



**Citation:** Gailhac, Q. (2023). Imitazione ed espressione. L'inautenticità in musica secondo Giacinto Scelsi. *Aisthesis* 16(2): 99-107. doi: 10.36253/Aisthesis-14296

**Copyright:** ©2023 Gailhac, Q. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The authors have declared that no competing interests exist.

## Imitazione ed espressione. L'inautenticità in musica secondo Giacinto Scelsi

### Imitation and Expression. Inauthenticity in music according to Giacinto Scelsi

QUENTIN GAILHAC

Sorbonne Université, EA 3552 Centre Victor Basch  
gailhacquentin@gmail.com

**Abstract.** This article focuses on the consequences of a little-known work by Giacinto Scelsi, *Rotativa* (1930), for the concepts of imitation and expression in music. Critical of the mechanization of art peculiar to the Futurism of his time, the Italian composer allows us to think, against the pseudo-photographic reproduction of objects by sound forms, the limits of musical imitation by revealing, from the historicity of his own piece, the inauthenticity of a certain modernism.

**Keywords:** imitation, expression, musical futurism, kitsch modernism, Scelsi.

Giacinto Scelsi (1905-1988) non aveva venticinque anni quando terminò, a Roma, la composizione di un *Movimento sinfonico* per grande orchestra dal titolo troppo palesemente – perché ironicamente – futuristico: *Rotativa*<sup>1</sup>. Assenza di affettività, imitazione di un perpetuo movimento meccanico, privilegio assoluto del ritmo, la critica ha sempre creduto di vedere in esso la traccia, nel giovane compositore, di un'estetica allora influente in Italia dal manifesto inaugurale di Marinetti nel febbraio 1909 (Marinetti [1909]: 40-44). La promozione del ritmo e del movimento trovò applicazione in tutte le forme d'arte e permise di rinnovare, unificando tutte le discipline artistiche nello stesso gesto, l'antico sistema delle belle arti (Bocconi [1914]: 89-100). Scelsi conosceva bene l'estetica futurista e le sue varie realizzazioni, e due testi postumi, degli anni Quaranta, lo

---

<sup>1</sup> Ci sono almeno cinque versioni di quest'opera, tra cui una trascrizione per pianoforte (Scelsi [1933]). Due versioni manoscritte del 1930 per grande orchestra, non ancora pubblicate, sono conservate nell'Archivio della Fondazione Isabella Scelsi a Roma. Ringraziamo Alessandra Carlotta Pellegrini per averci permesso di consultare queste partiture.

dimostrano chiaramente. *Evoluzione dell'armonia* (Scelsi [1992]) ma soprattutto *Evoluzione del ritmo* (Scelsi [1992]), sintetizzano infatti, da una breve storia della musica, il programma di un approccio meccanico all'arte.

Ma piuttosto che confermare questa influenza estetica, gli scritti di Scelsi sembrano, al contrario, proporre una doppia critica del futurismo, condotta attraverso due gesti teorici. Il primo gesto consiste nell'andare oltre, attraverso il concetto di espressione, la teoria dell'imitazione musicale, che non porterebbe mai a nient'altro che alla produzione servile di stereotipi, suggerendo il loro oggetto invece di manifestarlo e incolpando la distanza che separa l'oggetto dal suo mezzo sonoro invece di riempirlo. L'imitazione musicale, pura riproduzione dell'esteriorità, congela proprio ciò che dovrebbe mettere in moto. Il futurismo, non meno di altre epoche nella storia della musica, e nonostante il suo culto delle macchine e del movimento, rappresentava questo tipo di imitazione servile. Il superamento del futurismo equivarrà quindi non tanto ad imitare il dinamismo moderno, quanto ad esprimerlo, a fondersi con esso. Fusione dell'oggetto con il suo *medium* e, dunque, risoluzione del vecchio problema dell'imitazione. Ma questa prima deviazione deve essere stata assolutamente disorientata nella scrittura musicale di Scelsi. *Rotativa* non si accontentava di essere l'applicazione musicale di una distinzione teoricamente formulata, non intendeva chiudere la questione dell'imitazione musicale proponendosi di esprimere, infine, il movimento reale di una macchina rotante, di farne sentire tutta la pesantezza meccanica, di farla funzionare come davanti a sé. La critica del futurismo mimetico doveva testare il movimento reale fino al suo esaurimento e saturazione, in modo tale che alla fine avrebbe trovato proprio i difetti dell'imitazione musicale e la sua fondamentale inautenticità. Scelsi disse che *Rotativa* non era altro che una «sfida, uno scherzo» (Mazzoni [1987]: 73), un'opera la cui intenzione era quella di rivelare l'inautenticità dell'imitazione musicale spingendo l'espressione ai suoi limiti estremi. È alle condizioni di tale inautenticità nella musica che vorremmo dedicare qui alcune osservazioni.

## 1. LA MUSICA E “IL DIFETTO DELL'ARTE FOTOGRAFICA”

Definire le grandi tappe storiche che hanno permesso «la scoperta del vero senso del ritmo» è lo scopo del testo intitolato *Evoluzione del Ritmo* (Scelsi [1992]: 10). Nel corso di questa evoluzione, il futurismo potrebbe costituire, se non un risultato, almeno un punto di riferimento significativo. All'inizio del XX secolo, la scoperta di questo «vero senso del ritmo» assunse forme molto diverse, la cui insidia comune fu, per Scelsi, la diffusione di una «epidemia di musica descrittiva» (Scelsi [1992]: 11). L'arricchimento della conoscenza ritmica ha contribuito all'integrazione, nella musica occidentale, di ritmi esotici fino ad allora sconosciuti e non sfruttati. I ritmi provenienti da continenti lontani divennero così «oggetti del folklore» così come «danze rituali o bellicose», «feste indiane e tutta la gamma di cromo esotici» (Scelsi [1992]: 11). La distanza presa da questi pezzi musicali, nessuno dei quali è nominato, deve essere compresa da una distinzione che Scelsi fa, nell'esame del macchinismo futuristico, tra due modi in cui la musica si relaziona con un oggetto.

La musica può, in primo luogo, accontentarsi di imitare una realtà specifica. È una musica descrittiva che, utilizzando il proprio linguaggio e le proprie risorse, assume i tratti caratteristici di un oggetto non musicale. Il futurismo sembra quindi costituire, in questa evoluzione descrittiva della musica, un riferimento particolarmente importante poiché la macchina è assurta al rango di modello artistico, allo stesso modo di una «battaglia o di un cavallo» (Scelsi [1992]: 12). Il futurismo, pieno del contributo ritmico della musica moderna di Stravinsky e Debussy, ha utilizzato queste nuove risorse per promuovere un oggetto di imitazione nuovo e solidale con l'evoluzione tecnica del mondo. All'inizio, quindi, la macchina apparve, per i futuristi, come un modo per estendere il dominio degli oggetti della musica imitativa. Il principio tradizionale dell'imitazione musicale è rimasto intatto. Solo l'oggetto è stato modificato.

Scelsi restituisce così un'estetica futuristica a partire da una sostituzione degli oggetti: «La

prima [categoria] prende la macchina o l'oggetto meccanico in opposizione e come sostituzione del paesaggio soggetto, della natura morta, ecc. Le opere di questa categoria si basano su ritmi e armonie imitative» (Scelsi [1992]: 12). L'oggettiva estensione dell'imitazione musicale era del tutto in linea con i principi di Marinetti, che opponeva gli antichi oggetti d'arte agli oggetti del mondo moderno che ormai si trattava di «cantare» (Marinetti [1909]: 40). Nel suo *Manifesto*, egli rinunciò così ai vecchi oggetti dell'imitazione: «Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità» (Marinetti [1909]: 40).

Nel *Manifesto* la novità degli oggetti imitati ha il valore di un principio estetico generale, che sarà applicata al campo musicale da Francesco Balilla Pratella. Nel *Manifesto dei musicisti futuristi* del marzo 1911, il compositore italiano perseguì così l'imperativo di Marinetti dandogli un singolare orientamento classico. Per Balilla Pratella, la sostituzione degli oggetti doveva essere intesa come un'integrazione dei diversi tipi di oggetti in un unico insieme, e in una fusione di industria e natura: «Cielo, acque, foreste, fiumi, montagne, intrichi di navi e città brulicanti, attraverso a l'anima del musicista si trasformano in voci meravigliose e possenti» (Balilla Pratella [1911b]: 177). Nell'applicazione musicale dei principi di Marinetti, Balilla Pratella non solo riscopre l'ideale classico dell'imitazione, ma persegue l'esigenza di un'imitazione della natura, della natura accresciuta da nuove produzioni umane.

La descrizione musicale qui individuata da Scelsi ha preso l'aspetto, in Balilla Pratella, di un'espressione dell'anima musicale degli oggetti del nuovo mondo estetico. La fine del suo *Manifesto* integrava, nel programma di una nuova espressione musicale, l'industria nella natura, cioè nella natura trasformata:

Portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura, sempre diversamente domata dall'uomo per virtù delle incessanti scoperte scientifiche. Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate,

degli automobili e degli aeroplani. (Balilla Pratella [1911b]: 179)

Tuttavia, l'ambizione descrittiva del futurismo era, per Scelsi, tanto la verità di un certo futurismo musicale quanto il suo limite più deplorabile. Il principio di imitazione del dinamismo della macchina è rimasto legato all'ideale classico e separatore dell'arte tradizionale. Nell'imitazione classica, l'oggetto imitato era esterno all'opera d'arte, non si distaccava mai dalla sua funzione di riferimento. C'era, da un lato, l'oggetto da imitare, dall'altro, l'oggetto che lo imitava, ed entrambi conservavano le loro proprietà irriducibili. In questo senso, Scelsi ritiene che il limite dell'imitazione futuristica sia proprio quello che ha reso insoddisfacente l'imitazione classica:

Le opere di questa categoria si basano su ritmi e armonie imitative e provengono da un desiderio di reazione o estetica antisentimentale e anti-affettiva, nonché dalla necessità di pura espressione ritmica. La prova è che il linguaggio ritmico, come l'armonia, essendo imitativo non è per questo fatto espresso secondo le proprie leggi, ma è soggetto alla concezione descrittiva ed esterna del modello. In altre parole, è la pittura di un dinamismo e non il dinamismo stesso. (Scelsi [2009]: 12)

Invece di riprendere l'oggetto nel suo stesso dinamismo, assimilandolo fino a farne proprio, l'arte musicale descrittiva riproduce solo l'aspetto esteriore del dinamismo. Era per rinnovare la distanza che esiste sempre tra l'oggetto d'arte e l'oggetto da imitare. In questo modo, il futurismo faceva parte dell'«epidemia di musica descrittiva» che Scelsi aveva in qualche modo deriso e trovato esageratamente usato nella musica europea con colori esotici. Inoltre, i pezzi musicali futuristici si sono attenuti alla sola descrizione del dinamismo. Ecco perché, «la pittura o la pittura sinfonica, peccano tanto quanto i cromo esotici del difetto dell'arte fotografica» (Scelsi [2009]: 12). La metafora fotografica è significativa. Certo, un luogo comune riproduce fedelmente un oggetto, ma lo congela, sopprime il suo corretto movimento, ripetendo, come scriveva Roland Barthes, «mec-

canicamente ciò che non potrà mai più ripetersi esistenzialmente» (Barthes [1980]: 6). Nella fotografia, l'imitazione è tanto plasticamente rigorosa quanto cinematicamente infedele (anche se la fotografia può esprimere il movimento in modo più potente). In questo senso, l'imitazione perde sempre qualcosa del suo oggetto, non riuscendo a ritrovare il suo dinamismo.

I dipinti sinfonici si ergono quindi sulla superficie dell'oggetto che imitano. Invece di manifestarli, li suggeriscono; li evocano piuttosto che produrli. La metafora fotografica permette di individuare in modo molto esplicito ciò che manca alla descrizione musicale futuristica. Mantenendo la distanza tra l'oggetto musicale e l'oggetto imitato, le opere non riescono a integrare l'oggetto che prendono come modello. E questa rottura si aggiunge all'inautenticità del risultato musicale, allo stesso modo in cui i «cromos esotici» spesso lottano, perché goffamente adattati al linguaggio accademico occidentale, per non produrre la sensazione di un'inadeguatezza, o di una cattiva ibridazione. Il termine stesso cromo si riferisce proprio a ciò che separa il movimento effettivo di un oggetto dal suo semplice colore, cioè dal suo aspetto sensibile.

Ma è, per la musica, un secondo modo di relazionarsi con un oggetto. La descrizione ha rivelato un confine che è anche una distanza tra la musica e gli oggetti che può imitare. Quando la musica imitava, rimaneva esterna al suo oggetto. Per compensare questo difetto, si tratterebbe di pensare alle condizioni in cui la musica è in grado di appropriarsi del movimento stesso dell'oggetto, della sua stessa vita. Con questa identificazione, l'opera non implicherebbe più una somiglianza formale con l'oggetto, ma un'unità di esistenza. Ciò richiedeva il riconoscimento dell'esistenza ritmica dell'oggetto e l'inversione del modello classico di imitazione. Non si tratta più di integrare un oggetto non musicale in un'opera musicale, ma di cogliere ciò che qualsiasi oggetto non musicale contiene già di musicale. Una macchina ha un certo ritmo e cadenza che ne determina le prestazioni e la regolarità. Il musicista non deve più imitare la forma, l'aspetto o il suono contingente di un oggetto, ma raggiungere un ritmo oggettivo:

La seconda categoria è quella in cui il ritmo esterno di una macchina, di un gioco o di un'opera umana è sviluppato o espresso secondo la propria legge e sentito soggettivamente, gli artisti non si preoccupano in questo processo in cui la prima o l'origine materiale del ritmo scompare completamente. Non si tratta quindi più di un dipinto o di una descrizione, ma della realizzazione di un ritmo che possa appartenere alla macchina, lavorare come danzare e la cui origine non ha importanza. (Scelsi [2009]: 12)

Tenere conto del ritmo specifico dell'oggetto contribuisce naturalmente a solidificare, dal punto di vista musicale, la macchina e lo sforzo umano. Entrambi derivano la loro efficienza da un certo ritmo di produzione e appaiono simili nel loro movimento nonostante si distinguano per la loro natura. La somiglianza tra la macchina e lo sforzo umano beneficia quindi di una mancanza di interesse per l'origine oggettiva del ritmo. L'importante è non sapere più *cosa* imita la musica ma *come* manifesta un ritmo che appartiene ad un oggetto. Però, non è l'oggetto nella sua forma che viene perseguito, ma ciò che propone come ritmo.

È a questa condizione che «i musicisti qui uniscono il vero senso del ritmo nella misura in cui si liberano dal soggetto e dalle condizioni intrinseche per raggiungere una pura espressione ritmica» (Scelsi [2009]: 12). Questa pura espressione ritmica è quindi sempre essenzialmente attaccata a un oggetto senza che essa costituisca un *riferimento* nel senso in cui la musica imitativa la comprende. L'espressione musicale non imita più, ma diventa il suo oggetto, ed è questo che la rende veramente espressione.

## 2. ESPRESSIONE E DINAMISMO PLASTICO

La distinzione stabilita da Scelsi tra descrizione e manifestazione dell'oggetto trova, in un testo del pittore futurista Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste. Il dinamismo plastico*, un elaborato fondamento teorico. Il dinamismo è legato al moto assoluto che Boccioni caratterizza come «una legge dinamica imperniata nell'oggetto» (Boccioni [1914]: 101). Il dinamismo è quin-

di «l'azione simultanea del moto caratteristico particolare all'oggetto (moto assoluto), con le trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi spostamenti in relazione all'ambiente mobile o immobile (moto relativo)» (Boccioni [1914]: 109). Una delle conseguenze più significative di una teorizzazione del dinamismo è il rifiuto della narratività nell'arte. Questo spiega anche la scelta di Scelsi di dare a *Rotativa*, non più il sottotitolo di «Poema sinfonico», ma quello di *Movimento sinfonico*. In questo modo, non assumiamo più una storia da raccontare in musica, manifestiamo un movimento che riproduce, come realtà, il movimento reale di un oggetto.

Per Boccioni, il movimento assoluto dell'oggetto e la sua integrazione nell'opera d'arte era il principio della sua manifestazione, che distingueva il gesto futuristico da tutti gli altri. Infatti, al di là dell'intellettualismo cubista che separa l'oggetto dal suo movimento assoluto riducendolo a forme pure, il futurismo propone di far apparire l'oggetto in sé. Il gesto artistico consiste, qui, nel superare il divario che esiste – o che esisteva – tra la rappresentazione artistica e l'oggetto che rappresenta. Per questo Boccioni insiste sulla necessità, per l'arte, di rendere manifesto l'oggetto in ciò che è vivo. Parla, a questo proposito, del «respiro» e del «palpito dell'oggetto» (Boccioni [1914]: 102).

In questo modo, la richiesta di Scelsi di una manifestazione del dinamismo dell'oggetto era simile a quella che, in Boccioni, corrispondeva alla scomposizione dell'oggetto dal moto assoluto con il suo aspetto:

In questo primo stato di moto, che io spiego come una cosa a parte mentre in realtà non lo è, l'oggetto non è visto nel suo movimento relativo, ma è concepito nelle sue linee vive che rivelano come esso si scomporrebbe secondo le tendenze delle sue forze. Così noi giungiamo ad una scomposizione dell'oggetto che non è più lo schema intellettuale cubista ma al contrario l'apparizione dell'oggetto, la sua interpretazione attraverso una sensazione infinitamente raffinata e superiore all'antica. (Boccioni [1914]: 102)

Tuttavia, se la questione del dinamismo sembra essere stata particolarmente articolata, in cam-

po pittorico, a quella dell'aspetto artistico dell'oggetto, la cosa rimane più ambivalente dal punto di vista musicale. Quando Scelsi distingue tra imitazione e manifestazione dell'oggetto, lo fa a partire da uno studio sul ritmo, senza però impegnarsi in un esame tecnico della dimensione ritmica di questa manifestazione. Inoltre, la dinamica dell'oggetto rimarrà, in *Rotativa*, un modo di giocare il futurismo contro se stesso, dando all'espressione realizzata di un dinamismo meccanico la forma di un'imitazione servile.

### 3. L'IMITAZIONE, DALL'INAUTENTICITÀ ALL'ESSENZA DEL KITSCH

Tutta la singolarità umoristica di *Rotativa*, che ha fatto dire al suo autore che era solo uno scherzo (in gran parte intellettuale), sta nella ricerca di un'inautenticità musicale da un gioco sull'imitazione e sui suoi limiti. Il pezzo consiste nel trasformare i processi di scrittura fino a renderli inespessivi, a cancellare la loro carica espressiva a forza di usarli. Il motivo ritmico ricorrente del pezzo, che non dà mai luogo a sviluppo o amplificazione, satura assolutamente l'idea stessa di ritmo. Più precisamente, si tratta di manifestare il processo di scrittura in sé, di prenderlo come fine in sé, laddove, altrove, costituisce solo un mezzo, un mezzo di espressione o, in altri casi, di imitazione. La ricorrenza ritmica non serve più ad esprimere un sentimento determinato, non più che ad imitare qualsiasi oggetto.

*Rotativa* è, in questo senso, una musica che non ha altro scopo che produrre un effetto che sconcerta l'apprezzamento estetico. La caratteristica dell'umorismo musicale è di sospendere il giudizio di gusto.

In un'opera non umoristica, i processi di scrittura appaiono chiaramente all'ascoltatore solo alla luce dell'analisi. Un processo di scrittura non si manifesta mai come tale. Ciò che è oggetto del nostro apprezzamento non è tanto il riconoscimento di un ritmo quanto l'assimilazione di una funzione espressiva nell'insieme dell'opera. Il ritmo non è mai quello che sentiamo, ma una con-

dizione che svanisce a favore di un'espressione, di un'atmosfera, di un carattere, di un'emozione, persino di un ricordo, e talvolta di un'immagine.

Lo scherzo musicale di Scelsi consiste, quindi, nel desiderio di far sentire, di mettere a nudo ciò che deve essere fuso in espressione. L'umorismo di *Rotativa* è quello di rendere impossibile qualsiasi espressione autentica sullo sfondo di una manifestazione di processi di scrittura solitamente destinati ad imitare o esprimere qualcosa. Ciò richiede una certa conoscenza da parte dell'ascoltatore. Ecco perché l'umorismo musicale di *Rotativa* è quasi interamente intellettuale. È a questa condizione che la parodia futuristica possa rivelarsi all'ascoltatore senza che ci sia un riconoscimento esatto della musica criticata. Ciò che *Rotativa* critica non sono né *Pacific 231* di Honegger (1923), né *Fonderie di acciaio* (1926) di Mossolov, che costituivano «dipinti notevoli» (Scelsi [2009]: 12), e nemmeno alcun compositore futurista italiano, ma piuttosto l'idea che un oggetto meccanico possa costituire il fondamento espressivo di un brano musicale. La parodia non ha un bersaglio individuale, consiste solo nell'esperienza dell'inconsistenza musicale di un principio estetico la cui caricatura da sola può rivelare il carattere originariamente antiestetico.

Qui vorremmo caratterizzare il gesto musicale di Scelsi sulla base della nozione di kitsch. Naturalmente, Scelsi non affronta questa nozione in modo tematico, ma fa luce sulla singolarità del brano. La sconfitta dell'apprezzamento di fronte all'inautentico è il fondamento stesso dell'industria *kitsch*. Non è solo un effetto di sovraccarico, un accumulo di elementi eterogenei, un'imitazione servile, è anche l'assassinio del giudizio estetico nell'umorismo. Di fronte al *kitsch*, non possiamo più sperimentare nulla di autentico, come se il sentimento avesse preso la forma dell'oggetto, esso stesso carico di inautenticità. I sentimenti si sperimentano per falsi, l'esperienza è condannata al «*als ob*». In un testo del 1939 intitolato *Avant-Garde and Kitsch*, Clement Greenberg caratterizzò la rottura che si verifica tra un oggetto kitsch e il suo spettatore in termini di finzione, inautenticità:

Il kitsch, usando come materia prima i simulacri impoveriti e accademicizzati della cultura autentica, coltiva questa insensibilità. Ne fa la fonte dei suoi profitti. Il kitsch è meccanico e funziona con formule. Questo è il regno dell'esperienza vicaria e delle false sensazioni. Cambia in base alle esigenze degli stili ma rimane sempre lo stesso. È la raccolta di tutte le pretese della vita del nostro tempo. (Greenberg [1939]: 10)

L'insensibilità di cui parla Greenberg qui si riferisce a questa parte della «popolazione insensibile agli autentici valori culturali» (Greenberg [1939]: 10). Il kitsch è un effetto dell'ignoranza ma di un'ignoranza che non ignora ancora abbastanza da astenersi dall'imitare gli oggetti della *cultura autentica*. Il kitsch riproduce i gesti artistici ma separandoli dal sistema di valori che ha dato loro significato. Inoltre, l'oggetto dell'imitazione kitsch è ben riconosciuto, ma come si riconoscerebbe un oggetto familiare trasposto in un ambiente sconosciuto, o almeno insolito. L'oggetto viene spostato e questo movimento è il criterio per misurare il grado della sua inautenticità. Nella sua conferenza del 1950 sull'arte del kitsch all'Università di Yale, Hermann Broch ha affermato che il kitsch non è «cattiva arte», ma un sistema a sé stante, che si affianca all'arte. In questo senso, *Rotativa* sposta il futurismo dal suo sistema di valori, lo trasporta, attraverso l'umorismo, dall'avanguardia all'obsolescenza, dall'espressione alla saturazione del senso.

Per questo il kitsch ha come condizione, dice Greenberg, «una lunga e ricca tradizione culturale dalla quale può deviare le scoperte» (Greenberg [1939]: 10). Il kitsch è essenzialmente qualcosa che viene aggiunto, qualcosa di troppo, un prodotto tardivo della cultura, un prodotto che annulla la cultura che presuppone. Come nella parodia, il kitsch prende posizione, anche ingenuamente, sull'oggetto a cui si riferisce, ma prende posizione su un oggetto di cui conserva solo l'effetto: «se l'avanguardia imita i processi dell'arte, il kitsch imita i suoi effetti» (Greenberg [1939]: 10). Il kitsch è la ricerca dell'effetto bello, a rischio di perdere il sentimento della realtà. Ma sebbene faccia subire all'originale una notevole distorsione, l'oggetto kitsch lascia sempre aperta la possibilità di rico-

noscimento. Gillo Dorfles diceva, in questo senso, che l'oggetto *kitsch* costituisce un ricordo opaco, sentimentale e ambiguo dell'originale (Bertasio [2012]: 5).

Attraverso la sua applicazione letterale dei principi del futurismo musicale, Scelsi produce, in *Rotativa*, qualcosa dell'ambiguità costitutiva del *kitsch*. Se il *kitsch* risveglia in noi un ricordo opaco e ambiguo dell'originale, è perché partecipa alla categoria dei *clichés*, dello stereotipo, dell'immagine congelata di una realtà che, invece di riflettersi nell'imitazione, è nascosta al contrario. Il *kitsch* è un'arte «fatta di cromotipi, copertine di riviste, illustrazioni, immagini pubblicitarie, letteratura a buon mercato, fumetti, musica di *Tin Pan Alley*» (Greenberg [1939]: 9). Il cromotipo è il termine usato da Scelsi per caratterizzare il fallimento delle opere futuriste che rimanevano nei limiti della semplice imitazione oggettiva: «in altre parole, è la pittura di un dinamismo e non il dinamismo stesso. Spesso le opere di questa categoria, pittura o pittura sinfonica, peccano tanto quanto i cromotipi esotici del difetto dell'arte fotografica. I cromotipi esotici designano immagini che, mirando a una realtà, la congelano e la tradiscono proprio per questo fatto. In musica, i cromotipi esotici possono riferirsi, ad esempio, agli elementi del folklore che la musica occidentale ha introdotto all'inizio del XX secolo nelle sue opere accademiche. Il folklore musicale è racchiuso in pochi ritmi caratteristici, pochi intervalli evocativi che il più delle volte producono solo un'immagine pallida, perché troppo addomesticata, di ciò che è da manifestare.

Si potrebbe dire, quindi, che *Rotativa* costituisce uno stereotipo di dinamismo, un movimento che, senza manifestare musicalmente il meccanismo di una macchina, ne caricatura i gesti. Così facendo, l'esagerazione ritmica del pezzo confina il dinamismo a una forma di immobilità, e a una monotonia che rompe ogni orientamento, che sclerotizza il movimento. Il movimento non ha altro fine che se stesso e i processi di scrittura si svuotano per produrre una sensazione di inautenticità.

Inoltre, l'umorismo musicale di Scelsi combina la disfatta dell'apprezzamento estetico con la

produzione di falsi sentimenti. Lo scherzo riguardava esplicitamente un elemento sessuale. Anche se non avrebbe mai potuto chiamarlo così, Scelsi aveva voluto, già nel 1930, battezzare il suo pezzo *Rotativa* con il titolo di *Coitus Mechanicus*:

Ho composto un'opera, *Rotativa*, diretta da Pierre Monteux. In origine era un'opera per tre pianoforti, uno dei miei primi lavori. Era quasi una sfida, uno scherzo. Volevo chiamarlo *Coitus Mechanicus*! Era musica... meccanica. Era il tempo della *Pacific 231* di Honegger e delle *Fonderie d'acciaio* di Mossolov. In realtà, voleva davvero essere l'atto sessuale! (Mazzoni et al. [1987]: 73)

Nessun altro motivo, se non quello di apparire poco serio, avrebbe potuto indurre Scelsi a rinominare il suo pezzo. Ovviamente, il titolo definitivamente abbandonato mostrava il suo intento umoristico in modo più esplicito di *Rotativa*. Tuttavia, se prendiamo sul serio l'intenzione erotica iniziale, senza assolutizzarla, notiamo che la presenza di un elemento lirico all'interno della meccanica ritmica aveva sempre distinto *Rotativa*, per Scelsi, da tutti gli altri pezzi del genere. Nella sua autobiografia, scrisse:

Oltre al suo ritmo imperioso, il pezzo è intriso di un certo lirismo. Questo ritmo descriveva abbastanza esplicitamente un ritmo molto umano e mi sarebbe piaciuto dare all'opera un titolo erotico, ma non fu accettato e la grande macchina era sia pretesto che alibi. (Scelsi [2009]: 131-132)

Che l'oggetto diventi un pretesto, che non sia più ricercato per se stesso ma per un'intenzione completamente diversa, è proprio questo che caratterizza il gesto umoristico. La risata di *Rotativa* sta nell'impossibilità di produrre sentimenti veri, in quella distanza che ci rende sensibili per riflessione. Di fronte all'oggetto *kitsch*, non sentiamo nulla, immaginiamo solo la sensazione che avremmo potuto provare se l'oggetto non fosse stato così separato dal suo sistema di valori, misuriamo la distanza che strappa l'oggetto *kitsch* dal suo riferimento, la riproduzione servile del suo modello originale. Greenberg diceva quindi che il *kitsch*

era il regno dell'esperienza vicaria e delle false sensazioni perché il kitsch ricorda, ma non produce, i sentimenti che gli oggetti autentici implicavano quando erano iscritti nel loro mondo.

In *Rotativa*, tra i due eventi musicali che occasionalmente rompono la ridondante continuità del ritmo della rotativa, il secondo corrisponde alla dimensione lirica che Scelsi rivendicava per il suo pezzo. Tuttavia, lo stile del tema contraddice l'intenzione di un autentico lirismo. È piuttosto un simulacro di lirismo, un lirismo del *als ob*, vorticoso e palpitante, basato sulla duplicazione delle strutture di due battute, trasposte alla quarta superiore. Se il ritmo rotante non viene più utilizzato, la ridondanza non viene abbandonata. Questa ridondanza si ritrova nel tema lirico, nell'ambito ristretto di una terza minore sfruttata in modo circolare, nella ripetizione sequenziale infine, inebriante e vana.

#### 4. DI UN CERTO MODERNISMO

Ma all'insensibilità prodotta dal pezzo, deve anche corrispondere un'altra caratteristica. L'umorismo non solo aiuta a cancellare i sentimenti autentici, ma costituisce soprattutto una rottura all'interno della coscienza storica stessa. I ritmi decisi e ricorrenti, la natura artificiale e pessima delle armonie politonali producono, in *Rotativa*, una sorta di sintesi umoristica di ciò che è stato fatto musicalmente nel 1920. Gli inizi di Scelsi sono quindi segnati, non dall'indeterminatezza stilistica o dalla goffaggine della scrittura, ma da quella del distanziamento umoristico. C'è in *Rotativa* un'esubanza di gesti, una pretesa di tutti i processi che disegnano i contorni di una chiara disapprovazione, di un'impossibilità di appartenenza. In questo senso, nulla sarebbe meno a favore del futurismo musicale che ascoltare un pezzo come *Rotativa*.

Eppure, ed è qui che appare la coscienza storica, *Rotativa* si riferisce al futurismo musicale. Per il suo titolo e per la sua apparente intenzione (quella della manifestazione di un dinamismo meccanico), il *Movimento sinfonico* di Scelsi non

può essere pensato come al di fuori del futurismo. Ma questa dipendenza è quella che lega sempre un'istanza critica al suo oggetto. La critica può esistere solo se si attacca a un oggetto di cui prende atto. Inoltre, *Rotativa* è un modo di produrre pseudo-futurismo al tempo stesso del futurismo musicale, per stabilire una distanza critica con un oggetto musicale che non è ancora del tutto relegato al passato di uno stile.

Il gesto parodico e kitsch di Scelsi ha così l'effetto di storicizzare il futurismo musicale nel momento stesso della sua realizzazione. Nel balletto *Pulcinella* di Stravinskij, la parodia era nutrita dalla consolidata obsolescenza dello stile di Pergolesi, trovando persino identificazione nel carattere immediatamente storico dei processi di scrittura che caricaturava. La distanza storica era la condizione per l'efficacia parodica, e l'intenzione di Stravinskij non poteva essere quella di storicizzare uno stile che già apparteneva interamente al passato prima ancora di investirlo della sua carica satirica. Al contrario, quando Scelsi scrisse *Rotativa*, la distanza storica non era un dato di fatto dello stile futuristico. Il futurismo è una musica del tempo presente per Scelsi, non è una musica dal passato. Lo sforzo parodico equivaleva, in questo caso, a produrre la storicità di uno stile presente, a creare tra uno stile e il suo tempo il divario previsto di una distanza storica.

Ma è anche sopprimerlo come stile, relegandolo ai margini di ogni reale apprezzamento. La risata che ne deriva è simile, sotto questo aspetto, alla risata che l'industria culturale moderna aveva usato per trionfare sulla bellezza. Adorno e Horkheimer hanno scritto della «riproduzione industriale della bellezza», che, per soffocare ogni idolatria – cioè ogni autenticità – ci impedisce anche dal prendere sul serio la bellezza:

La riproduzione meccanica del bello, che l'esaltazione reazionaria della «cultura», con la sua feticizzazione sistematica dell'individualità, finisce per rendere ancora più ineluttabile, non lascia più alcuno spazio all'idolatria inconsapevole a cui era legato il sentimento del bello. Il trionfo sul bello è realizzato dallo humor, dal piacere maligno che si prova alla

vista di ogni privazione felicemente riuscita bello. Si ride del fatto che non c'è nulla da ridere. (Adorno, Horkheimer [1947]: 149)

La distanza da un'estetica e la risata che si oppone a uno stile negato fanno parte di un unico e medesimo addio alla bellezza. Ecco perché, «l'industria culturale, infine, assolutizza l'imitazione» (Adorno, Horkheimer [1947]: 138). Ma laddove la teoria critica di Francoforte ha affrontato la bellezza con la sua scomparsa nell'industria culturale come l'autentico con l'inautentico, Scelsi contrappone le opere del futurismo musicale con il volgare mimetismo del suo pezzo come l'inautentico rispetto a un'altra forma di inautenticità, un'inautenticità raddoppiata per essere già la copia di una copia, l'imitazione di un mimetismo musicale inudibile. La risata trionfa, in questo senso, sulla bellezza per aver affrontato solo ciò che l'aveva già conquistata, dall'influenza che il futurismo accettò di dare alla tecnica sull'arte. La saturazione espressiva di *Rotativa* finì così per rivelare la possibile dissoluzione dell'arte nella tecnica a cui il futurismo era di fatto rischiatto; una dissoluzione che, secondo Jacques Rancière «merita più propriamente la qualifica modernista» in quanto livella l'arte al livello stesso della tecnica (Rancière [2008]: 10). In questo senso, Scelsi riuscì ad andare oltre il futurismo esibendo la dimensione tecnica dell'arte. Tuttavia, non si può dire che Scelsi sia un modernista, perché la dimensione modernista di *Rotativa* è proprio parte della critica al futurismo.

Da questa operazione di diversione, l'imitazione musicale è quindi assolutamente riqualificata. Se all'inizio si oppose all'espressione come immagine fotografica alla vita stessa, la sua inautenticità impedì anche all'espressione di andare oltre, poiché l'espressione del dinamismo produsse, in *Rotativa*, un effetto ancora più deplorabile dei dipinti musicali ingenuamente mimetici. *Rotativa* dimostra che l'espressione del dinamismo moderno è un'illusione associata all'antiestetica futurista. Ciò che è inadeguato nell'imitazione musicale di un oggetto meccanico, anche portato al livello di un'espressione dinamica, è la soppressione dell'arte coinvolta nell'oggetto stesso da imitare.

## REFERENCES

- Adorno, T., Horkheimer, M., 1947: *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 2010.
- Balilla Pratella, F., 1911a: *Manifesto dei musicisti futuristi*, a cura di G.D. Bonino, *Manifesti futuristici*, Rizzoli, Milano, 2009, pp. 167-173.
- Balilla Pratella, F. 1911b: *La musica futurista. Manifesto tecnico*, a cura di G.D. Bonino, *Manifesti futuristici*, Rizzoli, Milano, 2009, pp. 174-180.
- Barthes, R., 1980: *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2010.
- Bertasio, D., 2012: *Disarmonie. Il caso del kitsch*, Liguori, Napoli.
- Broch, H., 1933: *Il kitsch*, Abscondita, Milano, 2018.
- Boccioni, U., 1913: *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, "Lacerba" 6, 15 marzo 1913, in Boccioni, U., Marinetti, F.T., *Opera completa*, Campitelli, Foligno, 1927.
- Boccioni, U., 1914: *Pittura e scultura futuriste. Il dinamismo plastico*, in Boccioni, U., Marinetti, F.T., *Opera completa*, Campitelli, Foligno, 1927.
- Greenberg, C., 1939: *Avant-Garde and Kitsch*, in *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1961.
- Marinetti, F.T., 1909: *Manifeste du futurisme*, "Le Figaro", 20 février 1909, a cura di G. D. Bonino, *Manifesti futuristici*, Rizzoli, Milano, 2009, pp. 40-44.
- Mazzoni, M.C., Texier M., Mallet F., 1987: *Conversation avec Giacinto Scelsi*, in *Giacinto Scelsi, Les anges sont ailleurs*, Actes Sud, Parigi, 2006.
- Rancière J., 2008: *Ce que 'medium' peut vouloir dire: l'exemple de la photographie*, "Appareil" 1, <https://doi.org/10.4000/appareil.135>
- Scelsi, G., 1933: *Rotativa*, Ricordi, Roma.
- Scelsi, G., 1992: *Evoluzione del ritmo*, Fondazione Isabella Scelsi, Roma, 1992.
- Scelsi, G., 1992: *Evoluzione dell'armonia*, Fondazione Isabella Scelsi, Roma, 1992.
- Scelsi, G., 2009: *Il sogno 101*, Actes Sud, Parigi.