

**MAURICIO KAGEL: ANARCHY AND EDITING**

MAURICIO KAGEL: ANARCHIA E MONTAGGIO

PIETRO NACCA

**Abstract (IT):** Il presente articolo volge uno sguardo sulla formazione di Mauricio Kagel. Di fondamentale importanza appaiono gli anni trascorsi in Argentina, dove viene a contatto sia col mondo musicale, che con il mondo multimediale e interdisciplinare che meglio esplorerà in seguito a Colonia. Lo studio intende soffermarsi sulle esperienze e le fascinazioni determinate dalla vicinanza dell'artista a Luis Borges, le quali influenzeranno la sua visione politica e il suo approccio alla composizione. Si passerà infine ad illustrare la tecnica del montaggio, focalizzandosi sul modo in cui Kagel la sfrutta nelle sue opere.

**Abstract (EN):** This paper turns our attention to the Mauricio Kagel's backgrounds. The Argentinian years are crucial to him to come in contact with both musical and interdisciplinary worlds, which he will better explore later in Cologne. The study intends to focus on the experiences and fascinations determined by the artist's closeness to Luis Borges, which will effect on his political view and his approach to composition. The final topic will be the montage technique, concentrating our mind on how Kagel uses it in his works.

**Keywords:** Kagel, multilingualism, anarchy, montage, cuts, Borges.

## MAURICIO KAGEL: ANARCHIA E MONTAGGIO

PIETRO NACCA

### 1. Introduzione

Nato a Buenos Aires, Argentina, nel 1931, Mauricio Kagel si trasferì in Germania nel 1957 e rimase a Colonia fino al 2008, anno della sua morte. La traduzione in italiano del testo *Worte über Musik: Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele* (Kagel, 2000), offre una nitida immagine di un artista alquanto poliedrico che in Italia non viene approfondito abbastanza, oppure viene approssimato e relegato al solo teatro musicale. Si tratta di un artista davvero difficile da identificare. È conosciuto soprattutto per essere stato uno degli esponenti più influenti del teatro musicale degli anni '60 e '70, per essere stato uno dei pionieri che hanno riportato in luce la componente gestuale dell'esecuzione musicale e per aver fatto della parodia la sua arma critica più tagliente. Kagel, però, non è stato solo questo. Ha lavorato molto anche per la televisione e per la radio, scrivendo film e opere radiofoniche che, soprattutto in Germania, hanno caratterizzato la sperimentazione attraverso i *media*. Il contributo propone una indagine riferita alle più diverse tecniche compositive impiegate dall'autore, gestite senza lasciarsi ingabbiare in automatismi e soffermandosi, in particolare, sull'uso della tecnica del montaggio.

[divulgazione audiotestuale]

Di certo l'Europa, e in particolare la Germania, ha avuto un impatto decisivo per lo sviluppo artistico di Kagel, ma altrettanto importante è stato il periodo argentino. L'importanza essenzialmente deriva da tre fattori: l'interesse non scontato per l'avanguardia musicale, la visione anarchica della vita e il primo approccio ad un'arte multimediale.

### **1. Primi studi**

Da ragazzo studia pianoforte con Vicente Scaramuzza, armonia e contrappunto con Alberto Ginastera e Juan Carlos Paz, completando gli studi di composizione da autodidatta<sup>1</sup>. Parallelamente si esibisce in molti concerti, sia da esecutore sia da direttore d'orchestra. È qui che si fa notare acquisendo molta esperienza, pur essendo ancora un ragazzo e non avendo neanche il diploma di Conservatorio. Essendo figlio di esiliati ashkenaziti entra in contatto con la cultura ebraica, particolarmente influente a Buenos Aires, in quanto l'Argentina era una delle mete degli ebrei esiliati. Partecipa anche a concerti organizzati da associazioni come la Sociedad Hebraica, dove però i programmi erano sprovvisti dell'avanguardia musicale e contenevano musica argentina, in aggiunta alle opere barocche e classiche europee. Il suo rapporto con la tradizione ebraica è alquanto ambiguo e lo si nota anche da affermazioni come «I don't follow Yiddish or Jewish culture but an important part of my roots lies there»<sup>2</sup>. Risulta particolarmente decisivo il riferimento all'avanguardia musicale, soprattutto la voglia

<sup>1</sup> HEILE, B. (2014) *Supplement to the Music of Mauricio Kagel*, Glasgow: University of Glasgow, pp. 3.

<sup>2</sup> NYFFLER, M. (2000) *There will always be questions enough*, in *Lettre*, vol. 51, [http://www.beckmesser.de/neue\\_musik/kagel/int-e.html](http://www.beckmesser.de/neue_musik/kagel/int-e.html)

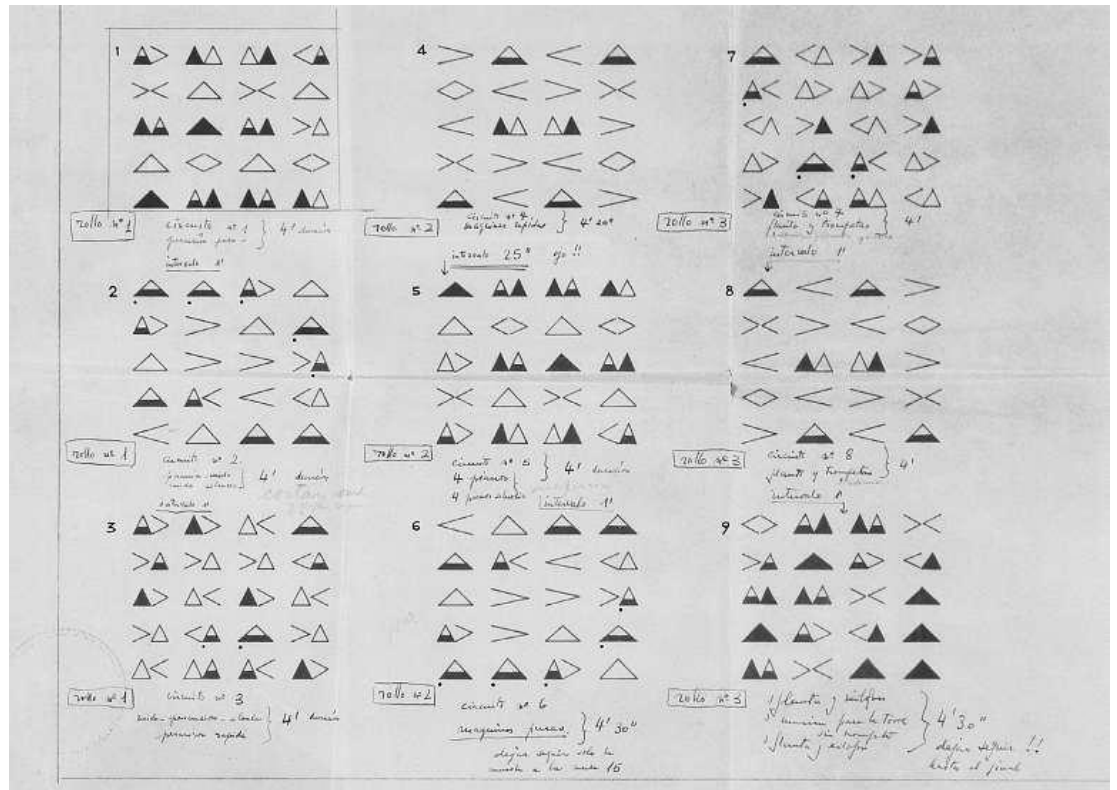
di esplorare la dodecafonìa – il suo nome compare anche tra i membri del *Grupo Argentino de Compositores Dodecafonistas* – più che il serialismo, il che la dice lunga sulle scelte compositive che adotterà. Sebbene sia fortemente influenzato da compositori come Schönberg e Webern, il suo uso delle serie non è rigoroso: «Kagel uses dodecaphony primarily as a ‘pitch-generating machine’», quindi, da subito, esprime la caratteristica di non incentrare tutti i suoi sforzi nel soddisfare un regolamento stilistico, ma di usarlo e plasmarlo a suo piacimento<sup>3</sup>. È curioso come i suoi primi esperimenti dodecafonici si possano riscontrare nel materiale di *Musica para una torre*, «namely the ensemble piece (*Feria no.2*) and the piece for four xylophones or possibly pianos», dove troviamo in realtà solo la melodia strutturata mediante un approccio dodecafonico, mentre le parti di accompagnamento sembrerebbero aggiunte liberamente<sup>4</sup>. *Musica para una torre* (1954) è il suo primo esperimento compositivo multimediale, nel quale ha affrontato tematiche come lo spazio e la luce, oltre a quelle musicali. Il titolo è molto descrittivo: si tratta infatti di una composizione per una torre alta 50 metri presentata alla *Feria de América* in Mendoza nella primavera del 1954. La torre comprendeva cinque paia di piramidi che, sovrapposte, formavano cinque “clessidre” ciascuna delle quali poteva essere illuminata in maniera differente e in correlazione alla musica. «Kagel was charged to create and conduct compositions for the tower, oversee their recordings and coordinate these with illumination»<sup>5</sup>. I pezzi da lui composti vennero registrati precedentemente e diffusi tramite degli altoparlanti collegati alla torre durante la serata della

<sup>3</sup> HEILE, B. *Ivi*, pp. 36.

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 35.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 15.

presentazione. Il compito di Kagel era gestire la musica e l'illuminazione, come possiamo vedere anche attraverso la partitura (fig.1)<sup>6</sup>.



[Fig. 1]

Non si sa molto sulla riuscita dell'evento né della musica che effettivamente è stata registrata. L'unico dato certo è la partitura grafica che risalta la scelta di Kagel di dedicarla unicamente all'illuminazione. In merito alle registrazioni su nastro magnetico, invece, non era affatto un novizio:

<sup>6</sup> Una copia della partitura in tedesco è stata pubblicata da Schnebel (*Mauricio Kagel, Musik, Theater, Film*. DuMont Schauberg, 1970) e da Bjorn Heile (*Supplement to the Music of Mauricio Kagel*, University of Glasgow, 2014).

[il mio primo incontro con la tecnologia] è stato quando sono andato da mio padre per dirgli che avevo visto una cosa straordinaria: i magnetofoni con il filo di ferro. Avevo perso completamente la testa. Avevo capito le nuove possibilità e ho convinto mio padre che avrei dovuto averne uno per studiare il pianoforte. [...] volevo sperimentare. Così ho fatto i primi pezzi per pianoforte su nastro<sup>7</sup>.

Insomma, Kagel già in Argentina aveva mosso i primi passi nella tecnologia e nella multimedialità, certamente non avendo le disponibilità economiche e tecniche che avrebbe avuto successivamente a Colonia, ma proprio per questo motivo la sua curiosità verso la tecnologia e la sua capacità di saper sfruttare i mezzi che aveva a disposizione, senza l'aiuto di tecnici ed ingegneri, non erano scontate.

Nello stesso anno della presentazione di *Musica para una torre*, ci fu l'evento che cambiò la prospettiva artistica di Kagel. Nel 1954 Pierre Boulez si trova a Buenos Aires e vede le partiture di Kagel, ne rimane piacevolmente colpito e gli consiglia di andare in Europa parlandogli anche del WDR di Colonia<sup>8</sup>. «Feci quindi in modo di ottenere una borsa di studio del Deutscher Akademischer Austauschdienst per comporre musica elettronica a Colonia»<sup>9</sup>. Qui inizia una nuova fase per Kagel. L'Europa sicuramente era un mondo completamente diverso dal Sudamerica, offriva molte più opportunità a musicisti pronti ad investire sulla sperimentazione delle nuove tecnologie e il contesto socio-politico – a differenza dell'Argentina, dove dal 1946 al 1955 vigeva il peronismo – offriva senza dubbio un terreno più fertile. Anche se annotava:

<sup>7</sup> GALANTE, F. e SANI, N. (2000) *Musica espansa*, Lucca: LIM, pp. 257-258.

<sup>8</sup> Westdeutscher Rundfunk, emittente radiofonica di Colonia.

<sup>9</sup> KAGEL, M. (2000) *Parole sulla musica*, Macerata: Quodlibet, pp. 76.

Ho trovato un fenomeno tipicamente europeo: la difesa della idiosincrasia nazionale. Ho trovato a Colonia un forte antagonismo con la scuola di Parigi, a Parigi l'antagonismo con la scuola di Colonia. Una cosa assolutamente assurda, perché i migliori pezzi della scuola di Colonia, nella musica elettronica di quell'epoca, erano basati sulla musica concreta francese.<sup>10</sup>

Possiamo notare qui, nelle parole di Kagel, un distacco dalle inutili fazioni create dalla rivalità tra le due scuole, basata sulla voglia di prevalere, l'una sull'altra, come l'unica musica erede della tradizione europea. Lo scopo di Kagel, ma anche della maggior parte degli artisti era/è quello di non rispettare le possibilità delle tecnologie seguendo le 'istruzioni per l'uso'. «Le istruzioni per lavorare con i registratori non mi interessavano affatto» afferma Kagel<sup>11</sup>, e questa sua voglia di sperimentare, cercando sempre la prospettiva diversa dal semplice far funzionare le macchine, sarà una caratteristica fissa. La sua curiosità, però, non si esauriva nella ricerca sonora, aveva bisogno di ampliare gli orizzonti e le possibilità; attività di sperimentazioni multimediali non venivano promosse alla WDR, così lui decise di creare un suo laboratorio di ricerca:

Poco dopo la prima Fiera d'Arte di Colonia dell'autunno del 1967, Wolf Vostell e io cominciammo a riflettere sull'eventualità di allestire un luogo in cui, indipendentemente dalle istituzioni canoniche – quali la radio, la televisione e il teatro –, fosse possibile un lavoro interdisciplinare<sup>12</sup>.

Kagel, così, riassume la nascita del “Laboratorio di ricerche sugli eventi acustici e visivi di Colonia”. Era un connubio tra le composizioni di Kagel – che in quegli anni

<sup>10</sup> GALANTE, F. e SANI, N. *Ivi*, pp. 259.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> KAGEL, M. *Ivi*, pp. 80.

già aveva girato alcuni film e numerose opere di teatro musicale – e i lavori di Vostell che si rifacevano molto all'estetica di *Fluxus* e allo spirito americano dell'epoca (ancora una volta Kagel preferisce uscire da tutto ciò che è regola fissa, norma e istituzione). Da cosa deriva questa sua propensione nel guardare tutto da un punto di vista divergente e la necessità di doverlo fare? Sicuramente da molti fattori. L'essere ebreo, figlio di immigrati in Argentina, ha di certo contribuito:

They were a mixture of German and Eastern Jews. Part of my family came from Prussia, and the rest from St. Petersburg and Odessa. But there was also a Sephardic branch in the family. Sephardic and Ashkenazy Jews don't often mix, but with me that is actually the case<sup>13</sup>.

C'è, però, un altro fattore che ha inciso molto: la sua vicinanza a Jorge Louis Borges.

## 2. Borges e anarchia

L'anarchia può essere una chiave di lettura utile per comprendere meglio il metodo compositivo di Kagel. Nessuna delle sue opere osserva un percorso compositivo già consolidato per lui, ma ogni opera è una sfida diversa, da portare a termine anche con gli stessi mezzi, ma mai attraverso lo stesso modo di usarli: la tecnica del taglio varia in base alle sue esigenze, come vedremo più avanti. L'anarchia - termine spesso abusato - viene sempre associata ad una forma di libertà, può essere definita come una dottrina che difende e lotta per l'abolizione dell'autorità costituita e accentrata nonché di ogni forma di costrizione esterna. Nel linguaggio comune, però, può essere sinonimo di mancanza di ordine, anche in base alla sua etimologia che deriva dal

<sup>13</sup> NYFFLER, M. *Ivi*, pp. 2.



greco *ἀναρχία*, composto di *ἀν-* cioè "senza" e di *ἀρχω* ossia "comandare", senza governo. Effettivamente Kagel dimostra una mancanza di ordine, ma nella prospettiva di stravolgere le regole dettate dalle istituzioni, dai manierismi e dalla prassi musicale tradizionale per creare un proprio ordine. Insomma si tratta di un'anarchia che non distrugge, ma che costruisce dalla variazione. Richard Sylvian scrive a proposito:

That is to say, destruction is not an essential characteristic of anarchy; on the contrary, in anarchism an organization has to be constructed by "non-coercive, non-authoritarian" means. The key is not that government be destroyed, but that government be created from the bottom up and not from the top down<sup>14</sup>.

Kagel matura questo concetto di anarchia negli ultimi anni trascorsi a Buenos Aires, grazie alla presenza scomoda di Jorge Louis Borges nella società argentina governata da Perón:

Perón governed without the parliament and persecuted political opponents, especially those on the left. All areas of public life including the economy, culture, media, and education were forced into line directly under the president. Critical intellectuals were dismissed from the offices and replaced with puppet figures. Perón's policy was anti-clerical, authoritarian, and nationalistic, even fascistic<sup>15</sup>.

Borges è stato un autore davvero importante per lo sviluppo di Kagel, «[Borges] also fostered another distinctive feature of Kagel's creative personality, his use of visual

<sup>14</sup> SYLVAN, R. (1993) «Anarchism» in *A Companion to Contemporary Political Philosophy*, ed. Robert E. Goodin and Philip Pettit, Oxford: Blackwell, pp. 219.

<sup>15</sup> REBSTOCK, M. (2006) *Komposition zwischen Musik und Theater*, cit. in MIKAWA, M. (2012) *Anarchy in the Unity: Mauricio Kagel's Antithese*, Ontario: The University of Western Ontario pp. 26.

media, by employing him as photography and film editor of his journal *nueva vision*»<sup>16</sup>. Era un punto di riferimento per molti che ascoltavano affascinati i suoi discorsi e le sue lezioni sulla letteratura. È proprio grazie a questi seminari che Kagel assorbe le idee di Borges riguardo al cosmopolitismo, al multiculturalismo. Ricordiamo infatti come «in 1952, Kagel used the experience and knowledge that he gained at the cinémathèque [*Cinemateca Argentina*] to produce his first film, which featured Borge's poem *Muertes de Buenos Aires*». Scrisse la musica per il regista Alejandro Sanderman, ma il film fu subito proibito dal regime<sup>17</sup>. È comprensibile come Borges abbia influito su Kagel sia con la sua visione dell'artista nella società - il quale deve essere un individuo che mette tutto in discussione e si oppone al potere accentrato - sia sul piano estetico con il suo cosmopolitismo e il suo multiculturalismo.

### 3. Multilinguismo

Un altro fattore determinante per l'estetica di Kagel è senza dubbio il multilinguismo. Come abbiamo già accennato, la sua famiglia si presentava come un mix di culture e di lingue, tanto che ha raccontato di come le opere di Shakespeare le abbia ascoltate prima in yiddish e solo successivamente in inglese. Essendo figlio di immigrati, non sentiva di appartenere veramente alla cultura argentina e aveva bisogno di creare delle sue mappe culturali che sconfinassero la propria nazione per permettere la rappresentazione di un mondo in cui non si sentisse emarginato:

<sup>16</sup> HEILE, B. (2006) *The music of Mauricio Kagel*, New York: Routage, Taylor & Francis group, pp. 11.

<sup>17</sup> MIKAWA, M. *Ivi*, pp. 34.

In Argentina my curiosity was seldom left unsatisfied: I was regarded there as a European, and here as a South American. [...] Actually I feel a little foreign everywhere – not fundamentally, but enough to talk about ‘latent alienation’<sup>18</sup>.

L’identità che gli veniva conferita sia dagli argentini sia dai tedeschi era una identità da emarginato, che però gli ha permesso di vedere le cose in maniera distaccata, sortendo magari l’effetto contrario, diventare un vero cosmopolita.

I seminari tenuti da Borges sono stati molto utili, non solo dal punto di vista estetico, ma anche dal punto di vista letterario e linguistico:

Borges’s multilingualism could hint at Kagel’s extensive application of multiple languages to his musical composition. This distinct compositional approach is noticeable in his early piece, *Anagramma*, for vocal soloists, speaking choir, and chamber ensemble (1958) in which Kagel uses four different Western languages (French, Italian, Spanish, and German), based on decomposition and re-composition of a Latin palindrome.<sup>19</sup>

La tecnica di decomporre testi di diversi autori per poi ricomporli sintatticamente sarà utilizzata da Kagel anche in altre opere successive (un esempio è senza dubbio *Sur scene*, 1959). Già nel 1954, tuttavia, scrive *Cinco Canciones del Genesis* (5 Cantos des Genesis) in cui manifesta la sua attrazione per i libri esoterici, di natura religiosa in modo particolare, l’interesse per la cabbala e le lingue. Il testo viene ripreso da una Bibbia in spagnolo medievale, tradotta direttamente dall’ebraico, invece che dal latino. Nel testo (terza stanza) si fa riferimento alla confusione babilonese delle lingue.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> NYFFLER, M. *Ivi*, pp. 1.

<sup>19</sup> MIKAWA, M. *Ivi*, pp. 36.

<sup>20</sup> Per maggiori informazioni al riguardo vedi B. Heile, *Supplement to the Music of Mauricio Kagel*, University of Glasgow, Glasgow 2014, pp. 24.

Quest'ultimo particolare verrà ripreso anche successivamente, pensiamo a *Der Turm zu Babel* (2002), musica vocale a cappella per voce solista non specificata, nel quale troviamo un miscuglio di lingue: danese, tedesco, inglese, francese, greco, ebraico, italiano, solo per citarne alcune. Insomma, la fase argentina per Kagel è stata preparatoria a quella tedesca e gli ha permesso di assorbire idee e fascinazioni che nel corso della sua carriera non ha mai abbandonato; anzi, possiamo dire che in Europa concretizza linearmente il percorso artistico che aveva iniziato in Argentina, lasciandosi influenzare dal contesto europeo solo come stimolo e mai come imposizione.

#### **4. Tecnica del taglio e tecnica del montaggio**

##### ***5.1. Prime sperimentazioni sui tagli audio***

Oggi il concetto di montaggio è pressoché assodato, sembra tutto così fluido e consequenziale che quasi non facciamo più caso ai cambi di inquadrature o ce ne accorgiamo solo quando il taglio è avvenuto in una maniera “non convenzionale”. Ma secondo quale convenzione? Ormai è di uso comune il termine *linguaggio cinematografico* lasciando intuire esistano delle regole “grammaticali” che, per consentire una comunicazione comune, bisogna osservare. In principio, la camera cinematografica veniva usata per emulare una fotografia, fissando la cinepresa sul cavalletto e catturando qualsiasi oggetto, persona o animale che si muovesse nel suo raggio di azione; solo successivamente (e forse anche per errore) ci si accorse che unendo due pezzi di pellicola si poteva ottenere un susseguirsi di scene, iniziando così una lunga fase di sperimentazione sul punto di vista narrativo e cercando di volta in volta di migliorare l'effetto desiderato tramite l'applicazione della tecnica del

montaggio. Ci sono stati vari sistemi per operare tagli video, ma sicuramente David Wark Griffith è considerato l'inventore del linguaggio cinematografico "classico" perché codificò le tecniche già in uso nel cinema, rendendole coese. Per primo codificò la terminologia tecnica di: *inquadratura*, intesa come singola ripresa e assimilabile a una parola; *scena* intesa come insieme di inquadrature, assimilabile alla frase; *sequenza*, intesa come insieme di scene, assimilabile a un paragrafo:

Prima di Griffith un primo piano, ad esempio, era essenzialmente uno zoom, una curiosità; dopo di lui divenne lo strumento fondamentale per costruire psicologicamente un personaggio<sup>21</sup>.

In pratica viene definito un regolamento, un codice che esprime una sua probabilità organizzativa e, anche in questo caso, l'artista cerca di distaccarsi dall'ordine più banale delle probabilità relative alle sequenze di scene per creare le sue opere.

Ma cosa si intende per codice? Un codice è un insieme di segni convenzionali che consente l'individuazione di ogni singola unità in un dato sistema. Tutto il sistema sottostà a delle leggi che regolano l'organizzazione dei segni: ad esempio il linguaggio parlato, o scritto, deve soddisfare delle regole grammaticali e logiche per poter essere compreso. Un codice, infatti, serve per comunicare. Per esempio, il linguaggio scritto è un insieme di simboli (lettere) che, organizzati secondo un ordine logico, ci consente di interpretare i simboli e decifrarli in parole a cui corrispondono significati diversi a seconda della loro disposizione. La teoria dell'informazione, che prese piede intorno alla metà del Novecento, adotta un'analogia con il secondo principio della termodinamica, l'entropia, per illustrare il concetto di ordine e disordine di un sistema. L'entropia è quanto è d'impedimento alla chiarezza e univocità del messaggio: maggiore è l'entropia, minore è la quantità di informazione. Questa teoria deriva dalle

<sup>21</sup> BERNARDI, S. (2007) *L'avventura del cinematografo*, Venezia: Marsilio editore, pp. 50.

indagini di Boltzmann sui gas, chiarendo come di preferenza la natura tenda ad un *disordine elementare*, di cui l'entropia è la misura.<sup>22</sup> Il sottile bilanciamento, che determina la riuscita della comunicazione, si gioca tutto sul concetto di ordine: l'ordine e il disordine sono determinati dal modo in cui si organizzano gli elementi. «L'agitazione termica è come un continuo mescolare un mazzo di carte: se le carte sono in ordine, il mescolamento le disordina».<sup>23</sup> Umberto Eco, d'altro canto, riflette così sul grado di probabilità del sistema tonale:

Il sistema tonale instaura altre regole di probabilità in base alle quali il mio piacere e la mia attenzione sono dati proprio dall'attesa di determinare risoluzioni dello sviluppo musicale sulla tonica. All'interno di questi sistemi è chiaro che l'artista introduce continue rotture dello schema probabilistico e varia all'infinito lo schema più elementare che è rappresentato dalla successione in scala di tutti i suoni della gamma<sup>24</sup>.

Con l'aggiunta del sonoro nel cinema, cambiano un bel po' le carte in tavola e bisogna adottare un altro codice che comprenda anche le regole di organizzazione probabilistica del suono. La tecnica del montaggio sonoro però non viene adoperata solo quando esso viene applicato al video, bensì la necessità investigatrice degli artisti su questo concetto nasce già nei primi del Novecento. Dziga Vertov, ad esempio, tra il 1916 e il 1917 lavora su un rudimentale fonografo, allestisce un "Laboratorio dell'udito" con l'intenzione di «verificare i vari metodi di registrazione documentaria del suono e le possibilità del montaggio di registrazioni stenografiche e grammofoniche»<sup>25</sup>. È stato uno dei pionieri in questo tipo di ricerca, anche se alcuni

<sup>22</sup> PLANCK, M. (1954) *La conoscenza del mondo fisico*, Torino: Einaudi.

<sup>23</sup> ROVELLI, C. (2017) *L'ordine del tempo*, Milano: Adelphi, p. 34.

<sup>24</sup> ECO, U. (2016) *Opera aperta*, Milano: Bompiani, pp. 120.

<sup>25</sup> MONTANI, P. (1975) «Dziga Vertov», *Il castoro cinema*, n. 16, pp. 12.

storiografi, come N. Abramov e G. Sadoul, rimandano l'origine del suo modo di agire ai futuristi e rumoristi russi e italiani. Pietro Montani, però, precisa che il movimento futurista italiano, oltre ad interessarsi da un punto di vista musicale dei rumori, aspirando – come nel manifesto futurista di Luigi Russolo – ad un'orchestra arricchita da strumenti in grado di intonare e armonizzare i rumori, auspica un «superamento dell'automatismo della percezione (o della sensibilità)» da parte degli ascoltatori<sup>26</sup>. Per Vertov, invece, non vi è nessuna esigenza di estetica musicale:

L'esigenza è quella di sperimentare fino a che punto certi strumenti di riproduzione meccanica (il registratore prima, la cinepresa poi) siano in grado di trasformare il *processo* inarrestabile della realtà in un *sistema* di elementi riconoscibili, controllabili, organizzabili<sup>27</sup>.

Lo scopo di Vertov è quindi quello di strutturare in un linguaggio la *verità* del reale attraverso le capacità di uno strumento tecnico. Bisogna ricordare, però, che Vertov abbandonerà presto il fonografo per concentrarsi sulla cinepresa perché ritenuta più utile per rappresentare la realtà, in quanto le immagini sono più dirette e univoche rispetto ai suoni, molto più astratti. Un artista che invece intraprende per primo il passo verso una composizione interamente audio, formata da tagli di registrazioni cittadine, è Walter Ruttmann che sancisce l'inizio di un genere radiofonico con *Weekend* (1930), con musica originale (O-Ton) e non più solo adattamenti per radio di opere teatrali e sceniche. Più tardi sarà proprio in ambito radiofonico in cui si sposterà la maggior parte della sperimentazione elettronica sulla musica, in virtù della posizione di Schaeffer e relativa nascita della musica concreta.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 16.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 18.

## 5.2. Il montaggio

Il risultato ultimo della fase poetica non termina nella scrittura delle varie parti, ma continua fino al montaggio del materiale acustico il quale è, in effetti, la pratica che poi definisce l'opera:

Nei lavori scenici questo predominio dell'uso su un aspetto che, stando al suo significato proprio, è apparentemente autonomo, poggia sul fatto che il prodotto finale non è in effetti la partitura ma l'esecuzione nel suo insieme, allo stesso modo come la sceneggiatura si comporta nei riguardi del film girato<sup>28</sup>.

D'altro canto, come osserva Schöning, Kagel ha sempre considerato la produzione tecnica una importante parte del processo creativo<sup>29</sup>. Lo si può constatare anche nelle indicazioni per la recitazione del narratore in *Rrrrrrr... (1982)*:

La lettura – altrettanto privata – del giornale e della rivista potrebbe essere recitata con un altro tipo di fonazione che faccia da contrasto. [...] questi punti non sono segnati sul manoscritto. [...] Al momento del montaggio finale ci si potrà servire di rumori e fruscii aggiunti per rendere più chiara l'interpretazione del testo<sup>30</sup>.

La musica elettroacustica non ne è estranea, anzi, pensiamo a *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) di Berio in cui la prestazione di Cathy Barberian, che legge le prime

<sup>28</sup> ADORNO, T. (1971) *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino: Einaudi, pp. 235.

<sup>29</sup> «as Schöning points out, one of the chief characteristics of Kagel's approach to the genre is that he never tried to realize a finished script, but always regarded the technical production as an important part of the creative process», in HEILE, B. (2006) *The music of Mauricio Kagel*, New York: Routledge, Taylor & Francis group, pp. 88.

<sup>30</sup> KAGEL, M. *Ivi*, pp. 233-234.



righe di *Sirens*, capitolo XI dell'*Ulysses* di James Joyce, è riportata solo parzialmente nel brano finale e viene modificata e processata tanto da stravolgerne il risultato sonoro. Questo processo porta ad una falsa corrispondenza tra il codice semantico decifrato e il risultato sonoro, identificando “la serie di posizione che l’autore del montaggio compone” come l’unica partitura dove il materiale poetico e il risultato sonoro corrispondono. Non è una semplice corrispondenza, però: i tre livelli (poietico, neutro e estesico) coincidono, in quanto tutti e tre sono relegati al nastro magnetico (o al file digitale) per poter esistere. Il foglio bianco pentagrammato è stato sostituito dal nastro nero magnetico, entrambi possibili contenitori di qualsiasi tipo di suono ma il nastro, a differenza della partitura tradizionale, non deve far riferimento a nessun codice esterno: al momento della lettura, è già suono. Il foglio pentagrammato e il nastro magnetico sono entrambi *téchne*, ma assumono una manifestazione diversa:

Qui si pone la differenza tra l’antica e la moderna provocazione [Pro-vocare, chiamare alla presenza] tecnica. La prima assecondava la natura, si disponeva alla sua forza, che impiegava, senza accumularla, dopo averla estratta. La seconda tratta la natura come un fondo a disposizione (*Bestand*), dove l’energia è accumulata e disposta in modo da poter essere immediatamente commissionata<sup>31</sup>.

La stessa differenza che Heidegger sottolinea tra tecnica antica e tecnica moderna è riscontrabile anche tra quella tra foglio pentagrammato e nastro magnetico. Il primo è in ordine all’“*essere*” in quanto la fase poetica del pentagramma è una produzione che «fa venire qualcosa dal non essere all’essere, dalla non-presenza alla presenza», sempre in maniera diversa da ogni esecuzione, anche dalla semplice lettura, e la fase estetica dell’opera d’arte è, si manifesta, solo in questa interpretazione della fase

<sup>31</sup> GALIMBERTI, U. (2020) *Heidegger e il nuovo inizio*, Milano: Feltrinelli, pp. 196.

poietica. Il secondo, invece, è in ordine all'“*avere*” potendo disporre «del materiale energetico che vale non in quanto è (*Stand*), ma in quanto è *a disposizione (Be-stand)*», sempre uguale a se stesso, in cui anche la fase estetica è già a disposizione<sup>32</sup>. Proprio per questo l'uso del montaggio gioca un ruolo fondamentale in quanto finalizza l'opera.

## 5. Lo scopo narrativo di Kagel

La tecnica del taglio e la tecnica del montaggio sono due strumenti incredibilmente versatili nell'arte, diversi sono stati i modi di usarli, anche a più livelli contemporaneamente. Senza dubbio la prassi del *collage* esisteva anche prima della possibilità di imprigionare su supporto suoni e immagini, ma è certamente con la nascita del cinema che si ha il suo *exploit*. È così versatile e ammaliante che ha influenzato molti artisti di altri generi: si veda la concezione di una poesia per Dylan Thomas condizionato com'è dal susseguirsi di immagini, laddove ogni immagine è conseguenziale all'altra, come nella prassi cinematografica:

In una lettera [...], Thomas ha fornito preziose indicazioni sui modi compositivi della sua arte privilegiando il gioco compenetrato delle immagini e sottolineando il primato dell'autocomposizione (mai automatismo, però) del testo secondo canali inconsci fortemente caratterizzati dalla supremazia dell'atto visivo<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 193.

<sup>33</sup> THOMAS, D. (2002) [a cura di, CRIVELLI, R. S.] *Dylan Thomas Poesie*, Torino: Einaudi, pp. VIII.

In musica il discorso diventa più complesso. La grammatica tonale veniva soddisfatta proprio se si rispettavano determinati criteri di consequenzialità armonico-melodica e formale, altrimenti veniva meno la finalità del sistema. Con il linguaggio poetico, invece, si poteva sperimentare di più, data la naturale inclinazione a rompere lo schema probabilistico del linguaggio comune. Kagel esprime i suoi dubbi al riguardo affermando che «L'esperienza cinematografica e televisiva mi hanno dato modo di sperimentare ampiamente la tecnica del taglio, mentre in campo musicale ne ho sempre avuto un sottile timore»<sup>34</sup>.

Sul piano musicale quindi, nelle sue opere, è molto cauto nell'usare i tagli, ma per quanto riguarda i libretti o i testi, quello è un altro discorso:

The montage strategy for the text, which a narrator is supposed to read aloud, is in essence to “make these sentence nonsense” with the “parody effect” yielded by changes in register, speed, dynamics, timbre and phonetic sound. [...] Kagel's montage technique in *Sur scène* thus serves to incorporate his sarcastic humor into the piece: another significant feature in Kagel's work.<sup>35</sup>

Le parole di Makoto Mikawa descrivono lo scopo dell'uso del montaggio in *Sur scène*, ma non è l'unica opera in cui questa tecnica viene utilizzata per comporre i libretti. In un altro brano, *Recitativarie* (1971-72), Kagel compose un collage di parole tratte dai versi dei corali di Bach creando un recitativo che sfocia in una *chanson*. In quest'ultima c'è una frase “Se credi in Dio non v'è pericolo” che modificandone il tempo della recitazione e applicando delle inversioni tra le parole crea una serie di domande sulla dubbia esistenza di Dio: «mia intenzione era comporre una rete di relazioni concise e astratte, l'analisi linguistico-semantiche di una frase

<sup>34</sup> KAGEL, M. *Ivi*, pp. 214.

<sup>35</sup> MIKAWA, M. *Ivi*, pp. 118.

paradigmatica»<sup>36</sup>. Un altro esempio è *Antithese* in cui il materiale selezionato subisce piccole deformazioni, ma i suoni del pubblico sono preservati come materiali grezzi. Per questo si può parlare di comporre e non di ricomporre. «These contrasting examples demonstrate that how Kagel applies montage technique to a given piece depends utterly on the concept and underlying aesthetic inherent in it»<sup>37</sup>. Questi vari usi del montaggio avvalorano la tesi secondo cui Kagel non si sofferma mai su un solo tipo di tecnica compositiva elevandola ad ideologia ma, in base al risultato sonoro desiderato, adotta quella che secondo lui è più utile per creare il brano.

Si possono notare delle similitudini con altre pratiche musicali, come la musica concreta e il serialismo: l'uso del montaggio di elementi eterogenei in *Antithese* ricorda molto le caratteristiche della *musique concrète*, ma ci sono delle differenze di finalità. Schaeffer aspirava ad una esplorazione del suono nelle sue micro e macro strutture per creare nuove caratteristiche sonore. Boulez, invece, nei suoi due *Études sérielles* organizza in modo seriale il materiale sonoro<sup>38</sup>. Kagel fuoriesce da questi due schemi (seriale e concreto), e adopera la tecnica del montaggio per una finalità narrativa; in particolare, con *Sur scène* e *Antithese*, egli intende rappresentare la sua critica verso la musica “nuova” di quel tempo: «the montage structure in *Sur scène* thus expresses Kagel's view of critics who denounce new music, tacitly deriding them for attaching the greatest importance to traditional music». Mentre in *Antithese* il concetto di criticismo da una parte denuncia quello che è andato perso o negato dalla composizione sperimentale elettroacustica, e dall'altra sfida implicitamente gli ascoltatori a porsi l'iconica domanda “ma è ancora musica questa?” che sottende

<sup>36</sup> KAGEL, M. *Ivi*, pp. 200.

<sup>37</sup> MIKAWA, M. *Ibid.*

<sup>38</sup> «seriell konstruierten Mikromontagen». FRISIUS, R. (1997) «Musique concrète» in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter, p. 1842.

un'altra domanda: "cos'è la musica?"<sup>39</sup>. In questi esempi possiamo notare come la finalità delle tecniche del montaggio e del taglio non coincida né con quella della musica concreta né tantomeno con quella del serialismo, ma serve per una organizzazione narrativa tesa ad esprimere dei concetti che non abbracciano solo l'ambito musicale, ma tutto il suo contesto artistico e sociale. Il materiale sonoro viene utilizzato con uno scopo ben preciso: se prendiamo come campione le voci che ribollono del pubblico inferocito al fittizio concerto musicale inscenato in *Antithese*, prestando attenzione le ascoltiamo per quanto sono in realtà, registrazioni di tifosi durante un evento sportivo che, uniti a registrazione di mormorii e applausi, danno l'impressione di trovarsi in un concerto musicale. Insomma, il materiale eterogeneo viene sfruttato dal compositore in base alle sue esigenze narrative: «Kagel's montage technique crystallized the narrativity of a series of events in the performance»<sup>40</sup>. In *Erratische Blöcke: Ein Radiostück aus akustischen Bildern*, (Massi erratici: un pezzo radiofonico da immagini acustiche, 2008) i materiali sonori provengono da telefoni cellulari e comprendono frammenti di conversazioni, suonerie e segnali acustici:

Although the conversation fragments appear random at first, it later transpires that a large part consists of three generations of a family called Sack – with one another and with other parties<sup>41</sup>.

I tagli gli permettono di tessere diverse aree tematiche. Procedimento simile al metodo compositivo di Robin Rimbaud che, come la macchina che dà il nome al suo pseudonimo – Scanner –, intercetta chiamate telefoniche dei cellulari, trasmissioni

<sup>39</sup> MIKAWA, M. *Ivi*, pp. 120.

<sup>40</sup> *Ivi*, pp. 121.

<sup>41</sup> HEILE, B. (2014) *Ivi*, pp. 50.

radio ecc., per ricavarne frammenti che poi organizza sotto forma di tracce<sup>42</sup>. La differenza tra i due è che se Kagel utilizza frammenti di conversazioni montati tra loro al fine di creare un percorso narrativo, Scanner:

seleziona le frasi meno intelligibili, quelle che sono talmente non convenzionali e decontestualizzate che non portano alcun significato preciso anche quando possono essere comprese pienamente<sup>43</sup>.

Le conversazioni presenti in *Erratische Blöcke* non sono tutte in tedesco, bensì i vari frammenti sono in quattordici lingue diverse. Le chiamate dai cellulari nell'anno in cui ha composto il pezzo sembrerebbero già una consuetudine, ma come osserva Bjorn Heile, per Kagel avevano una importanza non in quanto espressione di un nuovo strumento fine a se stesso, ma in quanto espressione di uno strumento che cambia radicalmente la differenza tra pubblico e privato di una conversazione, quasi anticipando le problematiche che i social media avrebbero sollevato, social media che proprio in quegli anni si stavano diffondendo in tutto il mondo (Facebook fu reso disponibile in Italia proprio dal 2008).

<sup>42</sup> Un esempio è la sua traccia *Control: Phatom Signals with Active Bandwidth* Traccia 4) in *Fold & Rhizomes for Gilles Deleuze*, Sub Rosa 1996.

<sup>43</sup> MURPHY, T. S. (2006) [a cura di PACI DALÒ, R. e QUINZ, E.] «Anche quello che sento è pensare: i tributi discografici a Deleuze», *Mille suoni*, Napoli: Edizioni Cronopio, pp. 55.

**Bibliografia**

- ADORNO, T.** (1971) *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino: Einaudi;
- BERNARDI, S.** (2007) *L'avventura del cinematografo*, Venezia: Marsilio editore;
- ECO, U.** (2016) *Opera aperta*, Milano: Bompiani;
- GALANTE, F. E SANI, N.** (2000) *Musica espansa*, Lucca: LIM;
- GALIMBERTI, U.** (2020) *Heidegger e il nuovo inizio*, Milano: Feltrinelli;
- HEILE, B.** (2006) *The music of Mauricio Kagel*, New York: Routledge, Taylor & Francis group;
- HEILE, B.** (2014) *Supplement to the Music of Mauricio Kagel*, Glasgow: University of Glasgow;
- KAGEL, M.** (2000) *Parole sulla musica*, Macerata: Quodlibet;
- MIKAWA, M.** (2012) *Anarchy in the Unity: Mauricio Kagel's Antithese*, Ontario: The University of Western Ontario;
- MONTANI, P.** (1975) «Dziga Vertov», *Il castoro cinema*, n. 16;
- MURPHY, T. S.** (2006) [a cura di Paci Dalò, R. e Quinz, E.] «Anche quello che sento è pensare: i tributi discografici a Deleuze», *Mille suoni*, Napoli: Edizioni Cronopio;
- NYFFLER, M.** (2000) «*There will always be questions enough*» in *Lettre*, vol. 51, [http://www.beckmesser.de/neue\\_musik/kagel/int-e.html](http://www.beckmesser.de/neue_musik/kagel/int-e.html);
- ROVELLI, C.** (2017) *L'ordine del tempo*, Milano: Adelphi;
- SYLVAN, R.** (1993) «Anarchism» in *A Companion to Contemporary Political Philosophy*, ed. Robert E. Goodin and Philip Pettit, Oxford: Blackwell;
- THOMAS, D.** (2002) [a cura di Crivelli, R. S.] *Dylan Thomas Poesie*, Torino: Einaudi.