dimensione normale e usa il campo lungo;
- vignetta 11: la dimensione è sempre normale, ma è completamente scontornata e fa uso del piano

totale;

- vignette 13, 15, 21 e 24: hanno una dimensione normale e fanno uso della mezza figura (anche se nella numero 13 ad essere inquadrata è la metà inferiore e non quella superiore come accade nelle altre);
- vignetta 14: ha esattamente le stesse caratteristiche delle vignette 3, 6 e 12, ma questa è completamente scontornata;
- vignetta 16: è di dimensioni ridotte e fa uso della figura intera;
- vignette 17 e 18: sono sempre di dimensioni ridotte ma inquadrano un dettaglio;
- vignetta 23: è di dimensioni normali e usa l'inquadratura a figura intera.

Le inquadrature sono tutte frontali, l'unica eccezione è costituita dalla numero 20 per la quale è usata un'inquadratura che va leggermente dal basso verso l'alto (*contre-plongée*).

Già da questa prima classificazione è possibile riscontrare degli aspetti che accomunano due o più vignette. Qui non li elencherò tutti, ma mi soffermerò solo su alcuni di essi, che potrebbero essere utili in seguito: (a) le vignette 7-9 e 16-18 sono tutte di dimensioni ridotte; (b) le vignette 1, 4 e 19 occupano interamente uno dei tre livelli su cui sono disposte le unità di rappresentazione; (c) le vignette 5, 11 e 14 sono completamente scontornate; (d) le vignette 4 e 11 fanno uso del piano totale.

Ulteriori raggruppamenti sono possibili stabilendo delle somiglianze tra le vignette sulla base degli elementi rappresentati. Da questo punto di vista la prima e l'ultima vignetta sono collegate perché in esse i protagonisti sono sempre il direttore e l'orchestra, anche se le inquadrature sono diverse: nella prima il direttore è di spalle e l'orchestra di fronte, mentre nell'ultima il direttore e gli orchestrali sono di tre quarti. La seconda e la terza vignetta sono molto simili: i personaggi sono sempre gli stessi, Ken Parker al centro e due uomini ai lati, ma nella terza i due uomini sono più vicini e l'inquadratura passa dal piano americano al primo piano. La quarta vignetta, l'undicesima e la tredicesima rappresentano sempre le ballerine del cancan. La quinta e la sesta vignetta, oltre ad essere collegate dalla presenza dello stesso personaggio, che esulta nella prima e viene azzittito in malo modo nella seconda (ma qui siamo già sul piano semantico), sono simili perché in entrambe c'è un elemento che esce dal riquadro (ideale) e si sovrappone al pentagramma: in tutte e due si tratta di un cappello. La settima e la nona vignetta sono praticamente identiche: le uniche differenze sono la diversa inclinazione del corpo di Ken Parker ed il suo volto che nella prima, diversamente dall'altra, è in ombra. Allo stesso modo, anche l'ottava e la quindicesima vignetta presentano una situazione praticamente identica: le uniche differenze sono le due figure in primo piano, nell'ottava, e il passaggio ad un'inquadratura più ravvicinata nella quindicesima. La decima vignetta e la ventitreesima presentano un ambiente identico (la pianta e la panchina a destra, la/e porta/e a sinistra) e l'unico protagonista è Ken Parker, ma diversa è l'inquadratura: si passa da un campo lungo alla figura intera. La dodicesima e la quattordicesima vignetta hanno in primo piano gli stessi personaggi: una donna con ventaglio a sinistra, e un uomo grassoccio e quasi completamente calvo a destra. La sedicesima e la diciannovesima vignetta rappresentano più o meno la stessa scena e gli stessi personaggi, l'unica differenza è che nella seconda il quadro si è allargato fino a comprendere anche Ken Parker, e l'inquadratura è passata dalla figura intera alla mezza figura. Alle ultime due vignette può essere collegata anche la diciottesima, nella quale è rappresentato un particolare presente nelle altre due. Infine, la ventesima e la ventunesima vignetta sono collegate perché presentano gli stessi personaggi, anche se da un'angolatura opposta e in posizioni diverse. Salvo alcune eccezioni, nella maggior parte dei casi appena descritti, le relazioni riguardano coppie di vignette.

Lo spartito è l'aspetto che, dal punto di vista sintattico, accomuna tutte le vignette sopra analizzate.

Esso è quasi sempre un elemento grafico esterno ad esse: gli unici due casi che fanno eccezione sono la prima e l'ultima. Inoltre, nella ventiquattresima vignetta, il componente musicale subisce anche una trasformazione: da spartito diventa un medium grafico-disegnativo in tutto e per tutto identico agli altri aspetti grafico-disegnativi della vignetta. In queste pagine si realizza quanto previsto alla fine del paragrafo precedente (§2). Infatti, proprio la collocazione dello spartito in una posizione esterna alle vignette fa sì che il componente musicale non presenti alcun tipo di frattura, eccetto quelle determinate dalla sovrapposizione dei disegni al pentagramma, contrastando, quindi, con la frammentazione del continuum su cui si basa la costruzione del fumetto.

La mancanza di accuratezza nella trascrizione della melodia e la sua parzialità non permettono di giungere ad una completa analisi sintattica del componente musicale; tuttavia, usando un approccio analitico basato interamente sulla presenza di ripetizioni[31], è possibile individuare almeno gli aspetti più salienti della struttura di questo brano.

Il segmento melodico più lungo ripetuto all'interno della melodia è quello che occupa le prime cinque battute (bb. 1-5) e che indicherò con la lettera *A* (figura 10).



Fig. 10 (bb. 1-5)

Esso è ripetuto per due volte, senza alcun tipo di variazione (bb. 1-5 e bb. 34-38), e al suo interno è possibile individuare la ripetizione di una stessa struttura ritmica (*a* e *a'*) usata, in entrambi i casi, per una melodia discendente. Lo stesso motivo viene proposto anche in una versione variata, *A₁*, anch'essa ripetuta per due volte (bb. 30-33 e bb. 51-54) praticamente senza modifiche (cambia solo l'ultimo ottavo della cinquantaquattresima battuta).

La seconda porzione musicale ad essere ripetuta è quella che segue immediatamente la precedente (bb. 6-7 e bb. 49-50) e, malgrado sia notevolmente più corta, è stata indicata ugualmente con la lettera *B* (figura 11).



Fig. 11 (bb. 6-7)

La sua struttura è formata dalla ripetizione di un'identica successione ritmica, che però viene usata con gruppi di accordi almeno parzialmente diversi (*b* e *b'*). All'interno del brano questo segmento si ripresenta anche in forme variate: nella prima e nella seconda ripetizione, *B₁* (bb. 12-13) e *B₂* (bb. 28-29), esso si compone di due parti identiche (*b*); nella terza, *B₃* (bb. 41-42), la struttura ritmica della seconda battuta rimane invariata ma cambia quella della prima e vengono modificati anche gli accordi; infine, nella quarta, *B₄* (bb. 47-50), anche se le battute sono riproposte senza variazioni, al nucleo originario se ne aggiungono altre due identiche alla prima (*b*).

Le altre ripetizioni prive di variazioni riguardano porzioni di testo più piccole, che non superano la

lunghezza di una battuta. Esse possono essere consecutive, come *c* (figura 12), e quindi formare un'unità più ampia *C* (bb. 8-9),



Fig. 12 (bb. 8-9)

o presentarsi ad una battuta di distanza, come *d* ed *e* (figura 13).



Fig. 13a (bb. 21-23)



Fig. 13b (bb.)

Negli ultimi due segmenti la presenza di valori identici (*d'*), o simili (*e'* ed *e''*), porta ugualmente all'individuazione di unità architettoniche più grandi (rispettivamente *D*, *E* ed *E₁*), inglobando, così, anche le parti che non rientrano direttamente nei due segmenti iniziali (*d* ed *e*).

Restano, infine, delle battute la cui struttura non è descrivibile sulla base di macro-ripetizioni. Alcune di esse, però, possono ugualmente essere studiate passando a livelli di suddivisione più piccoli. Infatti, nel primo frammento melodico, indicato con la lettera *F* (figura 14), la divisione dipende dal ripetersi di uno stesso intervallo (*f*), che viene spostato all'interno dello spazio sonoro,

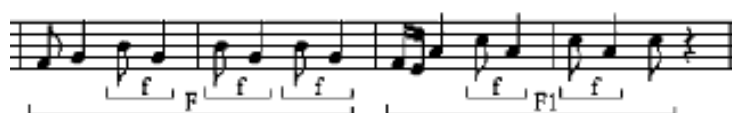


Fig. 14 (bb. 15-18)

mentre nel secondo (*G*- figura 15a) la suddivisione può essere fatta solo sulla base di un'identica successione di valori, che non manca però di essere variata (figura 15b), dato che in *g'* la croma e la semiminima centrali si invertono di posto.



Fig. 15a (bb. 39-40)



Fig. 15b (43-44)

L'analisi del componente musicale potrebbe continuare ma, vista la forma in cui si trova nel fumetto, non sarebbe comunque possibile giungere ad una struttura definitiva. Gli aspetti qui descritti sono però sufficienti per proseguire lo studio del comunicato. Il rapporto sintattico esistente tra lo spartito e le vignette non può essere facilmente studiato in quanto non è possibile decidere con assoluta precisione a quali ordini di disegni fanno riferimento i pentagrammi che, come è già stato detto più volte, servono proprio per separare un livello di vignette da quello successivo.

3.2. Aspetti semantici

Prendendo in considerazione anche il contenuto delle vignette, e non solo la loro somiglianza formale, è possibile giungere ad ulteriori divisioni. Innanzi tutto, vi sono due gruppi da tre vignette, di ineguale grandezza, che sono collegate tra loro da un rapporto di causa-effetto, ma il modo in cui vengono concatenate è diverso. Il primo gruppo è formato dalle vignette 4-6, e la loro relazione è descrivibile nel seguente modo: nella quarta vignetta sono rappresentate le ballerine di cancan che entrano in scena [32]; nella quinta un uomo del pubblico si alza ed esulta (« YIIIIIEEPPPIEEE!!! ») agitando in aria il cappello; nella sesta un altro uomo, che siede dietro al primo, disturbato dal comportamento di quest'ultimo, si alza a sua volta e lo fa sedere in malo modo, colpendolo sulla testa con il calcio della pistola. Quindi, la quarta vignetta è la causa della quinta (entrano le ballerine → l'uomo esulta), e la quinta è a sua volta la causa della sesta (l'uomo esulta → il secondo uomo lo azzittisce). Nella quinta e nella sesta vignetta il sovrapporsi delle due figure al pentagramma indica il momentaneo prevalere delle loro voci sulla musica. Il secondo gruppo di vignette legato dal rapporto di causa-effetto ha una concatenazione più complessa del precedente. Esso è formato dalle vignette 12-14, ed ha la seguente struttura: la dodicesima è la causa della quattordicesima (l'uomo guarda le ballerine → la moglie copre i suoi occhi con un ventaglio), e allo stesso tempo è l'effetto della tredicesima (le ballerine danzano in modo provocante → l'uomo le guarda).

Le vignette 7-9 sono tra loro collegate sia per il tipo di formato (più piccolo della media) che per il contenuto. Nella settima Ken Parker si trova davanti alla porta di un palco e la sta aprendo (il lato destro della porta è marcato, infatti, da uno spiraglio nero); nell'ottava la porta è stata aperta, ma la scena è ripresa con un controcampo: ora guardiamo da dentro, dove ci sono un uomo e una donna colti in un momento d'intimità, verso Ken Parker che, pur avendo aperto la porta, è rimasto fuori dal palco. Nella nona si ha un nuovo controcampo, che ci riporta in una situazione simile a quella iniziale: Ken Parker è visto di profilo, davanti alla porta di un palco, e dalla sua posizione, sbilanciata verso sinistra, dalle parole da lui pronunciate (« Pardon! ») e dalla mancanza dello spiraglio più scuro sul bordo destro della porta è possibile dedurre che quest'ultima è stata appena richiusa.

Le due vignette successive, la decima e l'undicesima, grazie anche ad un tipo di inquadratura molto simile (l'unica differenza è che la seconda è leggermente più ravvicinata della prima), svolgono la funzione di collegare due differenti momenti narrativi che non avvengono nello stesso ambiente: dal corridoio che porta ai palchi si passa al palcoscenico dove si esibiscono le ballerine, e quindi alla platea dove avviene la scena successiva (vignette 12-14). Lo stesso tipo di funzione è attribuibile alla quarta vignetta, in quanto se nella seconda e nella terza l'attenzione è concentrata sul protagonista, che sta uscendo dalla platea, nella quarta l'inquadratura ruota di 180° e porta al centro della storia l'ingresso delle ballerine e l'effetto che ha sul pubblico (vignette 5-6).

Dunque, si potrebbe generalizzare dicendo che nella parte di fumetto analizzata si ha un'alternanza, fin qui ripetuta per due volte consecutive, basata sul cambiamento del soggetto rappresentato nelle vignette: *azione di Ken Parker* → *vignetta/e di passaggio* → *reazioni del pubblico*, dove, nel primo caso, la vignetta di passaggio e quelle incentrate sul pubblico sono parte di una stessa unità sintattico-semanticamente.

Da questo punto di vista, il contenuto della quindicesima vignetta è del tutto prevedibile. In base allo schema appena descritto, essa dovrebbe essere incentrata sul protagonista, ed infatti è così. Anzi, per rafforzare la ciclicità della rappresentazione, il disegnatore inserisce un'immagine molto simile ad una proposta in precedenza (vignetta 8), stabilendo così un parallelismo tra due situazioni analoghe: Ken Parker apre la porta di un palco alla ricerca di un posto libero (vignette 8 e 15). Da qui in poi, però, lo schema non viene più seguito. Infatti, le vignette che vanno dalla quindicesima alla diciannovesima, oltre ad essere tutte incentrate sul protagonista, non presentano alcun tipo di svolgimento. Le prime quattro sono costruite sull'alternanza di campo e controcampo, e di queste le ultime due propongono dei dettagli: rispettivamente, gli occhi spalancati di Ken Parker e il coltello conficcato nell'uomo sdraiato a terra. La diciannovesima usa un'inquadratura simile alla sedicesima, ma qui il punto di vista è retrocesso facendo rientrare anche il protagonista nello spazio della vignetta. La staticità della rappresentazione (le cinque vignette descrivono uno stesso istante: Ken Parker apre la porta e scopre l'omicidio) contrasta con il continuo alternarsi di campo e controcampo, di visioni d'insieme e di dettagli, e serve a mettere in risalto la tragicità del momento.

Anche le quattro vignette successive sono incentrate sul protagonista, ma qui l'azione si anima. Esse sono collegate due a due, ma in modi completamente diversi. Le prime due ritraggono gli stessi personaggi in momenti successivi, usando ancora una volta l'alternanza di campo e controcampo. La ventiduesima e la ventitreesima vignetta rappresentano invece uno stesso momento. La loro struttura è molto interessante perché, come è stato accennato sopra, se da una parte non v'è alcun dubbio che esse siano separate, e la parziale presenza dei riquadri lo dimostra, dall'altra vanno lette come se fossero unite: la ventiduesima descrive quello che succede all'interno del palco, mentre la ventitreesima quello che sta fuori, ma i due eventi sono collegati e avvengono contemporaneamente.

Fino a questo momento ho lasciato da parte la prima e l'ultima vignetta. La loro somiglianza tematica (in entrambe vediamo l'orchestra e il direttore) conferisce maggiore unità alla parte analizzata, che così assume una struttura ciclica: l'inizio e la fine coincidono. Esse, inoltre, sono le uniche in cui il pentagramma entra a far parte della vignetta, tanto che, nella ventiquattresima, le ultime note sono disegnate e assumono un valore puramente grafico. Con quest'espedito l'autore ripropone a livello visivo la distinzione che c'è nel cinema tra suoni *onscreen* ed *offscreen*. Infatti, quando nelle vignette è presente la sorgente sonora, che in questo caso è data dall'orchestra, lo spartito è collocato al suo interno, se invece la sorgente sonora è assente, il componente musicale rimane esterno alle vignette, assumendo la funzione grafica di separarle, ma allo stesso tempo unirle in un'unica unità sintattico-semanticamente.

Cercando di riassumere tutti gli aspetti descritti fino a questo momento, si potrebbe dire che le ventiquattro vignette analizzate si dividono in due parti asimmetriche, formate rispettivamente da quattordici e dieci unità di rappresentazione. Nella prima parte, all'interno della quale si possono

individuare almeno quattro sottogruppi (vignette 2 e 3, 5 e 6, 7-9, 12-14), Ken Parker che cerca un posto da cui vedere lo spettacolo serve da pretesto per mostrare vari tipi umani presenti nel teatro: dai « brutti ceffi » della seconda e della terza vignetta ai buontemponi della quarta e della quinta, dagli amanti dell'ottava all'anziana coppia della tredicesima e della quattordicesima. Nella seconda, invece, la struttura è molto più compatta dato che vi sono solo due sottogruppi (vignette 15-20 e 21-23), di grandezza ineguale, e il tema è meno vario: Ken Parker scopre l'omicidio ed inizia la fuga. La somiglianza tra l'ottava e la quindicesima vignetta stabilisce un rapporto antitetico tra i due gruppi, basato sulla contrapposizione tra *ethos* e *thánatos*.

Le caratteristiche attribuite alle vignette sono riscontrabili anche nello spartito. Infatti, sebbene il motivo principale (*A*) e la sua variazione (*A₁*) siano presenti in entrambe le parti, nella prima (bb. 1-33 ca.), corrispondente allo spartito contenuto nelle prime tre pagine, il numero delle unità sintattiche (*A*, *B*, *C*, *D*, *E* ed *F*) è molto maggiore della seconda (*A*, *B* e *G*), che occupa le ultime due tavole, e che quindi si presenta come più monotona.

Una simile analogia è riscontrabile anche a livello ritmico. Marco de Natale inizia i suoi “Appunti per una analisi delle strutture ritmiche” (1990) sottolineando che « la percezione del ritmo non s'affida a un senso specifico, e pertanto non può esservi ritmo “puro” » [33]. Quindi, possiamo parlare a ragione di ritmo nella successione delle vignette, ritmo che si manifesta sia nella loro struttura formale (dimensione, tipo di inquadrature, somiglianze), sia negli argomenti trattati. « È intuitivo che in tale profilo ritmico-pulsivo le durate più lunghe si risentano come zone di appoggio o caduta della tensione da movimento, laddove quelle più brevi – soprattutto se isocrone – tendono a saldarsi in tratti continui, risolvendo qua e là in durate più ampie. In definitiva, ciò che qui emerge [...] è la *condizione di flusso, di scorrimento continuo di quel che diciamo vissuto ritmico, con elastiche o brusche rarefazioni e condensazioni motorie* » [34]. Da questo punto di vista, la parte di fumetto analizzata si presenta come la successione di momenti più dinamici, costruiti sintatticamente con la successione di vignette più piccole del normale (vignette 7-9 e 16-18) o con l'alternanza di inquadrature differenti (vignette 7-9, 12-14, 16-18, 20 e 21), e semanticamente con momenti di sviluppo narrativo (vignette 5 e 6, 12-14, 21-23), che si alternano a parti più statiche, ottenute attraverso la presentazione di inquadrature pressoché identiche (vignette 2 e 3, 10 e 11) o con unità di rappresentazione più grandi del normale (vignette 1, 4 e 19), e con il susseguirsi di vignette puramente descrittive (vignette 1, 4 e 19, ma anche 10-11 e 16-18) [35]. Nella seconda parte del fumetto è possibile individuare un contrasto tra la dinamicità ritmica del montaggio, ottenuta con bruschi cambiamenti di piano (dalla figura intera della sedicesima vignetta si passa ai dettagli delle due successive), con il rapido avvicinarsi di campo e controcampo (vignette 16-18) e con l'alternanza di vignette più piccole e più grandi del normale (vignette 16-18 e 19), e la staticità della narrazione (dalla quindicesima alla diciannovesima vignetta non accade assolutamente niente).

Sul piano musicale, è interessante notare che le quattro battute quasi identiche, formate da tre accordi l'una (bb. 47-50), sono collocate all'inizio dell'ultima pagina. Quindi, la staticità che caratterizza le vignette 15-19 si trasferisce, subito dopo, sul piano musicale, come per accentuare l'incertezza su cosa accadrà al protagonista [36]. Inoltre, in corrispondenza del pugno sferrato da Ken Parker ad uno dei due presunti assassini, con il quale ha inizio la sua fuga, nello spartito si ripete il tema iniziale modificato *A₁* [37].

La sorpresa maggiore che si incontra traducendo in suono lo spartito è che, contrariamente a quanto ci si sarebbe potuto aspettare, non si tratta di un cancan, ma di un motivetto “da caserma”, molto conosciuto, che ha in comune con la danza francese solo la base binaria del suo ritmo: è scritto nel ritmo di $\frac{6}{8}$. Su di esso è opportuno soffermarsi più a lungo. Il ritmo bi-ternario, formato cioè da due movimenti in cui si susseguono tre pulsioni [38], ha la sua origine da quello binario. Le fasi logiche, ma non cronologiche, che portano dall'uno all'altro sono state ben descritte da Gino Stefani: « a) partiamo

dal binario (2_4). Uno-due, uno-due...: alternanza spinta/inerzia, avanti/indietro, destra/sinistra ecc.: un'articolazione *uguale, pari* in durata (anche se marcata nei suoi due tempi, quanto all'energia, dalla disparità *forte/debole* [...]). b) Ciascuno dei due tempi-movimento viene ora sentito, al suo interno, nella dinamica di fasi *lunga-breve* [...]; il binario perde così quanto può avere di rigidità angolosa, e acquista molleggio, elasticità [...]. c) L'uguaglianza *ternaria* sviluppa poi la continuità e scorrevolezza del movimento, che diventa ancora più morbido pur restando però modulato sullo schema di fondo binario-bilaterale. Così il movimento è un va-e-vieni, un lasciarsi andare per tornare su di sé, con trasporto e abbandono... »[39].

Il movimento umano « nella sua dinamica fisiologico-cinetica, si articola in due fasi (slancio/inerzia, appoggio/alzata ecc.), che appaiono *disuguali*, asimmetriche per distribuzione di energia e per *durata* »[40]. Il ritmo ternario uniforma questa irregolarità rendendo il movimento più fluido e scorrevole[41]. Proprio per tale scorrevolezza fa prediligere questo ritmo per brani in cui “si parla di mare”, come le barcarole.

L'uso del ritmo bi-ternario, pieno di « oscillazioni, dondolamenti (interni), rimbalzante, elastico »[42], in corrispondenza del camminare di Ken Parker alla ricerca di un posto diventa quindi assolutamente appropriato e naturale: la musica sintetizza in una stessa unità ritmica le due fasi ineguali del camminare, e la loro uguaglianza. Il ritmo scorre in questa sorta di andamento ciclico, così come ciclica è la ripetizione dello schema *azione del protagonista* → *parte di passaggio* → *reazioni del pubblico*, anch'esso ternario e ripetuto per due volte, e ciclica è la struttura della parte analizzata, che inizia e finisce con vignette molto simili. Nell'uniformità ritmica, le differenze delle azioni, degli ambienti, dei personaggi, si fondono in un unico flusso, e sempre in questo fluire sono amalgamati i due momenti fondamentali, il comico ed il tragico, che quasi rispecchiano la base binaria.

Infine, il motivetto allegro, le cui parole non credo sia opportuno ricordare in questa sede, che si basa proprio sull'articolazione bi-ternaria, attraverso l'ampio uso di crome, assume una duplice funzione: sottolinea il tono comico/ironico della prima parte e, attraverso un procedimento caro a Stanley Kubric [43], rende ancora più tragica la seconda, proponendo il contrasto tra il continuo fluire gioioso del tema e la drammaticità della scoperta dell'omicidio. Se Kubric nel suo *Arancia meccanica* fa cantare ad *Alex Singin' in the Rain*, mentre pesta a sangue lo scrittore Alexander, scandendone il ritmo a suon di calci, inscenando così una parodia della danza sotto la pioggia di Gene Kelly, nel fumetto *Dritto e rovescio* si addensano in un'unica unità sintattica (quella marcata dalla presenza dello spartito) le due opposte funzioni di una stessa musica: sottolineare l'ironia della prima parte, e quindi rafforzare le immagini, e contrastare la tragicità della seconda.

4. Conclusioni

La conclusione del presente intervento non può che essere quella suggerita in ogni sua parte: la musica, nella forma grafico-notazionale, è del tutto compatibile con il linguaggio dei fumetti, e il suo utilizzo in combinazione alle vignette può essere tanto proficuo quanto quello della colonna sonora nel cinema. Questo è possibile grazie alla profonda somiglianza che lega le strisce disegnate agli spartiti, una somiglianza che se vogliamo supera quella esistente tra le immagini in movimento e la manifestazione fisico-acustica del suono. Infatti, se interrompiamo una pellicola quello che otteniamo è un fotogramma, che di per sé è un medium statico, mentre se interrompiamo il suono registrato rimane solo il silenzio. Ritornando allo schema proposto alla figura 2 notiamo, quindi, che la differenza, sicuramente non trascurabile, che separa gli spartiti dai comics si colloca ad un livello più basso rispetto a quella che separa i suoni registrati dalle immagini impresse sulla pellicola. Dopo quanto è stato detto, resta solo da auspicare un maggiore utilizzo della musica nel linguaggio dei fumetti.

* Il presente articolo amplia e approfondisce alcune parti della mia tesi dottorale *La Comunicazione Multimediale e la Musica – Presupposti Teorici e Proposte Analitiche*, Dottorato di ricerca in *Teoria*

dell'Informazione e della Comunicazione, Dipartimento di Studi su Mutamento Sociale Istituzioni Giuridiche e Comunicazione, Università degli Studi di Macerata 2005.

[1] Secondo János Sándor Petöfi si può parlare di 'medium' quando il « componente "significante" dal punto di vista semiotico appartiene al medesimo tipo » (J.S. Petöfi, "Alcuni aspetti della testologia semiotica: Modello segnico – Tipi di interpretazione", in J.S. Petöfi – G. Pascucci (a cura di), *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana 5 – Comunicazione visiva: parole e immagini in comunicati statici*, Quaderni di Ricerca e Didattica XX, Dipartimento di Filosofia e Scienze Umane, Università di Macerata 2001, p. 22). Nel presente articolo userò l'espressione 'componente mediale' come sinonimo di 'medium'.

[2] Mi sono occupato del rapporto tra musica e immagini in movimento nell'articolo "Appunti musicali sui *Thirty Two Short Films about Glenn Gould* di François Girard (1993) (II) – La musica e le immagini in movimento", in *Hortus Musicus*, n. 23 (anno VI), luglio-settembre 2005, pp. 97-103 (www.hortusmusicus.com).

[3] Tanto per citare alcuni volumi dedicati a quest'argomento ricordo: Michel Chion, *La musique au cinema*, Fayard, Paris 1995; Sergio Micelli, *Musica e cinema nella cultura del novecento*, Sansoni, Milano 2000; Sergio Bassetti, *La musica secondo Kubrick*, Lindau, Torino 2002.

[4] Cfr. Pierre Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée*, Librairie Hachette, Paris 1972; trad. it. di Mario Giacomarra, *Il linguaggio dei fumetti*, Sellerio, Palermo (1977) 1989², pp. 60-67. Tra i fumetti completamente privi di testo verbale si può ricordare la storia *Pallide ombre* di Giancarlo Berardi e Ivo Milazzo apparsa per la prima volta nel 1984 sul mensile *Comic Art*, e riedito recentemente nel volume dedicato a *Ken Parker* da *I classici del fumetto di Repubblica* (L'Espresso-Panini, Roma 2003, pp. 13-32).

[5] Cfr. Andrea Valle, *La notazione musicale contemporanea – Aspetti semiotici ed estetici*, De Sono Associazione per la Musica – EDT, Torino 2002, pp. 27-53.

[6] Nelson Goodman, *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill, Indianapolis – New York 1968; trad. it. a cura di Franco Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano (1976) 1991², pp. 116-137. In sintesi « un sistema è notazionale [...] se e solo se tutti gli oggetti congruenti con le iscrizioni di un carattere dato appartengono alla stessa classe di congruenza e possiamo, in via teorica, determinare che ogni segno appartiene a, e ogni oggetto è congruente con le iscrizioni di, almeno un carattere particolare » (ivi, p. 137).

[7] Ivi, p. 113.

[8] Cfr. A. Valle, op. cit., pp. 19-65.

[9] Cfr. Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano 1991, pp. 130-135.

[10] Cfr. J.S. Petöfi, "Sulla tipologia delle situazioni comunicative", in J. S. Petöfi – S. Cicconi (a cura di), *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana 2 – La filosofia del linguaggio e la comunicazione umana multimediale*, Quaderni di Ricerca e Didattica XIV, Dipartimento di Filosofia e Scienze Umane, Università di Macerata 1995, p. 31.

[11] Per approfondire l'importanza che assumono le tipologie nello studio della comunicazione si veda: P. Teobaldelli, *Per la costruzione di una tipologia dei testi multimediali dal punto di vista della testologia semiotica*, tesi di laurea, Università degli Studi di Macerata 1992-'93; J.S. Petöfi – G. Pascucci, "Tipologia dei comunicati costituiti da un componente verbale ed uno pittoriale", in Petöfi – Pascucci (a cura di), op. cit., pp. 31-41; A. Garbuglia, "Tipologia dei comunicati costituiti da un componente verbale e da uno musicale", in J.S. Petöfi – M. La Matina – A. Garbuglia (a cura di), *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana 6. Aspetti dell'interpretazione dei comunicati con componenti verbali, musicali e coreografici*, Quaderni di Ricerca e Didattica, Dipartimento di Filosofia e Scienze Umane, Università di Macerata (in corso di stampa), nell'a.a. 2003/2004 l'articolo è stato pubblicato nel sito del Master per *Formatore Multimediale* dell'Università degli Studi di Macerata (www.unimc.it/sdf/master/fm). Le tipologie sono di fondamentale importanza anche nella traduzione, tanto che il termine 'traduzione', se riferito ad un testo e non ad un processo, è in fondo una classificazione tipologica. Si deve notare, inoltre, che 'tradurre un testo' significa sempre 'tradurre un testo multimediale', e quindi adottare una tipologia che elenchi i media coinvolti e spieghi la loro relazione è indispensabile per stabilire un confronto tra il testo originale e la sua traduzione. A questo proposito cfr. Garbuglia, "La traduzione come problema tipologico", in Graciela Nilbet Ricci (a cura di), *Heteroglossia*.

Dossiers e Strumenti, n. 9, Nuove Ricerche, Ancona (in corso di stampa).

[12] Cfr. A. Garbuglia, “Tipologia dei comunicati costituiti da un componente verbale e da uno musicale”, op. cit.

[13] Marco de Natale attribuisce alla parola pronunciata/cantata un’importanza fondamentale, e la vede come una tattica, attuata dagli antichi musicisti-cantori, per ovviare alla staticità del punto-suono della diastematica. Egli dice, infatti, che « alla problematica di ciò che si offre come datità sensibile nella progressione temporale, è venuto in soccorso uno dei fenomeni di minor tangibilità materiale dell’esserci al mondo; nel canto è la *parola pronunciata*. Questa, al di là del carico informativo riferito alla comunicazione verbale, annota in termini minimi la sostanza sensibile che diciamo suono, desumendo dalla parola non un punto-suono ma un *corpo-suono* costituito dalle molecole sillabiche (evento minimale). Sono queste a costituire una progressione in senso lineare (successività), progressione che a differenza dei punti-suono nella diastematica dà luogo a un decorso nel Tempo *solo alludente*, per via di altra esperienza mentale, a proprietà fenomenologiche mnemonicamente ritenute. [...] Nel caso della parola-cantata, omissa il carico informativo della parola, il *distinguo* per entro la progressione pulsivo-sillabica confida in qualche regola, qualche ordine cui si riporta la sostanza del *minimum* sonico; incanalando questo in una catena mnemonica mentalmente costituita, è l’ordine di questa che si offre a sede di distinzioni » (de Natale, “Le insufficienze teoriche della pedagogia musicale”, in *Musica theorica – SPECTRUM – Rivista di Analisi e Pedagogia musicale*, n. 10, gennaio 2005, Curci, Milano, p. 7).

[14] Cfr. G. Piana, op. cit., p. 131.

[15] Cfr. P. Fresnault-Deruelle, op. cit., pp. 39-47.

[16] Nel presente lavoro userò il termine ‘testualizzazione’ come sinonimo di ‘significazione’ e ‘interpretazione’. Per Petöfi, infatti, un testo è un *oggetto semiotico relazionale*, in quanto esso è il risultato della relazione fra significante e significato prodotta da un soggetto nell’interazione con un’entità considerata la manifestazione fisica di un comunicato (cfr. J.S. Petöfi, *Scrittura e interpretazione – Introduzione alla Testologia Semiotica dei testi verbali*, Carocci, Roma 2004, pp. 19-22).

[17] Il termine ‘traduzione’ è usato qui in un’accezione molto ampia. A questo proposito si veda: Garbuglia, “La traduzione come problema tipologico”, op. cit.

[18] Il testo eseguito, magari al pianoforte, dal compositore prima di annotarlo sullo spartito « si diversifica dalla produzione di un improvvisatore solo per l’eventuale differente consistenza quantitativa del tempo d’elaborazione creativa: maggiore per il compositore, a causa dei possibili ripensamenti non consentiti all’estemporaneità improvvisativa » (Vincenzo Caporaletti, “Musica audiotattile e musica di tradizione orale”, in *Musica theorica – SPECTRUM – Rivista di Analisi e Pedagogia musicale*, n. 7, gennaio 2004, p. 13).

[19] Per Nelson Goodman uno spartito si ottiene solo attraverso un sistema notazionale. Si veda quanto è stato detto a questo proposito alla nota 6.

[20] Si vedano a questo proposito le figure 4-8.

[21] Cfr. Mario Giacomarra, in P. Fresnault-Deruelle, op. cit., pp. 11-23.

[22] Nel 2003 la Rai Trade, in collaborazione con la casa editrice Salani, ha pubblicato una videocassetta che raccoglie alcuni episodi di questa serie televisiva, accompagnata da un libro con gli interventi di alcune delle persone che hanno contribuito alla creazione del programma: *Ebbene sì, maledetto Carter! – Antologia di SuperGulp! I Fumetti in TV*, Rai Trade – Salani, Milano 2003.

[23] Gli unici effetti dinamici erano ottenuti muovendo la macchina da presa o il foglio (zoomate, tremolii, ecc.).

[24] Per un approfondimento della distinzione in esecuzioni e non-esecuzioni rimando alla *tipologia delle forme del parlare* di Marcello La Matina: M. La Matina, *Il problema del significante – Testi greci fra semiotica e filosofia del linguaggio*, Carocci, Roma 2001, pp. 162-168.

[25] Si veda quanto è stato detto nella nota 18.

[26] Francesco Casetti – Federico di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990, p. 90.

[27] Fresnault-Deruelle fa notare come, passando da una vignetta all'altra, spesso non si ha solo uno iato temporale, dato che gli avvenimenti rappresentati sono tra loro separati da un intervallo di tempo più o meno lungo, ma anche da iati spaziali (il tempo è lo stesso ma le azioni si svolgono in luoghi diversi), e spazio-temporali (sia il tempo che il luogo sono diversi da quelle della vignetta precedente). Cfr. P. Fresnault-Deruelle, op. cit., pp. 71-73.

[28] Così facendo, il lettore musicista si comporta quasi come Borges quando confessa di leggere tutto il *Chisciotte* come se fosse stato scritto interamente da Pierre Menard (Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires 1965; trad. it. di Franco Lucentini, *Finzioni*, Einaudi, Torino (1955) 1995, pp. 41-42). Mi sono occupato di questo racconto e dell'idea di comunicazione che ne deriva nei seguenti articoli: "Borges, Menard e la traduzione", in *Hortus Musicus*, n. 19 (anno V), luglio-settembre 2004, pp. 140-142, e "Borges fra interpretazione e traduzione – Usi del racconto *Pierre Menard autore del "Chisciotte"*", in G.N. Ricci (a cura di), *Borges: identità, conoscenza e plurilinguismo*, Giuffrè, Milano (in corso di stampa).

[29] I termini usati per descrivere i diversi tipi di inquadratura sono soggetti a differenti interpretazioni. Per comodità e per evitare fraintendimenti li utilizzerò nell'accezione proposta da Casetti e di Chio: cfr. F. Casetti – F. di Chio, op. cit., pp. 77-79.

[30] Considero normale il formato del riquadro che permette di collocare due vignette per ogni riga.

[31] Come approccio di riferimento si veda quello proposto da Nicolas Ruwet nel suo "Méthodes d'analyse en musicologie", in Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris 1972, pp. 100-134.

[32] Il gruppo di ballerine non si trova perfettamente al centro del palcoscenico, ma è spostato verso destra e, allo stesso tempo, dalla posizione dei loro visi è facile intuire che stanno guardando verso sinistra. Di conseguenza la vignetta rappresenta il loro ingresso sulla scena (le ballerine vengono da destra e sono rivolte verso sinistra).

[33] Marco de Natale, "Appunti per una analisi delle strutture ritmiche", in *Analisi – Rivista di Teoria e Pedagogia musicale* (Organo della Società Italiana di Analisi Musicale e dell'Istituto Firmiano di Musicologia), n. 2, maggio 1990, p. 8.

[34] Ivi, pp. 9-10.

[35] La presenza degli stessi gruppi di vignette in categorie opposte indica che essi assumono caratteristiche diverse se studiate da differenti punti di vista.

[36] Ricordo che il componente verbale della diciannovesima vignetta è formato da due balloons: « Che diavolo succede qui!? » attribuito a Ken Parker, e « Fallo stare zitto, presto! » detto da uno dei presunti assassini.

[37] Queste osservazioni contraddicono quanto è stato detto alla fine del precedente paragrafo. Tuttavia, ritengo opportuno farle in ogni caso perché, dopo quanto è stato detto sull'analisi del contenuto delle vignette, il collegamento evidenziato mi sembra tutt'altro che irrilevante, anche se chiunque potrebbe facilmente obiettare dicendo che non c'è nessun tipo di collegamento sintattico tra vignette e spartito.

[38] Marco de Natale contesta l'analogia, che si stabilisce con la pratica del solfeggio, tra il ritmo e la riduzione degli eventi sonori a *shock/pulsioni* (cfr. M. de Natale, op. cit., p. 9), ma in questo frangente la ritengo comunque utile per descrivere la struttura ritmica del brano.

[39] G. Stefani, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Ricordi-BMG, Milano 1998, pp. 66-67. L'uguaglianza avviene considerando la fase accentata/lunga di ogni movimento come composta da due pulsioni brevi.

[40] Ivi, p. 65.

[41] Cfr. *ivi*, 1998, pp. 66-67.

[42] *Ivi*, 1998, p. 66.

[43] Cfr. S. Bassetti, *op. cit.*, pp. 99-113.

  [ritorna all'indice degli argomenti](#)