

0. Premessa teorica

In questo piccolo studio sulla musica dei King Crimson vorrei anche provare a offrire qualche contributo per la messa a punto di strumenti utili a una semiotica della musica. Si tratta, com'è noto, di uno dei settori più difficili per l'applicazione degli strumenti semiotici, tanto che non di rado esso fa emergere posizioni francamente anti-semiotiche, come nel caso dei ricorrenti dubbi su una "assenza di significati" nella musica e sul suo conseguente statuto di anomalo sistema semiotico "monoplanare". Mi sembra che l'affiorare di tali dubbi sia comunque indicativo, anche se questi contrastano con l'evidenza dei dati di fatto culturali, dal momento che la musica è percepita dai più come dotata, al contrario, di forti capacità nella generazione di effetti di senso e di intense configurazioni emozionali, e anzi quale uno degli strumenti che più di altri contribuiscono a dare significato alle nostre esperienze. Sull'idea di una musica "astratta" mi sembrano esserci vari equivoci; personalmente, trovo comunque particolarmente emozionanti e significativi proprio taluni tipi di musica che vengono frequentemente classificati come casi di musica "astratta" – ciò vale ad esempio per certe opere dell'ultimo Beethoven, dello Strawinsky "neoclassico" o, appunto, per certi brani dei King Crimson (di qui, almeno in parte, il motivo di tale scelta). Il problema non mi sembra dunque consistere nell'assenza di senso dei fatti musicali, bensì nelle nostre persistenti difficoltà nell'elaborare modelli concettuali capaci di cogliere le effettive modalità di questo modo specifico di "aver senso".

In termini generali, possiamo dire che la musica si colloca all'interno dei sistemi a significazione iconica, pur in un modo assai particolare. Vi sono stati molti autori che, sia pure in termini e a partire da prospettive differenti, hanno ritenuto che la musica poggi su *relazioni analogiche* che legano, in termini semiotici, le sue strutture significanti al piano dei significati. Tra gli altri, può essere però opportuno segnalare qui gli scritti di Michel Imberty (in particolare 1979 e 1981), per una prospettiva interessante che tocca piani profondi, collegando problematiche semiotiche e concetti psicoanalitici, e aprendo spazi importanti di riflessione, che tuttavia non è possibile affrontare in questa sede.¹

In ogni caso, i modelli correnti concernenti i meccanismi iconici appaiono oggi insufficienti, prospettando la necessità di ripensarli in termini diversi da quelli, tipicamente filosofici, della tradizione risalente a Peirce. Innanzi tutto, parlare di segni che mostrano connessioni "analogiche" è troppo vago, perché qualsiasi tipo di segno – e verosimilmente qualsiasi tipo di rappresentazione di esperienze o di emozioni umane – fa uso di nessi analogici. Non è questa la sede per esporre i principi di una qualche teoria generale, ma chi vuole avventurarsi nelle strutture semiotiche di un'opera musicale dovrebbe tener conto del fatto che la musica è costruita tipicamente per riprese e variazioni, ove ci sono riproposte occorrenze in qualche modo "simili", e



Raccontare la perdita del senso. Per un'analisi della musica dei King Crimson

Guido Ferraro

riconoscibili, di una certa struttura melodica (o anche ritmica, ecc.). Questo fenomeno va considerato per certi aspetti parallelo al fatto che noi riconosciamo tra loro *simili* i modi in cui un vecchio adirato e una fanciulla sognante pronunciano, ciascuno a suo modo, la parola "trippa", o anche al fatto che nuvoloni dalle forme più diverse valgano come *analoghi* di una probabilità di pioggia. Come si vede, non importa affatto che il primo caso rientri nell'area dell'iconismo, il secondo in quello dei segni arbitrari, e il terzo in quello dei segni indicali. Per tutti i tipi di formazioni segniche vale un principio fondante, per cui il lato *significante* va pensato estensionalmente come una *classe* contenente un ampio numero di occorrenze tra loro equivalenti e dunque, nella nostra soggettiva percezione, tra loro "simili". Poiché tali elementi – per esempio tutte le grosse nuvole scure – sono analoghi in quanto equivalenti nelle loro capacità di rinvio semantico – io li dico *co-analoghi*.

Un brano dei King Crimson può così ad esempio proporci più volte, anche insistentemente e in forme ogni volta variate, una struttura musicale che *proprio grazie a tale ripetizione* assume il carattere non immediato, e diciamo meta-discorsivo, di una configurazione *significante*. L'identità del costruito musicale dipende così dal gioco della sua *moltiplicazione*. Come la pioggia conseguente all'apparizione di una singola nuvola scura non determina la formazione di un segno, ma la connessione semiosica si forma solo quando raduniamo *n* nuvole scure in una classe *significante*, correlandola alla probabilità di pioggia, così in musica il meccanismo della ripetizione variata conduce l'ascoltatore a cogliere, al di là di quanto concretamente tocca le sue orecchie, una sorta di *forma astratta* – quella che possiamo dire "forma dell'espressione" – disponibile alla correlazione con una struttura di senso. Il riconoscimento del *type*, indispensabile, avviene tipicamente a partire da una molteplicità di *tokens*.

Pur non escludendo affatto che in certi casi una tale struttura significativa astratta possa essere identificata a partire dall'incontro con una *singola*, e assai forte, occorrenza, non c'è dubbio che la musica, con la sua (costitutiva?) tendenza all'iterazione e al gioco delle simmetrie e delle correlazioni variate, sta a renderci evidente il preponderante agire di un opposto principio di *moltiplicazione*, o "*disseminazione*" (concetto molto efficace, di derivazione greimasiana): un principio che può agire non solo all'interno di ciascun brano musicale ma anche nella definizione di un "modo di fare musica" che può consolidarsi a livelli ben superiori a quelli della singola composizione.

La significazione iconica, a differenza delle altre forme, è caratterizzata dal fatto che essa aggiunge un altro tipo di analogia che non lega più tra loro i membri di una classe di varianti equivalenti (sul piano del *significante*), ma pone in relazione la configurazione significativa con un correlativo piano di *significato*. Certo, in questo non bisogna assumere punti di vista semplici o banalizzanti; il rinvio iconico proprio all'ambito musicale non assume in effetti carattere di "figuratività", se non in casi marginali. Per chiarire a cosa questo potrebbe in concreto corrispondere, possiamo citarne un esempio anche a proposito della musica dei King Crimson, dal momento che è stato affermato che, nel brano intitolato *Pictures of a City*, le brusche ascensioni cromatiche verso l'alto starebbero a evocare lo skyline dei grattacieli newyorkesi. Un esempio è sufficiente, mi pare, a rendere evidente lo scarso interesse di questa dimensione. La musica è insomma da considerare sostanzialmente "astratta" nel senso in cui intendiamo che lo sia la pittura non figurativa: il rimando iconico avviene su basi di natura *plastica* (concetto che per altro ancora manca a mio parere di una precisa definizione), anziché *figurativa*. Ovviamente, le categorie "plastiche" pertinenti al sistema musicale saranno diverse da quelle cui siamo abituati nel campo della comunicazione visiva. Avremo per esempio a che fare nel nostro caso tanto con cate-

gorie distintive di validità molto generale, come quella che può opporre sonorità *continue* e *discontinue*, quanto con opposizioni da sempre specifiche al linguaggio musicale, come quella tra *crescendo* e *diminuendo*, ma anche, per fare qualche altro esempio, a categorie che possono opporre impasti musicali che si presentano *semplici* (riconosciamo un unico strumento e un'unica linea melodica) ad altri che si presentano viceversa *complessi*, o ancora – caso decisamente rilevante per la musica dei King Crimson – a categorie che oppongono sonorità *tenue ed aeree* ad altre che percepiamo come *pesanti e massicce*, e così via.

1. King Crimson: tra "rock progressivo" e "musica colta"

Veniamo ora al gruppo musicale di cui tratto; il gruppo ha caratteristiche davvero molto particolari, che rendono indispensabile citare alcune informazioni di riferimento. Attivo tutt'oggi, ma in formazioni sempre rimaneggiate, suona a partire dal 1969, anno in cui esce il primo disco, *In the Court of the Crimson King*, da molti considerato in effetti quale manifesto e punto di partenza del cosiddetto *progressive rock*. Il gruppo si colloca infatti all'interno di quest'area di incerta definizione: il "progressive rock" non si presenta come un vero indirizzo musicale bensì come un più generico orientamento, che possiamo dire centrato soprattutto intorno agli anni '70 del Novecento, in Inghilterra, quando un certo numero di musicisti ha proposto un uso più complesso, più raffinato, più intellettuale della musica rock. Qualcuno lo considera in qualche modo il versante "musica colta" del rock, talvolta spingendo anche molto – e forse troppo – il parallelo con la musica classica, com'è il caso di Edward Macan (1997), nel libro che si intitola appunto *Rocking the classics*.

In alcuni casi si è trattato dichiaratamente di un "uso" delle forme della musica rock *per fare altro*; in questo senso vanno ad esempio le dichiarazioni dei musicisti del gruppo precursore *United States of America*, i quali, confessando di fare in effetti fatica a suonare in stile rock, poiché avevano una formazione musicale di tutt'altro genere, affermavano di voler appunto introdurre in un contesto rock le tecniche dell'avanguardia.² Sappiamo che di fatto, quanto meno, il *progressive rock* è stato spesso percepito come una sorta di deviazione, sostanzialmente estranea alla tradizione della musica rock, e per molti versi abnorme (si pensi a fenomeni come l'abbandono della forma canzone a favore di brani puramente strumentali, o al fatto che si tratta di musica che non si presta ad essere ballata). Nel caso dei King Crimson, per quanto la maggior parte di coloro che hanno fatto parte del gruppo avessero alle spalle una formazione e un gusto musicale "rock", risulta certo legittimo chiedersi se questo è stato usato per *fare* o per *dis-fare* musica rock, se questa grammatica musicale di base sia stata *praticata* o invece *usata*, se vi si sia rimasti *dentro* o la si sia lasciata *alle spalle*. Secondo molti, tra i critici che si sono



occupati di questo genere di musica, i King Crimson si distaccano dalla tradizione e dalle forme comuni della musica rock, in quanto le impiegano consapevolmente come un linguaggio in cui esprimere idee musicali che non appartengono al genere. Certamente la figura personale di Robert Fripp, che è fondatore e anima del gruppo, e unico ad averne costantemente fatto parte, presenta ben pochi dei tratti tipici del musicista rock: incurante delle mode, intellettuale, distaccato, professionale, interessato a una musica “destinata alla testa e non ai piedi”, con un’evidente tendenza a flirtare con la musica classica di cui possiede un’indiscutibile competenza... Scrive ad esempio Michele Chiusi, in una presentazione del gruppo: “Robert Fripp è uno di quei personaggi che hanno salvato il rock da sé stesso, ma per farlo hanno dovuto accompagnarlo verso la senescenza e, lentamente, impercettibilmente, ucciderlo”.³

A proposito dei King Crimson, sono stati diffusamente citati, oltre all’imparentamento con le correnti musicali *minimaliste*, almeno due principali riferimenti nella musica colta, vale a dire Bela Bartok e Igor Stravinsky – due autori da cui Fripp riconosce di essere stato decisamente influenzato. È ovvio pensare in particolare a innovazioni sul piano della complessità ritmica, e a certe forme di ripresa di modi della musica folclorica, fino a una sorta di “primitivismo”; ci sono però altri aspetti significativi. In particolare, per quanto riguarda le affinità con Bartok, a un livello che possiamo dire più *facile* si possono individuare delle assonanze, soprattutto in certe parti per violino solo, ma a un livello più tecnico e meno visibile è stata indicata una vicinanza concernente talune concezioni nell’uso dell’armonia e della struttura della scala musicale, e altro.⁴

Per quanto riguarda Stravinsky, è particolarmente significativo, per la nostra analisi della musica dei King Crimson, il riferimento a una tendenza a citare, a rifare, a parodiare i modi della musica classica. Dunque, non è rilevante solo lo Stravinsky del *Sacre du printemps*, con i suoi ritmi frenetici e irregolari, che certamente hanno un preciso parallelo in taluni micidiali brani strumentali crimsoniani, ma è forse ancora più rilevante l’imparentamento con lo Stravinsky “neoclassico”. Esempi di tratti comuni significativi sono l’uso dell’*ostinato*, l’impiego di frasi musicali costruite con insistenti ripetizioni della stessa nota, la costruzione dei brani talvolta giocata non su forme di sviluppo lineare bensì su una contrapposizione tra blocchi omogenei. Ho già ricordato come tanto per Stravinsky quanto per i King Crimson si sia usata l’espressione “astrattismo musicale”; rilevo ora che il neoclassicismo di Stravinsky dà a molti la sensazione di un distacco, di un uso intellettuale delle forme musicali, di una loro messa a nudo, di un dominio sulla musica che frena la sua attitudine immediata all’espressione di senso. Può essere, questo, pertinente anche nel caso del gruppo rock di cui qui ci occupiamo?

Certamente paralleli significativi possono essere indicati; un esempio a mio parere di particolare interesse può

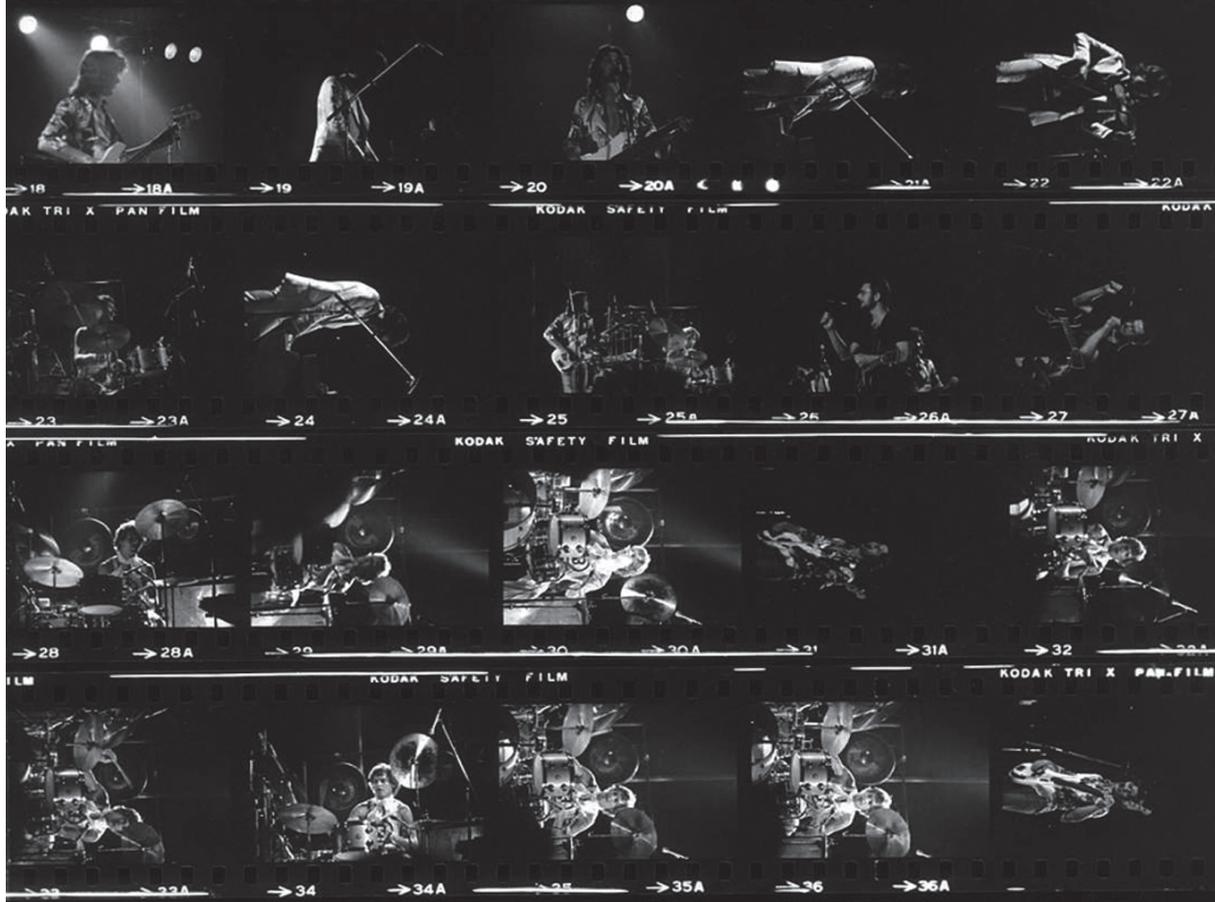
essere visto nell’uso che Stravinsky faceva del *crescendo defunzionalizzato*: di un crescendo cioè che, al contrario di quanto ci attendiamo dal suo impiego tradizionale, finisce nel nulla, non porta l’ascoltatore da nessuna parte. Questo, nella musica dei King Crimson, diventa addirittura una struttura costruttiva portante, in certo senso quasi un loro marchio di fabbrica. E già questo può avviarci verso considerazioni che collegano tali configurazioni espressive a strutture concettuali poste sul lato del *significato*. Ma, per chiudere con questi cenni all’imparentamento con autori di musica classica, non si può non ricordare un altro parallelo, quasi obbligato eppure tutt’altro che superficiale, con il *Bolero* di Ravel: un parallelo citato anche da comuni recensori dei dischi del gruppo, tanto che si è diffusa l’espressione “Il Bolero di Fripp”.

2. Alcune caratteristiche formali

Cerchiamo ora di sintetizzare un po’ più ordinatamente almeno alcune delle principali caratteristiche della musica dei King Crimson (pur avvertendo che alcune non sono, ovviamente, loro esclusive). Si è già detto della frequenza, o addirittura della prevalenza di parti strumentali prive di componente vocale, e di brani interamente strumentali – carattere comune a tutto il *progressive rock*, ma che acquista un maggior peso nel caso di questo gruppo. Alcuni brani presentano in effetti una complessità di struttura musicale, e una corrispettiva difficoltà di ascolto (ma si tratta anche proprio di scoraggiare un “consumo” superficiale...), che difficilmente ha paralleli in altri gruppi di rock, per quanto “progressivo”.

La tonalità si presenta spesso instabile e ambiguamente definita. Non mi fermo qui sul problema specifico costituito dall’uso insistente di relazioni armoniche particolari come il “tritono”, a mio parere eccessivamente enfatizzato da alcuni musicologi. Più particolare ai King Crimson è l’elaborazione di un tessuto sonoro spesso molto intricato, risultante dal sovrapporsi di diversi piani che compongono un insieme assai denso e compatto, ispessito tanto dalla complessità dell’impasto timbrico quanto dalla sovrapposizione di piani musicali disomogenei. A questo si aggiunge l’uso frequente di poliritmie piuttosto complesse, talvolta con la suddivisione degli strumenti in gruppi che seguono scansioni metriche differenti e che sembrano contrapporsi e rincorrersi tra loro. Leggiamo ad esempio, in una recensione dell’album *Thrack*, che per comprendere ciò che accade in quest’opera musicale bisogna “immaginare due band complete (chitarra, voce, basso di qualsiasi natura e batteria) armate di partiture separate che suonano per la supremazia”; un “mixaggio abilissimo” permette di “distinguere perfettamente chi sta suonando e che cosa, un gioco molto serio di armonie e fughe, contrappunti e infernali sovrapposizioni di metriche differenti”.⁵

Il rinvio analogico a forme concettuali traspare assai facilmente. Notiamo inoltre che questo tipo di brani è spesso costruito per *grandi blocchi sonori compatti*, giustap-



posti o concatenati tra loro. Si parla in quanto senso di una musica che si presenta “fortemente strutturata”, dotata di una sorta di *prevedibilità* dichiarata quanto artefatta, forse *simulata*: una concatenazione inesorabile che testimonia la forza della regola, per quanto questa risulti *arbitraria*. Questa sensazione risulta confermata anche dall’occasionale comparsa, come in *sovrapposizione* sullo sfondo musicale, del battere del metronomo. Non è difficile intendere come questo corrisponda a un ben preciso progetto espressivo, e dunque a strutture di senso.

A questo tipo di brani se ne contrappongono altri, o loro parti specifiche, dal tessuto sonoro invece molto esile, cantati anche con una voce fiavole, talvolta incerta, quasi come abbandonata a se stessa... e non di rado poi le melodie, vocali o strumentali, si sgretolano finendo nel silenzio. Tipico dei King Crimson è in effetti sia il poderoso impatto sonoro di certi brani sia uno stile di “ballata”, garbato ed elegante, di grande attrattiva melodica, talvolta anche con tocchi arcaici, rinascimentali.

Non si può non citare l’uso di strumenti elettronici, il “mellotron” in particolare, talvolta con effetti vagamente “fantascientifici” ma più spesso evocativi di un tessuto orchestrale classicheggiante. Il mellotron si presta in effetti a una stratificazione, con imitazione di differenti strumenti orchestrali, poiché è uno strumento fondato sul *campionamento musicale*, e che dunque può produrre l’effetto di una sorta di *citazione* degli strumenti tradizionali. In alcuni casi – tuttavia non frequenti né particolarmente significativi, a mio parere – sono da segnalare brani che alludono palesemente alle forme, agli impasti strumentali e alle atmosfere musicali della tradizione

classica – celebre in questo senso il “Preludio” *Song of the Gulls* nel disco *Islands*. Un caso particolare è il lungo pezzo intitolato *Devil’s triangle* nell’album *In the Wake of Poseidon*, costruito su uno dei movimenti che compongono la suite *Planets* di Gustav Holst: si tratta di una costruzione intertestuale piuttosto complessa, ove nella parte finale si moltiplicano le citazioni e le sovrapposizioni tra generi musicali.

Infine, un altro aspetto decisamente tipico, specie del primo periodo dei King Crimson ma in qualche modo presente anche nelle evoluzioni successive, è quello delle cosiddette grandi “ballate epiche”, brani dal tono maestoso, secondo alcuni addirittura “pomposo”, con effetti sinfonici e corali: un modo di fare musica che può ricordare anche certa musica barocca di corte, e che non a caso fa il suo debutto nel primo disco del gruppo, con un brano dal titolo, appunto, “Alla corte del re Crimson”. Un carattere “epico” è comunque riconosciuto costantemente alla musica dei King Crimson, anche fuori di queste composizioni che stanno tra la musica da corte e la musica religiosa: a questo proposito possiamo ricordare – perché legato innanzi tutto proprio a tale carattere “epico” – il già citato e frequentissimo uso del *crescendo*, quasi emblematico nella musica dei King Crimson ma, secondo le osservazioni del musicologo americano John Sheinbaum,⁶ estraneo invece alle convenzioni musicali del rock.

Più complicato è l’ultimo punto di questo elenco, concernente la tendenza dei King Crimson a operare *per variazione* – sia a livello *micro* che *macro*, poiché in effetti anche nella sua globalità la storia del gruppo può essere vista come un affascinante tornare all’infinito sugli stessi temi, ripensati e riforgiati – fatto anche questo

del tutto inusuale nell'universo del rock (più presente, semmai, in quello della musica jazz). È d'altro lato evidente nei King Crimson la convinzione che i *temi* non siano *oggetti musicali* definiti nella loro identità e nei loro valori semantici, ma che principale portatrice di senso sia invece l'elaborazione che se ne opera, la loro esibita *trasformazione*: un principio che si è presentato prepotentemente nella storia della musica con la produzione più matura di Beethoven, e che è alla base delle riflessioni di un autore fondamentale, che dal nostro punto di vista fa da ponte tra analisi della musica e teoria della narrazione, vale a dire Claude Lévi-Strauss.

3. Dalla forma espressiva alle strutture di senso

Se quelle citate sono caratteristiche che descrivono in qualche modo aspetti rilevanti del piano espressivo, o *significante*, esse ci guidano al tempo stesso verso alcune ipotesi di connessione con il piano del *significato*. Può essere utile innanzi tutto notare che molti brani – in primo luogo ovviamente quelli centrati su una melodia cantata – presentano un tono nettamente narrativo, anche al di là dei loro testi, dunque a prescindere totalmente dal senso delle parole. I comuni ascoltatori tendono in effetti a percepire, nelle opere dei King Crimson, un grado di narratività che appartiene alla loro musica in quanto tale.

Volendo definire, sia pur molto grossolanamente, quali indirizzi patemici principali corrispondano a questa percezione di *narratività*, si può dire che si registrano immediatamente due indirizzi espressivi facilmente contrapponibili: da un lato, la ricorrente espressione di una dolce malinconia, di un senso infinitamente nostalgico del tempo passato, e se vogliamo un senso della fragilità delle cose, un'impressione di incertezza e di perdita; dal lato opposto, una grande sensazione di energia e di potenza, ma di una potenza che viene percepita come in qualche modo non umana, e sovrastante.

Viene anche spesso evidenziato, da critici e ascoltatori, un senso di *ossessività*, si parla di toni “oscuri” e quasi “minacciosi”, di effetti “ipnotici”, dovuti spesso al complesso gioco di permutazioni che costruisce ciascuno dei blocchi musicali di cui parlavo prima. E c'è non di rado *ossessività* nella stessa costruzione melodica: si pensi ad esempio alla ripetizione di diciassette volte la stessa nota nel tema principale di *Catfood*. Il violinista David Cross, che ha partecipato alla registrazione di alcuni dischi del gruppo, parla di un'espressione di “orrore e panico”. Ma, come si è detto, questo va coniugato con il lato epico, grandioso, corale, e insieme a questo la percezione di una componente *religiosa*, talvolta del resto anche apertamente dichiarata, pur se forse non così fondante come in alcuni album del solo Fripp.

Va notato che la relazione e il passaggio tra le diverse componenti è spesso sorprendente, inatteso, anche nel senso che temi che si presentano molto dolci subiscono variazioni verso effetti di grande asprezza, o viceversa

che sequenze di rock inizialmente assai duro si aprono all'improvviso in momenti giocosi di grande dolcezza – questo anche, ovviamente, sulla base di un uso magistrale e talvolta assai intricato delle variazioni metriche. La stessa struttura globale che organizza i vari pezzi degli album è caratterizzata dal fatto che con una certa frequenza i brani si interrompono e si intersecano l'uno con l'altro, regalandoci per esempio il ritorno di una bellissima melodia al di là di una vicenda di suoni oscuri e violenti.

Se dunque parliamo di una costruzione in qualche modo “narrativa”, questa è ottenuta attraverso il complesso intrecciarsi – e non la semplice giustapposizione – di componenti contraddittorie. Nei brani più tipici, che percepiamo assolutamente staccati da una tradizione melodica e, più tecnicamente, da quella forma canzone che comunque domina l'universo della musica rock, possiamo riscontrare una sorta di assai significativa *inversione* del rapporto *figura-sfondo*: l'ascoltatore avverte che quello che normalmente funge da base di accompagnamento giunge a prendere il primo piano, in taluni casi con una tale decisione, con una tale prepotenza, da non lasciare alcuno spazio per altro che non sia questa compatta e ossessiva macchina sonora, in altri casi invece aprendo spazi inattesi. La perdita del primo piano, dell'effetto di *figura*, ci suggerisce il rinvio analogico all'angosciosa messa in dubbio di un qualche “Soggetto cartesiano”, staccato dal contesto e disegnato in forma autonoma, capace di prendere la parola e con questa *oggettivare* l'ambiente in cui si scopre collocato.

Per esempio, in uno dei brani più riusciti di questo tipo, che porta il significativo titolo *FraKtured*, parte dell'album *The ConstruKction of Light*, si alternano sezioni che, pur essendo tutte fondate su ostinati arabeschi della chitarra, mettono però in sequenza parti differenti dal punto di vista timbrico ed emozionale, dando vita a un'inesorabile, gelida alternanza da spietato ordigno musicale, o se si vuole da perverso e disperato carillon: una formula che paradossalmente, proprio per la sua dichiarata estraneità alla logica delle successioni emotive, sortisce di fatto un grande effetto di patemizzazione, attribuendo eccezionalmente un grande potere espressivo tanto alle parti più pesantemente ordite quanto alle sezioni in cui gli arabeschi si fanno più trasparenti e soavi.

La ripetizione – variata – di questo alternarsi dei blocchi di diverso carattere vale come in molti altri casi a generare un effetto di *co-analogia*: l'ascoltatore è cioè condotto a riconoscere che dietro il succedersi di queste parti, ripetuto più volte in modo *simile*, si pone una struttura più astratta, un intuibile principio d'organizzazione del piano del *significante*. In questo caso, il modo ossessivo in cui tale alternanza si ripete, così insolitamente priva di motivazioni o connessioni logiche, prospetta un definito effetto di senso – o se vogliamo di sua assenza. È in effetti a questa alternanza impietosa, senza possibilità di uscite e di sviluppi, di risoluzioni o di punti di arrivo, che allude l'espressione “perdita del senso” contenuta

nel titolo di questo articolo: è un po' come quando a teatro vengono presentati gli attori del dramma, vengono messi a confronto, viene imbastita la scena... e poi si torna a ripresentare gli attori del dramma, e così via, finché è chiaro che nulla accadrà mai. Se questi cenni possono ricordare il teatro di Beckett, credo che in effetti un'analogia ci sia, tutt'altro che banale, con gli effetti semantici proposti da certi brani dei King Crimson. Per questi ultimi come per Beckett, l'apparente e ricercato esaurimento del senso si tramuta in un'ancor più forte carica di pensiero e di emozione.

Per citare un altro esempio, diverso da questo, posso ricordare che nello stesso album, *The ConstruKction of Light*, c'è una sorta di *suite*, piuttosto lunga (circa tredici minuti) e piuttosto impegnativa: una lunga serie di episodi dal sound pesantissimo e molto ossessivo, che poi si apre insensibilmente, e inaspettatamente, a una "coda" confusamente melodica, in cui interviene poi la voce del cantante che, pur sommersa in questo gorgo di suoni caotici e di ritmi incoerenti, intona una melodia resa disperata dal crescere delle tensioni armoniche. Questa coda, che si intitola *I have a dream*, realizza anch'essa una forma di inversione tra figura e sfondo, ove la voce umana è annegata in un metallico oceano sonoro. Difficile non riconoscere in questa struttura musicale un *analogon* di una parallela struttura concettuale, se vogliamo ideologica, che ripropone con una sua speciale evidenza, e con una tutta sua rielaborazione musicale, un pattern che nelle sue linee generali riconosciamo ben attestato nella cultura dei nostri tempi.

4. Violini narranti e Destinanti gelatinosi

Introduco a questo punto l'esempio che vorrei considerare un po' più in dettaglio, per giungere a qualche conclusione teorica: si tratta di *Larks' Tongues in Aspic*, contenuto nell'omonimo album di cui occupa quasi la metà del tempo, essendo costituito da due lunghe parti collocate all'inizio e alla fine del disco, per circa venti minuti e mezzo totali. A parte la comparsa in sottofondo di alcune voci umane, tuttavia non cantate, il brano è puramente strumentale.

Tra i motivi che mi hanno condotto alla scelta di questo esempio vi è il fatto che della composizione esistono ben due analisi dettagliate. Una è quella di Andrew Keeling, compositore e musicologo, originale anche per la confezione in forma multimediale (è pubblicata come cd-rom contenente anche una parziale partitura eseguibile in forma midi).⁷ Si tratta di un'indagine interessante, accurata dal punto di vista della forma musicale e in modo particolare da quello della struttura armonica, ma a mio parere piuttosto debole sul lato interpretativo. Keeling vede in questa composizione la struttura del *rito di passaggio*, con la morte (nella prima parte) e la rinascita (nella seconda) di una vittima sacrificale, e sottolinea le affinità con il rito primaverile cui rimanda il *Sacre du printemps* strawinskiano.

Io farò piuttosto riferimento alla più convincente analisi

offerta dal musicologo Gregory Karl (2002). Egli sostiene tra l'altro una sua ipotesi – a mio parere interessante, pur se discutibile nei termini in cui viene posta – che si rifà al concetto biologico di “evoluzione convergente”, per sostenere che, pur se la complessità di certe opere del *progressive rock* può ricordare per molti versi aspetti della musica classica, questo avviene come risultato di un'evoluzione interna e non di un'imitazione o ripresa che in qualche modo voglia ricalcare le forme della musica classica. Più in particolare, a proposito della composizione di cui parliamo, egli sottolinea come essa esibisca una sofisticata forma narrativa e una conseguente strutturazione che per certi aspetti la avvicina a quella della musica d'arte strumentale del XIX e XX secolo (Karl 2002: 122). L'idea di un'evoluzione indipendente si fonda su un'analisi dello sviluppo interno della musica dei King Crimson: un'analisi che mostra come in opere più avanzate si possano ritrovare riprese e sviluppi di principi organizzativi presenti già nei primi album. Questo permetterebbe di mettere in luce una “pratica”, o paradigma narrativo, comune alle opere dei King Crimson.

Non possiamo ovviamente ripercorre la sua analisi dettagliata, ma è opportuno sintetizzare il percorso musicale e narrativo che ne risulta. La composizione si apre con un lungo preludio “ipnotico”, che Keeling dice ispirato ai modi delle orchestre *gamelan* dell'Indonesia. Il brano è basato sulla ripetizione di una cellula melodica molto semplice, a effetto tipo carillon, suonata da una *kalimba* che, attraverso una serie di piccole variazioni, conduce verso una sorta di *allargamento*, ove si ha la sensazione di un progressivo moltiplicarsi di campane che riempiano e dilatano l'ambiente musicale: come il lento aprirsi del sipario su una grande scena epica.

Il primo tema presenta subito l'effetto di un crescendo, e viene scambiato tra una chitarra fortemente distorta e il violino: un crescendo molto teso e emozionante, che spinge il violino verso l'alto, verso una maggiore luminosità, mentre la chitarra inizia la sua discesa verso il basso. Apro qui una piccola parentesi, nel tentativo di rendere più forte questa analisi: come scrive Robert Hatten (professore di teoria musicale all'Università della Pennsylvania), in un affascinante libro intitolato *Musical meaning in Beethoven*, il movimento verso l'alto è *iconicamente* collegato con l'idea di *volontà, ambizione, sforzo verso...*, e il movimento verso il basso con un senso di *rassegnazione* (Hatten 1994: 57).

Tornando al nostro brano, a questa fase iniziale segue subito l'esposizione del secondo tema, molto ritmico e molto metallico, pesante, ossessivo e meccanico. E voilà, i personaggi della storia sono presentati. A mio parere si tratta in effetti, se vogliamo considerarli così, non di due ma di tre personaggi: un violino che appassionatamente si leva verso l'alto, una chitarra che in modo inquietante si aggira verso il basso, e un pieno orchestrale sinistro ed oscuro. Personalmente, mi sembra che questa struttura sia superiore a quella che comunemente contrappone

il solista all'orchestra, poiché ci consente di avere due entità che possiamo dire "personalizzate" – una con valore più positivo, l'altra con valore più negativo – e una terza entità definita in forma più collettiva e imperiosa. A uno sguardo narratologico, può essere facile riconoscere la struttura ben nota che da un lato contrappone Soggetto a AntiSoggetto e dall'altro lato separa questi ultimi dal piano – collettivo, più oggettivato e superiore in termini di forza – del Destinante. Ma non si pensi a nulla di schematico: poiché tali ruoli appaiono qui dinamicamente mutevoli, sfumati, capaci di molteplici avvicinati e ricombinazioni.

La riesposizione del primo tema assume a questo punto un carattere patemicamente molto diverso, perché sotto il suono baldanzoso del violino la chitarra fa avanzare dei suoni bassi e minacciosi, che si fanno ora preponderanti... ed ecco che la vicenda incomincia, e si complica secondo una modalità tipica della musica dei King Crimson: le due parti, il violino e quello che in termini tradizionali chiameremmo il suo "accompagnamento", vanno fuori fase, seguendo percorsi ritmici differenti (che sovrappongono battute in 6/8 e 10/8), con un effetto di spaesamento e di ansia, che termina con la riaffermazione del secondo tema e la cancellazione del crescendo del violino.

Segue una cadenza per la chitarra, caratterizzata da una continua ambiguità tonale, e poi di nuovo l'elaborazione del secondo tema, con caratteri di molto maggiore complessità ritmica, cui si accompagna, dice Gregory Karl, una sorta di "ferocia" musicale, tale da portare a un crescendo senza meta, che alla fine collassa e come muore. Possiamo aggiungere che l'effetto particolare di queste sezioni si fonda anche su una tipica irregolarità ritmica impiegata dai King Crimson: battute in 8/8 o in 10/8 asimmetriche – gli otto ottavi sono ottenuti come 3+3+2 e i dieci ottavi come 3+3+2+2, una struttura irregolare che ricorda il *Sacre* di Strawinsky.

Qui si colloca la lunga parte del violino solo, un interludio in cinque sezioni, un soliloquio triste e pensoso, che talvolta si ferma nel silenzio e che, dice Karl, ci trasporta come in un "reamo magico". Il suono è esile, accompagnato solo da un effetto-campanelle che riprende il preludio del brano. Difficile non percepire la *solitudine* di questo lamento che si svolge in un improvviso deserto sonoro (e difficile anche, per chi la conosca, non coglierne una matrice bartokiana).

Il nostro Soggetto è ora solo, ma nella sua solitudine non sa elevarsi, non sa uscire dalla sua malinconia. Ed infine il violino si ferma: un silenzio, poi dal nulla riemerge il primo tema, inquieto ed aereo, reso ora pura inflessibile macchina ritmica, e questo riprende a crescere, sempre più forte, sempre più appassionato, ora accompagnato anche da voci umane sullo sfondo, di cui non si intendono le parole. Il crescendo arriva questa volta a una soluzione: una nuova melodia, come un ricordo infantile di una serenità perduta... e questo termina la prima parte della composizione.

La seconda parte ha inizio circa ventisei minuti più avanti, collegata direttamente al brano che precede da una sorta di lancinante grido metallico, e aperta dal meccanico ostinato di quello che abbiamo detto "secondo tema". Ricompare poi il violino, che riprende la gioiosa corsa del suo crescendo, è interrotto, riprende da capo, si blocca di fronte a un tremendo *ostinato* degli strumenti a corde, riprende ancora, sempre più timido e più emozionato, finché, dice Karl, s'ingaggia la battaglia finale: ora il crescendo del violino e la meccanica ossessiva degli strumenti a corde si sovrappongono o addirittura si fondono, il violino prende sempre più forza, sale sempre di più in una sorta di "volo di trascendenza": si ha la sensazione di una gioia quasi fisica, poi il violino con uno sforzo di volontà si eleva in un suono che sembra sfumare in alto verso l'infinito, mentre il motivo ossessivo della sezione ritmica riemerge sì, ma si trasforma e cede, celebrando anch'esso la festa gioiosa del crescendo e sfociando in una coda che appare come un'orgia di abbandono ritmico.

Raccontare un'opera musicale – una pratica utilizzata in altri casi da illustri musicologi – può essere un'operazione che, al di là dei suoi molti ed evidenti limiti, *rompe* l'apparente *intangibilità* dei fatti musicali. L'idea è, s'intende, quella d'introdurre delle possibili relazioni *co-analogiche* con fatti extra-musicali. Se può essere utile immaginare per un momento possibili vicende e possibili personaggi, non è perché questi stiano in quanto tali nel testo musicale, ma perché una struttura costruita in musica e una struttura narrativa manifestata in parole possono presentare – al di là dei diversi modi specifici d'espressione – alcune comuni configurazioni portanti. Sotto questo punto di vista, l'una e l'altra possono rinviare a strutture di senso – strutture logiche, concettuali, patemiche – in certa misura comuni. Certo, questa sorta di "narrazione" di un'opera musicale è fatalmente riduttiva; bisognerebbe tra l'altro corredarla di molti altri particolari, come quelli relativi alla fondamentale elaborazione ritmica, difficilmente rappresentabile in parole. Queste ultime, è ovvio, irrigidiscono ciò che nella musica è espresso con molte più sottigliezze, e le parole non tentano neppure di riferire il succedersi di tensioni e di viluppi patemici che hanno invece un ruolo centrale nell'esperienza d'ascolto. Tuttavia, non è senza interesse il fatto che la lettura di Karl si presenti in una forma decisamente narratologica. Egli parla della rappresentazione musicale di una persona, un Soggetto, assalito e devastato da forze esterne, e si riferisce alle parti del violino nei termini di un disperato desiderio di scappare alla violenza meccanizzata dell'ostinato – una tematica del resto diffusa in ampia parte dell'opera dei King Crimson. Karl sottolinea però che non siamo affatto di fronte a un caso di "musica a programma", bensì a una rappresentazione della vita e dei conflitti interiori in "un senso astratto" (Karl 2002: 122).

Si possono come sempre leggere nel testo delle storie un po' diverse, ma quello che ci importa sottolinea-

re è che la “storia”, così come l’abbiamo schizzata, e inevitabilmente enfatizzata per ragioni espositive, non corrisponde a nulla che si sovrapponga ai *puri fatti musicali*. Stiamo parlando, invece, di una struttura che è costruita ed esposta, e fatta percepire nell’esperienza dell’ascoltatore, in termini appunto di *puri fatti musicali*, o per dirla in termini semiotici di pure relazioni “plastiche”. Questo vuol dire tra l’altro che le cose sono più complesse di quanto una parafrasi narrativa verbale può far apparire; il rapporto che nell’opera via via avvicina e allontana la voce del violino dagli strumenti che in certi momenti gli si contrappongono e in altri momenti lo accompagnano è un rapporto complesso – di cui andrebbero considerati tutti gli aspetti armonici, ritmici e melodici; l’esperienza musicale è certamente più sottile, più ambigua, più affascinante e più unica di quanto possono dire le parole.

Ma, al di là della lettura sequenziale di Karl, possiamo ora precisare meglio il senso di questa analisi in termini di teoria semiotica, muovendo dall’osservazione di quanto nella musica rock può corrispondere al piano che possiamo riferire al “Destinante”. Dobbiamo avvertire che parliamo qui, più che di un semplice ruolo sintattico in un racconto, di un’entità che si pone a un livello più profondo: di un *sistema di norme*, di un *ambiente* che stabilisce le regole del gioco e la griglia di riferimento per gli individui, dunque di un’istanza nei confronti della quale i Soggetti devono definire i modi e il senso del loro agire. Nella musica rock – o comunque nella musica dei King Crimson – questo sistema è rappresentato in primo luogo dalla definizione del quadro armonico e dalla gabbia della disposizione ritmica: due funzioni che in questa tradizione musicale sono tipicamente nelle mani della cosiddetta “sezione ritmica” (la batteria e il basso, cui la chitarra può dare man forte). È chiaro che in questa luce tanto l’incertezza tonale di cui si è detto quanto l’irregolarità delle strutture ritmiche assumono ulteriori, e definiti, valori semantici.

Si incomincia a comprendere, spero, che non stiamo andando alla ricerca di analogie più o meno forzate tra il campo musicale e quello narrativo; stiamo invece iniziando a riconoscere i *differenti* (sottolineo questo termine) modi di presentarsi di qualcosa che è presumibilmente costitutivo della sensibilità umana e ineliminabile dalle forme di modellizzazione delle nostre esperienze – o come si suole in effetti dire, delle nostre “storie” – di vita. E potremmo anzi forse pensare che non sia tanto la teoria narratologica a poter essere spostata in ambito musicale, quanto la semiotica della musica a poter offrire un contributo prezioso alla teoria della narrazione. Forse soprattutto perché l’iconismo musicale, essenzialmente votato alle modalità di tipo “plastico”, rende meglio visibili le sue strutture organizzative e, facendoci diventare ben più immuni da ogni sorta di “illusione referenziale”, ci pone di fronte a un discorso che con evidenza ci parla di entità *puramente concettuali*. A differenza di quanto può accadere nella lettura di un

romanzo o nella visione di un film, ci è qui facile cogliere – anche al di qua di una consapevole riflessione teorica, dunque anche a livello di un’esperienza fatta in primo luogo di suggestioni e di emozioni immediate – quali siano la logica e il senso per cui degli strumenti musicali cozzano contro la gabbia armonica e ritmica che dovrebbe costituire il loro naturale “ambiente”, che dovrebbe cioè assicurare, e controllare, i loro percorsi di evoluzione espressiva.

La musica ci aiuta forse anche a renderci conto di una certa sopravvalutazione della dimensione *processuale* del narrare, a discapito di quanto a ben guardare può risultare piuttosto strumentale all’esposizione di una dimensione *sistemica*. Allontanandoci ora in parte dalla lettura di Karl, possiamo proporre che l’essenziale non sia in effetti cosa “accade” nella musica dei King Crimson ma cosa definisce l’architettura profonda che regge, e genera, questo “accadere” musicale. Ciò che regge e genera, per esempio, un modo preciso e specifico in cui un violino disegna una struttura melodica che da un lato lo disgiunge dallo strumento che dovrebbe “accompagnarlo” e dall’altro lo estranea rispetto a una macchina ritmica che non potrà mai imprigionarlo definitivamente, ma che al tempo stesso lo definisce e lo sovrasta. Sì, la musica sembra possedere talvolta la capacità di approfondire tutte le sottigliezze di una relazione che nei suoi aspetti più interessanti non necessariamente si risolve in un *accadere*: una relazione tra l’aspirazione a dar voce alla nostra sensibilità e il fatto che non possiamo che parlare con la grammatica scandita e normata dal sistema in cui siamo immersi: per dirla con i King Crimson, siamo *Larks’ Tongues in Aspic*, appunto: siamo come melodiose lingue d’allodola, affondate nella gelatina del sociale.



Note

¹ Ringrazio Luca Marconi per avermi segnalato l'interesse di questa prospettiva.

² Cfr. Hold-Hudson 2002.

³ Chiusi 2004.

⁴ Si parla di un "sistema assiale delle tonalità", e dell'impiego dei rapporti della cosiddetta "sezione aurea", per determinare la durata degli episodi interni a un brano: aspetti di cui qui non parleremo, e per il quale rinviamo a Keeling 2002.

⁵ Nobile 2003.

⁶ Sheinbaum 2002.

⁷ Keeling 2002. Lo stesso autore ha dedicato anche un altro cd-rom, a mio parere meno interessante, all'analisi di *In the Wake of Poseidon*, altro album importante dei King Crimson; cfr. Keeling 2004.

Bibliografia

Chiusi, M., 2004, *King Crimson. Nel regno del progressive* in "Onda Rock", www.ondarock.it/rockedintorni/kingcrimson.htm

Hatten, R. S., 1994, *Musical Meaning in Beethoven*, Bloomington, Indiana University Press

Holm-Hudson K., 2002, *The "American Metaphysical Circus" of Joseph Byrd's United States of America*, in Holm-Hudson K. (a cura di) 2002, pp. 43-62.

Holm-Hudson K., a cura, 2002, *Progressive rock reconsidered*, New York, Routledge.

Imberty, M., 1979, *Entendre la musique*, Paris, Dunod; trad. it. parziale *Suoni Emozioni Significati*, Bologna, Clueb, 1986.

Imberty, M., 1981, *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Bordas; trad. it. *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, Milano, Unicopli, 1990.

Karl, G., 2002, *King Crimson's Larks' Tongues in Aspic. A case of convergent evolution*, in Holm-Hudson (a cura di) 2002, pp. 121-142.

Keeling, A., 2002, *Musical Guide to "Larks' Tongues in Aspic" by King Crimson*, CD-ROM, Spaceward Graphics, London.

Keeling, A., 2004, *Musical Guide to "In the Wake of Poseidon" by King Crimson*, CD-ROM, Spaceward Graphics, London.

Macan, E., 1997, *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counter-culture*, New York, Oxford University Press.

Nobile, M., 2003, *King Crimson, Thrak*, in "RockLab", www.rocklab.it/recensioni.php?id=270.

Sheinbaum, J.J., 2002, *Progressive rock and the inversion of musical values*, in Holm-Hudson (a cura di) 2002, pp. 21-42.

