



**MIMESIS
FILOSOFIE**

N.

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna* (Università "Insubria", Varese) e
Luca Taddio (Università degli Studi di Udine)

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Bellini (Università "Insubria", Varese)

Claudio Bonvecchio (Università "Insubria", Varese)

Mauro Carbone (Université Jean-Moulin, Lyon 3)

Morris L. Ghezzi (Università degli Studi di Milano)

Giuseppe Di Giacomo (Università di Roma La Sapienza)

Antonio Panaino (Università degli Studi di Bologna, sede di Ravenna)

Paolo Peticari (Università degli Studi di Bergamo)

Susan Petrilli (Università degli Studi di Bari)

Augusto Ponzio (Università degli Studi di Bari)

Luca Taddio (Università degli Studi di Udine)



IL CASO, IL SILENZIO, LA NATURA

La ricerca di John Cage

a cura di

Vincenzo Cuomo e Leonardo V. Distaso



MIMESIS
Filosofie

© 2013 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

Collana *Filosofie* n.

Isbn

www.mimesisedizioni.it

Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)

Telefono +39 02 24861657 / 24416383

Fax: +39 02 89403935

E-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

INDICE

<i>Giampiero Moretti</i> PREFAZIONE	7
<i>Lucia Marinelli</i> THE SOUND OF SILENCE. JOHN CAGE NELLE RIVISTE PATINATE DEGLI ANNI '50 - '70	11
<i>Daniela Tortora</i> “L'ARCHIVIO DELLE COSE DA FARE”. DA CAGE AI ROMANI	27
<i>Stefano Lombardi Vallauri</i> FEDELI TRADIMENTI: LA RICEZIONE CAGEANA DI TRE COMPOSITORI ITALIANI NEL DUEMILA	41
<i>Vincenzo Cuomo</i> IL SILENZIO E LA DOMANDA. ORIENTARSI SU JOHN CAGE	61
<i>Leonardo V. Distaso</i> “INCIPIT LINGUA”. DAL DIONISO ORIENTALE ALLA CALIFORNIA, TERRA DEL TRAMONTO	77
<i>Giovanni Guanti</i> JOHN CAGE E RICHARD BUCKMISTER FULLER. UN CASO DI VIRTUOSA EMPATIA TRA INVENTORI	89
<i>Daniele Goldoni</i> CHE COSA È CONTEMPORANEO IN MUSICA (E NEL PENSIERO)?	101
<i>Fabrizio Lomonaco</i> POST-FAZIONE	123
PROFILI BIO-BIBLIOGRAFICI	125



GIAMPIERO MORETTI
 PREFERENZA

Cercare di “guidare” il lettore ad avvicinarsi alle conferenze ed agli interventi che si sono susseguiti nelle due giornate di studio napoletane dedicate a John Cage è per me motivo di soddisfazione e piacere, e ringrazio perciò gli organizzatori che hanno pensato a me per un compito così delicato e, ci tengo subito ad aggiungere, non facile, soprattutto se il prefatore, sia pure nelle pochissime pagine di pertinenza e con tutte le cautele del caso, oltre a prendere spunto dalle conferenze che costituiscono il vero e proprio corpo di questi Atti, tenta una riflessione autonoma.

Innanzitutto, sia consentito evidenziare la ricchezza dei testi che vengono qui offerti: spunti di ambito ermeneutico ed estetico in senso alto saltano infatti facilmente all’occhio dagli scritti di Guanti e Goldoni, i quali riflettono con grande attenzione e dovizia di approfondimenti sul senso e sul significato del momento “musicale” nell’opera di Cage a partire da aspetti teorici o da incontri personali del compositore ma, soprattutto, a partire da quelle che sono le fondamenta più o meno inesprese della sua (è ancora permesso usare questo termine?) *poetica*. Gli interrogativi sul “contemporaneo”, in musica e nel pensiero in generale, che emergono nello scritto di Goldoni, e la ricognizione intelligente che Guanti compie a proposito dell’importante rapporto di Cage con Fuller, non restano infatti ancorati ad episodi storici e/o biografici, ma si riconducono immediatamente al piano in cui il dato descrittivo, pur necessario, e anzi spesso indispensabile affinché la riflessione poggi su una base capace di produrre elementi originali, diviene tuttavia immediatamente esso stessa parte integrante dell’ “oggetto” studiato, una sorta di *critica della critica* di antica ascendenza romantica, tanto per capirsi. Alle spalle della poetica di Cage, e questo è Distaso ad indicarlo molto bene nel suo saggio, c’è però colui, alle cui opere lo studioso del Novecento non può non rifarsi se vuole avere anche soltanto una pallida speranza di “capire” qualcosa di quel che è accaduto in quel lungo secolo breve: Nietzsche. Ecco dunque che l’integrazione reciproca tra i tre saggi, i cui autori ho appena elencato, è nelle cose stesse; un’inte-

grazione che consente al lettore di orientarsi su tematiche che sono sì musicali *anche* in senso “stretto” ma che, proprio *in* una poetica come quella di Cage, si rivelano talmente “immerse” nella situazione filosofica apertasi con Nietzsche da rendere indispensabile il riferimento alla sua opera.

Lo scritto di Vincenzo Cuomo, a questo proposito, ben svolge il ruolo di cerniera tra gli interventi più marcatamente eredi di una tradizione di interrogazione filosofico-estetica, come sono appunto quelli di Goldoni, Guanti e Distaso, e quelli di Daniela Tortora, di Stefano Lombardi Vallari e di Lucia Marinelli. Ma in maniera articolata e particolare. Se infatti l'intervento di Tortora coniuga sapientemente una riflessione sul significato di Cage nello “spazio musicale” che il Gruppo Nuova Consonanza ha individuato per sé in anni importanti per la trasformazione dell'idea stessa di “musica”, e lo fa evidenziando in modo molto opportuno alcuni nodi della riflessione dell'epoca, come ad esempio quello del rapporto tra alea e caso, quello di Lombardi Vallari indaga con attenzione e vivacità l'eredità di Cage nell'opera dei compositori contemporanei Federico Incardona, Agostino Di Scipio e Dario Buccino (e lo fa senza trascurare di porre in questione anche il rapporto tra estetica, poetica e tecnica, anzi proprio a partire dalle domande che quel rapporto impone); la riflessione di Cuomo, che a nostro avviso funge appunto molto bene da collegamento tra il gruppo dei tre interventi di Distaso, Goldoni e Guanti e questi or ora rammentati, riesce ottimamente a mettere in relazione gli aspetti essenziali della poetica di Cage con l'analisi di una sua “opera” precisa, *Silenzio*. Si delinea in tal modo un percorso, nella lettura di queste conferenze nel loro complesso, che fa sì che anche l'ultima che cito, quella di Marinelli, non resti affatto svincolata dalle altre, ma anzi vada a integrarle con un'indagine, davvero arricchente, sulla presenza di John Cage nelle cosiddette riviste patinate negli anni che vanno dal 1950 al 1970; una presenza che non è mai neutra, indifferente o di semplice curiosità, ma che invece è sempre e comunque legata a situazioni in qualche misura significative culturalmente.

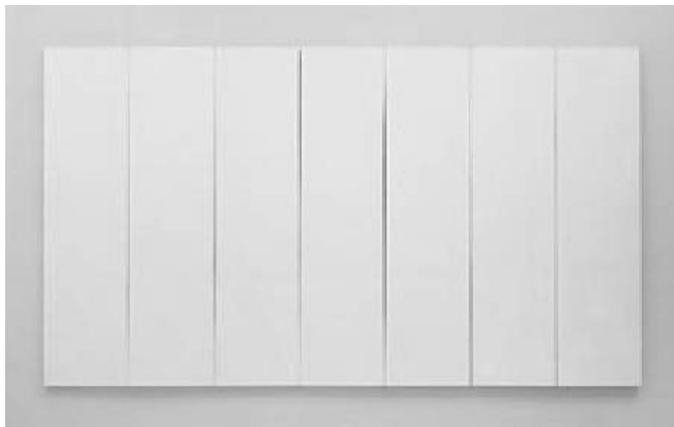
Chi scrive non ha dubbi sul fatto che uno degli aspetti essenziali dell'opera di Cage risieda in una sorta di trasversalità-diffusione dei significati che l'accompagnano. Direi ancor meglio: quei significati sono talmente diffusi e trasversali, da metter in crisi l'idea stessa che possa per quella di Cage ancora parlarsi di “opera”. Che abbia (un) senso farlo, non che non sia possibile o lecito, anche soltanto per l'enorme quantità di suoi partiture e scritti vari. Anche gettando uno sguardo poco più che superficiale sulla storia dell'estetica occidentale, è facile osservare che l'età romantica, in senso lato, e per quel che richiamarla in *questo* contesto può essere utile, si afferma e radica nel tempo suo e nel successivo offrendo argomenti e

giustificazioni teorici per superare forse definitivamente l'idea di statuti e canoni rigidamente differenti tra le varie arti, e indicando nella direzione di uno "sperimentare" l'essere delle cose, successivamente dai romantici stessi "rinnegato e ripensato", che viene poi, su di un piano diverso, ripreso con ben maggior forza dirompente proprio da Nietzsche. Ne consegue, non certo sorprendentemente, con gli occhi dell'oggi, che la nozione di "opera" si ritrovi essa stessa gradualmente in crisi di "identità", immediatamente dopo il trionfo celebrato per l'eliminazione dei canoni e delle differenze di statuto tra le arti. L'invito obbligato all'"esperimento" sposta altresì l'enfasi sempre più sull'imprescindibilità della figura dell'artista, il quale, tuttavia, comprende, a sua volta, sia il proprio ruolo sia il proprio compito in funzione sempre più oppositivo-critica nei confronti del "mondo". Opera e performance dell'artista finiscono per coincidere nell'esperimento. Abbiamo visto, e ce lo ricordano bene alcuni passi delle conferenze di questo volume, che Nietzsche ha un ruolo essenziale in questo processo. Vale allora la pena di indicare almeno il *perché* i romantici si ritrassero rispetto al cammino che essi stesso apersero, e percorsero in minima parte, e che Nietzsche riprese a modo suo. Il rapporto del romanticismo con la soggettività, quale facoltà e apertura dell'uomo nel mondo, è molto particolare; se da un lato immaginazione e sentimento divengono senz'altro luoghi privilegiati della manifestazione artistica e della bellezza, non v'è dubbio però che i romantici presentirono con chiarezza che l'insistenza sul carattere *sperimentale* dell'arte avrebbe sì portato a termine il percorso di "diffusione" artistica iniziatosi con il superamento dei limiti di statuto e ambito precedentemente fissati alle arti e tra le arti, ma ne avrebbe al contempo minato il *significato*, il senso rivelativo del mondo, che avrebbe finito per rimanere, come poi effettivamente avvenne, tutto nell'atto sperimentale dell'artista, un atto destinato, e ancora una volta inevitabilmente, ad essere sempre più interpretato come effetto arbitrario dell'operato dell'artista. Insomma, la scomparsa del senso del mondo avrebbe aperto le porte al Caos sotto forma di Caso. Nietzsche accettò con gioia di compiere tale passo, poiché ne apprezzò l'aspetto dionisiaco-catartico-rigeneratore. La sperimentazione artistica doveva e dovette ampliarsi dall'ambito artistico all'ambito della vita nel suo complesso, come ben dimostrano le Avanguardie d'inizio Novecento, nonché, attraverso la terrificante mediazione della Prima e della Seconda Guerra Mondiale, la storia europea del secolo breve. Affermazione del nichilismo e secolarizzazione relativistica vanno di pari passo.

Se di "contesto" ancora può parlarsi, allora questo è all'incirca il contesto in cui l'azione artistica di John Cage si inserisce, facendola propria.

Non v'era ad esempio più che un passo che separava l'artista dall'eliminare, sperimentando, la distanza tra suono e rumore, rendendoli interscambiabili, e proprio a partire da quell'*arbitrio* individuale che è parallelo allo scorrere *casuale* dell'esistenza. L'inesistenza del fondamento (il "senso") conduce a quell'eliminazione, anzi la rende quasi obbligata. Tale "obbligatorietà" esime perciò anche dall'interrogarsi su questioni quali "creatività", "originalità" e simili, che *non per caso* perdono variamente e progressivamente di *appeal* ermeneutico. Persino la domanda sulla presenza di uno *stile* dell'autore inizia a mostrarsi fuori luogo. La posizione del "critico" e del "fruitore-spettatore" vengono allora direttamente interrogate dai significati dell'"opera" di Cage in maniera radicalmente diversa rispetto all'ambito tradizionale in vigore nella nostra contemporaneità, abituata ancora (solo per sopravvivere alla durezza dell'esistente o perché presagendo la verità di quel che pure è tramontato?) alla frequentazione dei teatri e della sale da concerto o dei musei. Che tipo di "giudizio" può infatti essere "espresso" sui significati di qualcosa che opera non è più da tempo né vuole esserlo (e tanto meno, naturalmente, "bella"!) se non quello di un'*obbligata constatazione*? Una constatazione che (ci) viene esibita spesso nel modo della contestazione, quasi fosse una multa spiccata da un vigile (l'artista). Una presa d'atto. Cui *tutti* siamo chiamati, peraltro, e non una fetta di pubblico privilegiata (i critici e gli intenditori). La china che l'umanità percorre viene semplicemente anticipata, nel mero senso *cronologicamente quantitativo* (non certo qualitativo, naturalmente) del "più in fretta". Dall'artista, uno di noi, soltanto un po' più veloce e vigile.

LUCIA MARINELLI
 THE SOUND OF SILENCE.
 JOHN CAGE NELLE RIVISTE PATINATE AMERICANE
 DEGLI ANNI '50 - '70



Rauschenberg, Robert White Painting, seven panel, 1951¹

A patient, humorous Californian

Il fatto che un convegno su Cage sia stato organizzato da un dipartimento di filosofia, "A. Aliotta" dell'Università Federico II, e da una rivista di filosofia, *Kainos*, la dice lunga sul senso della presenza di John Cage nel Novecento. Un'importanza che potremmo definire seminale, non solo per la musica contemporanea ma anche per l'arte, l'estetica e la cultura dei primi decenni del dopoguerra.

Il mio intervento verte sulla presenza di Cage su due riviste americane molto note e di grande tiratura: *Life* e *Time*, nell'arco temporale fra gli anni '50 e gli anni '70, con due eccezioni, una di tempo ed una, per così dire, di spazio: un articolo apparso sul *Life* nel marzo '43 e uno pubblicato su un

1 La serie dei White paintings di Rauschenberg avrebbe ispirato a John Cage la composizione 3' 44"

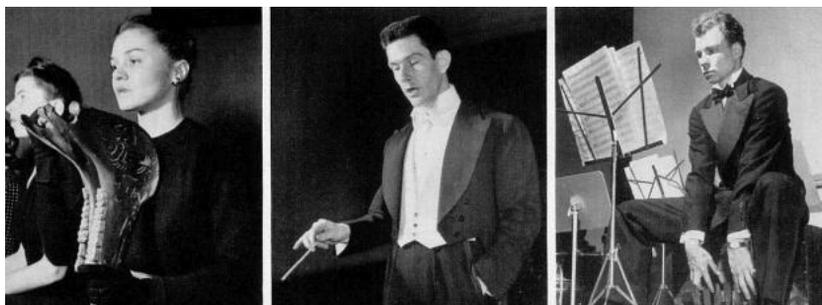
quotidiano, il *New York Times*, il 13 settembre del '63. Entrambe le eccezioni sono significative, vedremo in che senso.

Si può affermare che una delle riviste patinate più popolari d'America, il *Life*, prenda decisamente sul serio Cage e le sue sperimentazioni sin dagli esordi: nel numero del 15 marzo '43 il *Life* si occupa infatti di John Cage, con l'articolo "Concerto per percussioni" – titolo della composizione di Cage – cui il sottotitolo del giornalista aggiunge un po' di pepe, «un complesso musicale sbatte oggetti per fare musica».



Un «paziente e simpatico Californiano», John Cage – annota il giornalista – dirige il suo concerto per percussioni al MOMA – luogo deputato per le sperimentazioni – il cui elemento più significativo è il contrasto fra la solennità dell'abbigliamento dei musicisti ed il fatto che una volta saliti sul palcoscenico abbiano cominciato a percuotere strumenti insoliti con le mani e con bastoni. In una foto appare un giovane John Cage vestito inappuntabilmente da direttore d'orchestra insieme ad orchestrali ugualmente eleganti e distinti – fra cui la moglie Xenia – che utilizzano strumenti a percussione decisamente non convenzionali: campanacci, scodelle cinesi, scatole di latta, tubi di bronzo.





In fondo all'articolo, una breve battuta di Cage chiarisce il senso dell'operazione ed in generale di questa sua fase, detta appunto musica a percussioni: «quando il pubblico apprezzerà la mia musica apprezzerà anche la vita moderna che è fatta del rumore di oggetti che sbattono gli uni contro gli altri». Né la spiegazione appare troppo peregrina se si pensa che l'articolo risale, come dicevamo, al 15 marzo 1943 in piena guerra, tanto rumore sicuramente è connotato alla realtà di quegli anni?



Cage in una sua intervista di molti anni dopo dirà che da quell'articolo del *Life* sul suo lavoro «perplesso ma rispettoso» si aspettava un successo immediato e la risoluzione, anche parziale, dei suoi pressanti problemi economici. Ma non è così. È noto infatti che Cage e sua moglie fanno letteralmente la fame in quegli anni, vivendo in un fatiscente caseggiato sulla East River a New York “dove” aggiunge il critico musicale Alex Ross, egli plasma «un’utopia bohemienne-zen di muri bianchi e arredamento minimale»³.

Non sorprende quindi che il primo notevole gruzzolo di denaro che abbia mai posseduto gli sia venuto, molti anni dopo, dalla partecipazione alla trasmissione *Lascia o Raddoppia* di Mike Bongiorno, fra l’autunno del 1958 e l’inverno 1959, rispondendo a domande di micologia – la sua seconda passione e quella che gli dà da vivere è infatti la conoscenza dei funghi. La vittoria gli frutta ben 5 milioni di lire, spesi poi per l’acquisto di un furgoncino utilizzato per portare in *tournee* il suo complesso⁴.

Negli anni ‘50 le riviste patinate sembrano ignorare Cage e le sue sperimentazioni, anche se sono questi gli anni – segnatamente il 1952 – in cui i suoi esperimenti più arditi vengono portati sul palcoscenico.

In particolare i tre storici concerti, avvenuti fra la primavera e l’estate di quell’anno – nel maggio la *Water Music* nel New York School For Social Research, nell’agosto il *Black Mountain Piece* al Black Mountain College (North Carolina) e l’evento *clou*, l’esecuzione di *4’33”* a Woodstock – vengono descritti dai partecipanti come veri e propri happening⁵.

Sono poi questi gli anni in cui nasce l’intuizione della composizione che Cage definisce *Music of Changes*, guidata dal lancio di monetine, dall’uso di spezzoni di nastri registrati e dalla lettura dell’*I Ching*. Questa tumultuosa serie di sperimentazioni non trova riscontri contemporanei in articoli o riferimenti nelle due riviste prese in esame, come se il perbe-

3 A. ROSS, *Il resto è rumore: ascoltando il XX secolo* Milano, Bompiani, 2009, p. 582

4 R. KOSTELANETZ, *Conversing with Cage* New York, Routledge, 2003, p. 16-19

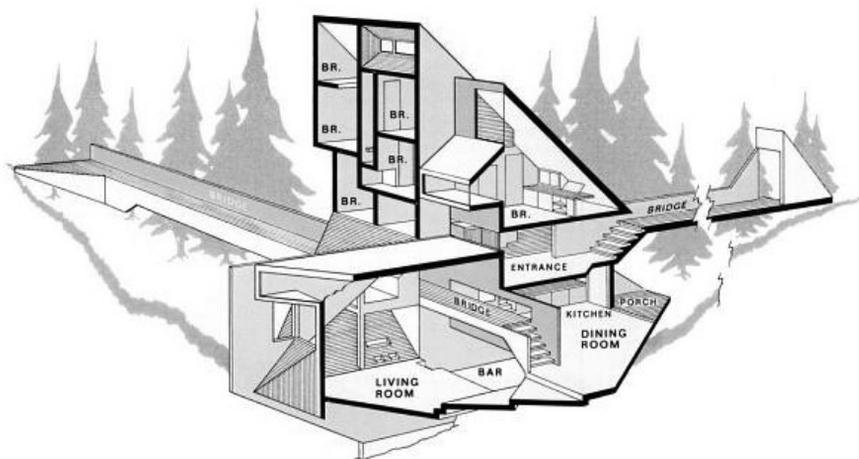
5 A. ROSS, *cit.*, p. 587

nismo che pervade l'America nel decennio di uscita dalla guerra e della "normalizzazione" esigesse di ignorare tutte le voci dissonanti, in nome del riacquistata serenità quotidiana.

Ma il cambiamento di mentalità continua ad operare sotto la patina di normalità ed ecco che negli anni sessanta, quando tutta la cultura occidentale è permeata da un brivido di novità e dall'esigenza del cambiamento, la figura di Cage, la sua musica e soprattutto la sua filosofia ritornano in superficie in queste riviste, anche se talvolta con toni meno rispettosi che nel primo articolo del '43 sul *Life*.

Life

Nel decennio '60-'70 Cage appare in una decina di articoli sul *Life*, fra recensioni critiche a concerti, citazioni e riferimenti – questi ultimi significativi, nonostante la brevità dell'accenno, perché dimostrano come Cage sia diventato un punto di riferimento della cultura d'avanguardia di quel decennio al pari di Warhol, Pollock, McLuhan e Timothy Leary, e sottolineano l'enorme influenza del suo pensiero estetico in campi diversi: dall'architettura, alla poesia al balletto.



Ad esempio in un articolo di architettura il cui titolo – potremmo dire – è tutto un programma: *Not a home but a happening*⁶ si evidenziano le influenze cageane negli edifici ideati da Dave Sellers, architetto all'avanguardia: le sue costruzioni sono infatti definite un «equivalente architettonico della *chance music* di Cage».



Nell'articolo «No Dialogue in Dial- a-culture»⁷ si racconta come un poeta d'avanguardia, John Giorno, abbia inventato un nuovo servizio telefonico: *Dial a poem* (chiama/digita una poesia) in cui, chiamando un certo numero telefonico, si sente la voce registrata di poeti che leggono le proprie composizioni: fra i più famosi, sono citati fianco a fianco Allen Ginsberg e John Cage. Un Cage dunque nelle vesti inedite di poeta nonché alle prese con l'uso di strumenti di registrazione che, come è noto, è stato uno dei suoi campi di ricerca preferiti.

L'influenza di Cage diviene sempre più riconoscibile; in un articolo del 1969 – *A Grand Opera in Rock* – recensendo l'opera rock degli Who, *Tommy*, il critico musicale ne fa risalire la genesi a *Sergeant Pepper's* ed alla sperimentazione di *I am the walrus* dei Beatles «la cui idea mistica e casuale sembra uscire dal laboratorio di Cage»⁸.

6 *Life Magazine* 24 Mar.1967 , Vol. 62, No. 12 “Not a home but a happening” p. 89

7 *Life Magazine* 6 Nov. 1970, Vol. 69, No. 19 “No Dialogue in Dial- a-culture” p. 17

8 *Life Magazine* 17 Oct. 1969, vol. 67, no. 16 Goldman, Albert ”A Grand Opera in Rock: Who's pop Opera, Tommy “ 1 p. 20

Negli anni '60 il tono della cultura diventa più giocoso. Ciò si riscontra anche nel modo in cui un evento culturale viene raccontato dalla stampa, come nel caso dell'articolo di Rosalind Constable dedicato ad una *performance* di Cage nell'ambito della seconda edizione del festival d'arte d'avanguardia di Buffalo (New York), *Festival of the Arts Today*. «Wacky Ways to Make Music: Avant-Guard Fun for the Family»⁹ – il titolo, costruito su buffe allitterazioni, si potrebbe tradurre «modi strambi di fare musica» – e fa parte di un *reportage* sull'intero festival dal titolo «Avant-garde in Buffalo?» con un dubbioso punto interrogativo finale a sottolineare l'improbabilità dell'accostamento fra avanguardia ed un posto dal nome prosaico come Buffalo.



Lita Marshall brought two noisemakers to the John Cage concert. First she



exploded a brown paper bag—its sound like timpani. Then she snarled away at

her cello, with a ham bone as a bow. It sounded like nothing else on earth.

BUFFALO CONTINUED



Asistant concertmaster Henry Taul prepares to fire his son's toy machine gun.

Wacky Ways to Make Music



Asistants wound up 100 metronomes for performance of Ligeti's *Poème Sym-*

phonique. When metronomes run down, men returned to stage and took a bow.

Musicians played iconoclastic works to turnaway houses. For a performance of his *Concerto for Piano and Orchestra*, John Cage, who has scored his compositions for everything from a comb to a chair, invited members of the Buffalo Philharmonic Orchestra to bring along their own noisemakers. Throughout Cage's concerto they gaily popped paper bags and balloons, and blew into bottles while soloist David Tudor ignored the piano keys and banged away on the strings. But for sheer audacity the Hungarian composer Györgi Ligeti outdid everybody. For his *Poème Symphonique* 100 metronomes ticked away for 12 minutes, while the delighted audience sat hypnotized by the sight and sound.



Trombonist Richard Myers puts aside his trombone to blow into a giant bottle.

9 *Life Magazine* 23 Apr. 1965, vol. 58 no. 16 Constable, Rosalind *Wacky Ways to Make Music: Avant-Guard Fun for the Family* p. 66-68

Dunque, al festival di Buffalo – un luogo che qualcuno sul *Time* definirà qualche anno dopo «una sporca città industriale, un'escrescenza foruncolosa sulle rive del lago Erie»¹⁰, ma che in quegli anni è la casa l'avanguardia americana – viene presentato, insieme alle altre composizioni, il «Concerto per piano ed orchestra» di John Cage. La giornalista, fra il perplesso ed il divertito, osserva che i suoni sono prodotti con strumenti decisamente poco ortodossi: una busta di carta gonfiata d'aria e fatta scoppiare, una sedia percorsa da un pettine, un osso usato come archetto su una viola producono suoni «mai sentiti sulla terra». Il compositore avrebbe invitato gli orchestrali della Buffalo Philharmonic Orchestra a portarsi appresso oggetti rumorosi, pistole giocattolo, bottiglie e buste; l'immancabile compagno di avventura di Cage, il pianista David Tudor, batte sulle corde di un pianoforte preparato.

La giornalista segue poi la conferenza di Cage «Rhythm etc.» e nota che, come in altri casi, la conferenza diventa essa stessa una *performance* in cui il compositore alza ed abbassa il tono della voce con in modo che sia inudibile o assordante. D'altra parte parlando in frasi «sconnesse» la comprensione del senso passa in secondo piano. Alla domanda «che accadrà domani nella musica?», Cage risponde, alla maniera zen «quello è ieri!!» Il pubblico, annota la giornalista, «loved him».

Dopo aver constatato come la gente comune abbia gradito il festival dell'avanguardia a Buffalo, l'articolo si conclude con una notazione scherzosa proprio sul concerto di Cage: il direttore della filarmonica ha dovuto richiamare all'ordine gli orchestrali intimando loro di conservare un'espressione seria «qualunque cosa accada». Tuttavia lo spirito giocoso della musica di Cage pervade sia i musicisti che un pubblico niente affatto sprovveduto: una spettatrice rivolta ad un orchestrale che torna a casa con la custodia del violino ed una paperella di gomma, di quelle che schiacciate emettono un verso simile ad un quack – commenta: «altra musica moderna vedo!».

10 *Time* 15 Mar 1968 *Where the Militants Roam* p. 77

Music: A Long, Long, Long Night (and Day) at the Piano



John Cale, fresh in body, during his first appearance.



As he ends his 20-minute stint, Cale is relieved by John Cage, responsible for 10-hour-40-minute piano marathon.



Cale, seemingly hypnotized by the 10-second work of Erik Satie, tries to end in theater basement in the morning.



In Ann Arthur Conness, Satie, tries to end in theater basement in the morning.

Satie's "Vexations" Played 840 Times by Relay Team

Whatever it was, it made musical history. From 6 P. M. Monday to 11:40 P. M. yesterday at the Pocket Theatre, 100 Third Avenue near 11th Street, the 100 notes of Erik Satie's "Vexations," an 80-second work, were played 840 times—a grand total of 252,000 notes that took 81,200 seconds to play, and took a relay team of 18 pianists, plus two pianists who made an occasional appearance, to play them.

The idea was John Cage's. He had heard the music, and the result was undoubtedly the longest concert since Wagner sang the notes "Einf" and "Objektiv." As no one man could cover the whole effort, a relay team of artists was formed, to pass the baton.



The end of the concert, which began 6 P. M. Monday, being applauded by the barely audacious at 11:40 P. M. yesterday.



Work performed consists of 100-note passage to be repeated 840 times, as indicated by composer's instructions at top of score. A dozen pianists participated in the concert.

*New York Times*¹¹

Fra il 9 ed il 10 settembre 1963 Cage dà vita ad un altro storico *happening*: decide di seguire alla lettera le indicazioni che Satie aveva scritto su un suo pezzo brevissimo «Vexations» un brano di poche battute «da suonare 840 volte», così organizza una squadra di pianisti che suonano dandosi il cambio ogni 20 minuti dalle 18.00 del 9 settembre alle 12.40 del giorno seguente, al Pocket Theatre di New York. La notizia, ignorata dalle riviste a tiratura nazionale, appare – ed è questa la seconda eccezione cui accennavo

11 NYT international edition Sept. 12, 1963 "An Interminable Night and Day at the Piano" p. 5. La foto è tratta invece dall'edizione nazionale del quotidiano ed il titolo - si può notare - è leggermente diverso "A Long Long Night (and Day) at the Piano"

– sul *New York Times*. Il quotidiano newyorkese non perde la ghiotta occasione ed invia un nutrito gruppo di critici musicali – otto – che si danno il cambio per seguire l'evento. Uno dei questi, Howard Klein, finisce per esibirsi, mentre un altro – che si firma Anonimo per pura vergogna – che avrebbe dovuto seguire l'evento dalle 4 alle 7 del mattino, si addormenta, come confessa in poche righe.

I critici descrivono i movimenti del pubblico, persone che escono ed entrano, sonnecchiano, leggono, c'è perfino chi studia per un esame universitario, mentre i pianisti fumano, bevono *champagne* e dormono su un materasso improvvisato nel sottoscala. Sia per i critici che per il pubblico – le cui fluttuazioni, da poche unità e varie decine, sono fedelmente registrate di vari “cronisti” – è chiara la sensazione di star partecipando a un evento storico.

L'evento assume, per così dire, un suo significato Zen: il «critico dormiente» ad esempio si giustifica scrivendo: «non ho potuto evitare il relax creato dalla ripetizione» perché era «positively zen». Altri vanno più per le spicce e ricorrono a paragoni con i ritornelli dei furgoncini dei gelatai, i *jingle* pubblicitari, o le nenie ripetute per raggiungere il Nirvana. L'ultima parola tocca all'unico spettatore che resiste per l'intera performance: un certo Karl Schenzer, attore off-Broadway, «Mi sento euforico, niente affatto stanco» dice Schenzer al Harold C. Schomberg, il critico del NYT presente alla parte finale del concerto, «Il tempo? Cos'è il tempo? In questa musica la dicotomia tra i vari aspetti delle forme artistiche si dissolve».

Non va ignorata la decisione degli organizzatori di dare un incentivo economico al pubblico presente: il biglietto d'entrata è di 5 dollari, ma si riceve un rimborso di cinque centesimi per ogni venti minuti passati nella sala. La sala è attrezzata con un marcatempo e il pubblico riceve all'entrata una tessera che timbra entrando e uscendo. Quelli che resisteranno all'intera performance riceveranno un bonus di venti centesimi, come abbiamo visto mr. Schenzer è l'unico ad ottenere bonus!¹².

D'altra parte l'idea che ripetizione dia significato, tipica della filosofia Zen, è già stata espressa da Cage in altre occasioni: lo ricorda un articolo del *Life* sull'estetica dell'Avanguardia artistica degli anni '60, intitolato *È ciò che c'è*. Interrogandosi su alcune espressioni dell'arte di avanguardia

12 *NYT international edition* Sept. 12 1963, *ibid.*

come ripetizione e noia – ciò che il giornalista definisce *Zen boredom*, noia Zen, con riferimento particolare ai romanzi di Robbe-Grillet – il giornalista ricorda un'affermazione Zen di Cage «se una cosa è noiosa dopo 2 minuti provala per 4 8 16 32 minuti etc. alla fine scoprirai che non è affatto noiosa ma molto interessante», è questa una delle chiavi possibili dell'arte d'avanguardia¹³.

Time

Passando ora ad esaminare l'atteggiamento del *Time* verso Cage, sembra di poter affermare che per una rivista più conservatrice, come appunto il *Time*, l'Avanguardia abbia un che di troppo marxista per non risultare sospetta nel suo insieme¹⁴. Tuttavia con il passare del tempo anche nel *Time* si avverte un modificarsi del giudizio nel senso di una sempre maggiore comprensione della filosofia che è alle spalle delle scelte di Cage. Infine si può anche notare che le reazioni del pubblico sembrano tanto più scandalizzate quanto più classicamente deputato è il luogo in cui si svolgono i concerti.

Ad esempio nell'ottobre 1960 un divertente – e scandalizzato – articolo del *Time* sottolinea la reazione tutt'altro che benevola del pubblico all'esecuzione di *Music Walk with Dancers* di Cage al *Festival Internazionale di Musica Contemporanea* a Venezia, il 24 settembre 1960¹⁵, in uno dei templi della musica classica, il teatro La Fenice. Il dettagliato resoconto ha per titolo: *Yesterday's Revolution*¹⁶. Qui un giornalista anonimo con un tono alquanto sprezzante, dice che gli «sforzi riuniti» di Cage, David Tudor e Merce Cunningham nel *mad mélange* tenuto alla Fenice ha fatto un botto – diremmo noi – che si è sentito per tutto il Canal Grande. Il giornalista descrive con dovizia di particolare il concerto come costituito da vari *round* – come si trattasse di un incontro di boxe fra il pianoforte da una parte e Cage e Tudor dall'altra, impegnati a colpire la tastiera, il coperchio ed il sedile dei due pianoforti a coda con vari oggetti metallici e pietre, con un commento ondulatorio da parte del ballerino Cunningham, mentre la *audience*, in un primo momento ammutolita, comincia poi a sghignazzare infine ad urlare. Un signore attempato sale sul palco e colpisce il coperchio

13 *Life Magazine* 28 Jul 1967 Vol. 63, No. 4 "It's What's There" p. 44

14 Non sarebbe tuttavia esatto affermare che il *Time* ignori Cage: fra gli anni '60 e gli anni '70 ben 33 articoli, in varia misura, fanno cenno alla sua attività.

15 W. FETTERMAN, *John Cage's Theatre Piece*, Amsterdam, OPA, 1996 p. 47-49

16 *Time* 10 Oct. 1960 vol. 76, no. 15 "Yesterday's Revolution", p. 59

del pianoforte con il suo bastone da passeggio gridando «anch'io sono un musicista»; il pubblico lancia improperi al musicista, il musicista risponde per le rime, la gente si divide tra tradizionalisti e sostenitori di Cage – definito *un-Caged* per l'occasione come una bestia scappata dalla gabbia dello zoo. Insomma una baraonda.

Igor Straviskij, presente in sala, si allontana annoiato e al giornalista che gli chiede se questo scandalo ha superato la sua prima della *Sagra della Primavera*, risponde indignato «non c'è MAI stato uno scandalo come il MIO»; la stampa in questo caso amplifica involontariamente l'effetto voluto da Cage perché c'è da credere che Cage adorasse provocare reazioni forti.



Dunque è evidente una differenza nel trattamento riservato a Cage, ed in genere all'Avanguardia, fra il *Life* – che mantiene un tono più neutro e generalmente più benevolo – ed il *Time* che sembra più aggressivo contro lo sperimentalismo di Cage definito senz'appello *nonsense*. Così, sempre sul *Time* in «Anarchy with a Beat»¹⁷ si descrive il *Theater piece* presentato al Circle in the Square, teatro off- Broadway, dove la legge dell'indeterminazione ha sconvolto persino un pubblico di «barboni e code di cavallo»

17 *Time* 21 Mar. 1960 vol. 75, no. 12 “Anarchy with a Beat” p. 48

– secondo la definizione del giornalista – di fronte alla più «strana bestia mai incontrata in cattività» continua il gioco di parole fra Cage e la parola *gabbia*, in inglese appunto *cage*. Segue quindi la descrizione dei vari gesti compiuti dai *performer* sollecitati da Cage che grida dei numeri «Zero – Cinque – Quindici». Sul palcoscenico succede di tutto, chi colpisce il pianoforte con una carpa, chi fa scoppiare palloncini, chi si taglia i capelli. Cage spiega che con i suoi *happening* non vuole «migliorare la creazione» o esprimere i propri sentimenti ma meravigliare non solo il pubblico ma i musicisti e se stesso attraverso l'indeterminazione.

Sempre sconcertato ma un po' più aperto appare il tono di un articolo apparso sul *Time* il 30 maggio 1969 «Of Dice and Din»¹⁸, di dadi e fracasso – gioco di parole con *Of Mice and Men*, titolo del celeberrimo romanzo di Steinbeck.

L'articolo, che riguarda la prima di *HPSCHD* all'Università dell'Illinois, inizia con una frase significativa: «John Cage era nel suo elemento, il caos». Un pubblico di 7000 persone si aggira nell'Assembly Hall; con loro Cage, che si bea di rumori e fruscii che escono da altoparlanti e osserva i giochi di luce creati sul soffitto e mura da proiettori. Uno studente gli si avvicina e gli fa autografare una copia di Paperino dicendogli «di fronte a quello che accade qui oggi mi sembra appropriato che firmi questo». Lui acconsente con un sorriso.

HPSCHD scritta per 1 clavicembalo elettronico, 6 convenzionali 8 proiettori cinematografici, 52 registratori, 64 proiettori è una fantasmagoria che stupisce occhi ed orecchie, l'opera più *durevole* di Cage – la definisce il giornalista ironizzando sul senso di *durevole* come *lunga* poiché l'opera dura ben 4 ore e mezza. L'arte – spiega Cage – è lavoro della natura non dell'uomo e quindi va controllata il meno possibile proprio come il lancio di dadi del titolo.

Ma i dadi sono anche citazione “alta”: Cage ha modellato gli assoli di 6 clavicembali sullo scherzo attribuito a Mozart, la «Musica dei dadi», un tema di valzer con una serie di variazioni create tirando dadi, secondo il principio della già citata musica del caso o «chance music», modellata sui responsi dell'*I Ching*.

18 *Time* 30 May 1969 vol. 93, no.22, “Of Dice and Din” p. 85-86

In *HPSCH* Cage ha intessuto le variazioni con frammenti tratti da Beethoven, Chopin, Schumann ed altri. Ogni musicista può scegliere fra 7 pezzi di musica da 20 minuti, dopo aver finito il proprio brano può rilassarsi, chiacchierare con il pubblico – a sua volta parte della *performance* perché indossa tute fluorescenti in plastica – e poi ricominciare lo stesso brano o sceglierne un altro. Gli altoparlanti nel frattempo emettono suoni di sezioni di ottava giocando sui microtoni secondo un programma stabilito da Cage e dal suo collaboratore Hiller e passato al computer. L'idea è quella di riempire la sala di suoni. Ancora una volta Cage chiarisce di non avere pretese di bellezza nella sua musica, «quando produco un evento cerco di rimuovere l'intenzione in modo che ciò che faccio non obblighi in nessuna direzione l'ascoltatore. Penso di non essere più interessato al *valore* di una composizione ma alla sperimentazione di qualcosa»; il giornalista allora chiede «che differenza c'è fra arte e caos allora?» Cage sorride e dice «è una bella domanda».

A margine di quest'articolo si potrebbe notare che l'arte d'avanguardia ha bisogno di un pubblico più partecipe e libero di muoversi, far esperienza e commentare di quanto non sia quello delle sale da concerto – dove forse è più insofferente di fronte a *performance* sperimentali perché costretto a star seduto.

Interessante infine l'articolo del *Time* nella sezione *The Dance* – «Having a Ball in Brooklyn»¹⁹ (con un gioco di parole fra *ball* ballo/balletto e *to have a ball* divertirsi) dove si presenta una *performance* del ballerino/co-reografo, compagno di vita e d'arte di Cage, Merce Cunningham, che danza – si dice nell'articolo – con una «non-oggettività» che ricorda la pittura astratta e la musica atonale. Il suo lavoro ignora l'insieme di gesti, costumi e musica che il balletto tradizionale da sempre usa per evocare emozioni e stati d'animo. I gesti e movimenti di Cunningham possono destare sentimenti contrastanti nel pubblico presente ed è proprio l'effetto desiderato. Cunningham, che ha fatto parte del corpo di ballo di Martha Graham, ha formato a sua volta una compagnia di ballo nel '53, con cui ha raggiunto la fama. In questa sua prima a New York, lui ed il suo corpo di ballo si muovono – sullo sfondo di scene create, non a caso, da Andy Warhol – su musica di vari autori contemporanei, fra cui una composizione dello stesso Cage: *How to Pass. Kick, Fall and Run* una composizione che come scrive il giornalista «non ha nulla a che fare con la musica» o con il titolo. John Cage e l'attore David Vaughan sono seduti nell'orchestra in giacche da

19 *Time* 24 May 1968 vol. 91 no. 21 "Having a Ball in Brooklyn" p. 86

sera, sorseggiando *champagne* e leggendo frammenti ed aneddoti Zen tanto cari a Cage, mentre Cunningham saltella sul palcoscenico. Tutti sembrano a loro agio si divertono molto – è questa la reazione che Cage sembra voler suscitare ogni volta, una risata liberatoria, un senso di allegria.

Proprio grazie al balletto e ad un rinnovato orgoglio nazionale per il fatto che sia una forma d'arte tutta "americana" il tono dei giudizi del *Time* sull'avanguardia gradualmente si modifica: nell'articolo dedicato alla *Modern Dance made in US* «The Great Leap Forward»²⁰ tutta la *Modern Dance* è rappresentata con grande rispetto ed ammirazione proprio perché del tutto americana, qualcosa a cui l'Europa guarda con ammirazione e che finalmente ritiene degno di emulazione – per la prima volta nella storia del balletto – a partire da Martha Graham. Nelle bellissime foto a colori che accompagnano l'articolo c'è uno scatto che riguarda proprio la performance di Cunningham.

Conclusioni

Dopo i primi perplessi resoconti degli anni '40 e l'indifferenza degli anni '50, negli anni '60, volenti o nolenti, le testate giornalistiche di maggior diffusione negli USA hanno dovuto fare i conti con Cage e con ciò che la sua musica significa.

Si può certamente affermare che a partire dal '68 Cage è riconosciuto sempre più come una presenza fondamentale nella cultura del secondo Novecento, grazie anche alle sue opere teoriche, *Silence*, *A Year after Monday*, *Lectures on Nothing* etc. «Una delle figure chiave della cultura contemporanea» lo definisce Michael Kirby²¹, mentre Calvin Tomkins scrive, a proposito di *A Year after Monday*, «l'influenza di Cage si estende ben oltre il campo della musica contemporanea»²².

Questo perché ci ha insegnato, fra le altre cose, che «ogni cosa al mondo ha uno spirito che viene liberato dal suo suono»²³.

20 *Time* 15 Mar. 1968 col. 91 n. 20 "The Great Leap Forward" p. 44

21 *The American Scholar* in *CLC* vol. 37 spring 1968 p. 78

22 *New York Time Book Review* in *CLC* 41 p. 78, 21 gennaio 1968

23 Come riconosce a Cage l'artista e regista d'avanguardia Oskar Fischinger, cfr. R. H. BROWN, "The Spirit Inside Each Object : John Cage, Oskar Fischinger, and 'the Future of Music'", in *Journal of the Society of American Music*, 2012, vol. 6., n. 1., pp 83-113



DANIELA TORTORA

«L'ARCHIVIO DELLE COSE DA FARE»,
DA CAGE AI ROMANI

Nel cuore di una conversazione del '74 con la scrittrice Mary Emma Harris attorno all'istruzione universitaria e alla presenza delle arti all'interno dei college americani Cage espone il suo progetto per una 'ristrutturazione' avveniristica della casa mondo in cui abitiamo, corollario estremo dell'agognato principio del 'non insegnare' di derivazione fullericiana:

Penso che in una situazione universitaria dovrebbe esserci un archivio, accessibile giorno e notte – ventiquattr'ore su ventiquattro – di idee fornite sia dalla facoltà che dal corpo studentesco. Lei potrebbe forse pensare anche ad altri archivi, ma io ne ho in mente uno in particolare. Quello delle 'cose da fare', delle cose che è necessario fare. Come se il mondo fosse una casa – e lo è davvero – in cui tutti viviamo, e lo è nel modo sbagliato, e anche questo è vero. Penso che questa 'casa' abbia proprio bisogno di essere ripulita, di una bella aggiustata, in modo che possa funzionare. E poi ci sono tutta un'altra serie di riferimenti incrociati, nei quali una data cosa da fare saltasse fuori in diversi campi, in modo che potremmo imbatterci in essa in questo archivio, ma non in un posto soltanto, ma in tutti quei posti a cui essa possa riferirsi... penso che tutto questo diventerebbe enormemente stimolante per tutta la comunità.¹

Mi piace prendere spunto da questo archivio immaginario destinato alla rubricazione del futuro e non già al censimento del passato, per accostarmi a quell'ipotetico 'da farsi', al fronte del 'già fatto', che viene delineandosi all'interno del gruppo sperimentale romano (il più sensibile e ricettivo - forse - in Italia nei confronti della lezione di John Cage) proprio a partire da alcuni lavori-chiave e da alcune riflessioni del compositore statunitense. Nell'ambito dell'inquieta comunità romana, nient'affatto omogenea e assai spesso rissosa e conflittuale al proprio interno, ho puntato il mio sguardo nella direzione dei musicisti più radicali e innovatori sia sotto il profilo creativo, sia dal punto di vista della riflessione attorno alle cose della musica. Mi riferisco a Franco Evangelisti (1926-1980), storico fondatore dell'asso-

1 *John Cage. Lettera a uno sconosciuto [Conversing with Cage, 1987]*, a cura di Richard Kostelanetz, Roma Edizioni Socrates, 1996, p. 340.

ciazione per la musica contemporanea Nuova Consonanza, a Mario Bertoncini (1932) e al più giovane Walter Branchi (1941), tutti e tre coinvolti nella esperienza del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (GINC) nel periodo più fertile di attività che va dal '67 (il Gruppo era nato già nel 1964 e aveva esordito a Roma nel '65) sino al 1973, ovvero sino all'abbandono definitivo da parte di Bertoncini e, poco dopo, di Branchi nel '75.²

Aggiungo infine che la terna di musicisti romani prescelta adegua costantemente il proprio sistema di pensiero alle nozioni-chiave invocate nell'intitolazione dell'incontro di studio napoletano (*il caso, la natura, il silenzio*), facendo esperienza (disgiunta – ognuno per sé - o, meglio, congiunta soltanto all'interno del GINC) di ciascuna di esse, vale a dire declinando ciascuno a modo proprio la relazione con Cage, da un lato, e con l'improvvisazione all'interno del Gruppo di Evangelisti, dall'altro, attraverso la triplice lente del caso, della natura, del silenzio.

Evangelisti svolge ancora una volta il ruolo di portabandiera, non soltanto per via del dato anagrafico, ma anche per quella precocità di contatto con l'ambiente internazionale che gli concede di essere in anticipo sulla recezione del nuovo rispetto agli altri musicisti suoi concittadini (Franco è il primo dei 'romani' a Darmstadt e, se il soggiorno parigino alla fine degli anni Quaranta aveva permesso a Cage l'accostamento ad alcune esperienze europee a lui congeniali, Darmstadt costituisce, a partire dal 1958, il luogo di culto dal quale si dipana il grande mito europeo, tant'è che Cage diviene *Cage* soltanto nel momento in cui l'Occidente europeo se ne appropria e lo elabora attraverso una serie piuttosto intricata di traiettorie multiple).³

-
- 2 Accanto agli scritti di Evangelisti sul Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, dei quali si dirà poco oltre, cfr. D. TORTORA, *Il gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza*, in EAD., *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, Lucca, LIM; 1990, pp. 123-142; G. BORIO, *The Improvisation Group Nuova Consonanza*, in booklet CD *Gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza*, Berlin Edition RZ 1009 – LC 8864, 1992; G. GUACCIERRO, *Il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza e la riflessione di Franco Evangelisti*, in *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali – Roma 1965-1978*, tesi di laurea, Università di Roma Sapienza, a.a. 2002-2003. Per ciò che concerne i documenti sonori sopravvissuti, rinvio alla discografia compilata da Irmela Evangelisti Heimbäcker e pubblicata in *di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, Roma, Nuova Consonanza ed. 1980, pp. 141-145; inoltre al pregevolissimo cofanetto *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Azioni 1967-69*, Milano, Die Schachtel DS 13/1/2/3, 2006.
- 3 Ne discuto, tra l'altro, in margine a uno studio sul teatro musicale degli anni Sessanta, cfr. D. TORTORA, *A(lter) A(ction)*, un tentativo di teatro musicale d'avanguardia, «Il Saggiatore musicale», V, 1998, n. 2, pp. 327-344: 331-332.

Dobbiamo riconoscere a Evangelisti alcune priorità: l'invito a Roma e l'esecuzione di nuove musiche americane, ivi incluso *Music for piano* di Cage, da parte di David Tudor nell'ambito dei concerti del gruppo «Ordini» (teatro Eliseo, 11 novembre 1959);⁴ la creazione di alcuni lavori che assumono la poetica cageana come punto di riferimento creativo ineludibile (si vedano nell'esiguo catalogo di Evangelisti, proprio sul finire degli anni Cinquanta, *Proporzioni* per flauto solo, *Aleatorio* per quartetto d'archi del '59 e, a seguire, tutte le restanti partiture, in ispecie *Random or not Random* per orchestra degli anni 1957-62 con dedica «alla squisita poetica del nulla di John Cage»); infine, la scelta programmatica del 'silenzio' (a partire dal riconoscimento del silenzio come valore, come dettaglio costruttivo nell'*opus* di Webern⁵ per giungere poi al silenzio operoso che circonda le sue partiture sino ad inghiottirle in attesa di una possibile palingenesi sonora) con la fondazione del GINC, la dedizione nei confronti della ricerca e l'intermittente redazione del libro-testamento *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, e ancora con l'impegno sul territorio nella duplice veste di organizzatore/ animatore (l'associazione Nuova Consonanza) e didatta/ artefice della scuola di composizione musicale elettronica all'interno dei Conservatori di musica in Italia.⁶

Ho pensato che in questa circostanza potesse essere utile verificare primariamente in che misura e in quali ambiti la poetica di Cage viene recepita da

-
- 4 «Ordini. Studi sulla nuova musica» è il titolo di una rivista uscita a Roma nell'agosto del 1959 per i tipi dell'editore De Luca (un numero unico): il comitato di redazione della rivista e i musicisti e gli artisti che attorno ad essa si raccolsero e in essa si riconobbero costituiscono il nucleo originario dell'associazione romana poi denominata Nuova Consonanza. Cfr. EAD., *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)* cit., pp. 28-31.
- 5 Cfr. G. BORIO, *L'immagine "seriale" di Webern*, in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di G. Borio e M. Garda, Torino, EDT, 1989, pp. 185-203: 197-198.
- 6 Corrono all'incirca trent'anni tra la comparsa della prima imprescindibile raccolta di saggi pubblicati all'indomani della scomparsa del compositore (*di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo* cit., con scritti di Domenico Guaccero, Paolo Emilio Carapezza, Antonino Titone, Gottfried M. Koenig, Claudio Annibaldi e una scelta di contributi di Evangelisti) e il recente numero monografico della rivista «Le arti del suono» (*Franco Evangelisti. Verso un nuovo mondo sonoro*, a cura di E. Ludovici e D. Tortora, «Le arti del suono», II, n. 4, 2010). Nel lungo intervallo trascorso la bibliografia su Evangelisti non si è di molto arricchita, salvo alcune importanti eccezioni: il libro postumo di Franco edito dapprima in Germania e poi in Italia (se ne dirà nel prosieguo del testo, cfr. nota seguente) e gli scritti di Christine Anderson, tutti confluiti poi nella sua tesi dottorale oggi finalmente pubblicata, cfr. C. ANDERSON, *Zwischen Reihe, Aleatorik und Improvisation. Franco Evangelistis Suche nach einer neuen Klangwelt*, Hofheim, Wolke, 2013.

Evangelisti, dal momento che il Nostro funge poi da trasduttore, da vero e proprio ripetitore/forgiatore all'interno della nuova avanguardia musicale romana e la sua personale recezione del verbo cageano assume così con autorevolezza la funzione di guida all'ascolto (alla comprensione) e, nel contempo, alla liberazione dalla 'malattia' occidentale, quel soggiacere ancora – dice Evangelisti – «alla schiavitù formale degli schemi come fossero antichi tabù religiosi».⁷

Ho censito la totalità delle occorrenze della voce *Cage* all'interno del volume poc'anzi citato e ho così potuto individuare i luoghi attorno ai quali si concentra la riflessione di Evangelisti, anche nel corso del tempo:

1. l'emancipazione del suono/rumore (Busoni/ Varèse/Cage)
2. la divaricazione tra casuale e aleatorio
3. il suono del silenzio, il silenzio come spazio sonoro attivo

Se la premessa attorno al suono/rumore non poteva certamente prescindere dall'inserimento di Cage nella terna incendiaria Busoni/Varèse/Cage (con rapporti di filiazione più o meno diretti tra i tre artisti appartenenti a tre distinte generazioni) per via del necessario e non procrastinabile superamento della dimensione 'temperata equabile' del suono (nota) in favore del suono in sé, liberato dagli artifici (tutti), oppure artificialmente prodotto; se la dimensione del silenzio intriga da subito il Nostro sino a divenire parola-chiave del suo lessico musicale e non, la riflessione attorno alla nozione di *aleatorio*, a fronte di quella di *casuale*, costituisce il germe natio, la motivazione fondante su cui s'incardina la nascita del GINC. Mi riferisco in particolar modo agli scritti *La forma aperta* (conferenza radiofonica, 1961) e *Dalla forma momentanea ai gruppi di improvvisazione* (programma di sala della Biennale Musica, 1969):

[...] ciò che è aleatorio non può venire confuso con ciò che è casuale (quest'ultimo termine esprime una situazione che nel suo attuarsi non comporta nessuna maniera prevista a priori del modo di essere)

[...]l'essere in una situazione aleatoria equivale all'accettare con consapevolezza la situazione dell'«azzardo» offerta dentro un campo di possibilità limitate, e dentro certe dimensioni (cfr. etimo del lemma).⁸

La distinzione tra caso e alea prelude come detto alla messa a punto del progetto fondativo del GINC, dal momento che anche la cosiddetta forma

7 F. EVANGELISTI, *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, "Musik-Konzepte", 1985, trad. it. a cura di Irmela Evangelisti Heimbächer, Roma, Semar, 1991, p. 34.

8 F. EVANGELISTI, *La forma aperta* (1961), in *di franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo* cit., pp. 110-113:110.

momentanea, o forma aleatoria o mobile o aperta (Evangelisti usa tutti questi termini come fossero sinonimi), si dimostra ancora chiusa ad una effettiva totale apertura e vincolata ad una serie di nodi da sciogliere (il sistema musicale – il sistema temperato equabile -, la scrittura, l'interprete, il pubblico). Il gesto improvvisativo collettivo, cioè affidato ad una comunità di compositori/esecutori, può costituire l'ultima sola vera possibilità di sopravvivenza per il sistema musicale occidentale: l'opera risultante dall'azione compositiva estemporanea (si badi, non semplice azione esecutiva) potrà darsi essa sola come variazione della forma e condurre alla saturazione definitiva del sistema basato sul temperamento equabile e sulle sue fonti di produzione.

La logica delle derivazioni che impegna l'attività speculativa di Evangelisti nel corso degli anni Sessanta conduce il Nostro ad una soluzione radicale sul piano personale, vale a dire all'abbandono della scrittura e alla fuoriuscita dal sistema. E che su questo grumo di questioni irrisolte, condivisibile o meno, abbia giocato un ruolo essenziale l'impatto esplosivo con Cage e la sua poetica nei tardi anni Cinquanta è cosa certa e condivisa:

Cage, nella sua sconcertante maniera di *scomporre*, ci indica qualcosa di diverso dalla semplice aleatorietà. Il suo atteggiamento in apparenza antimusicale assume un profilo anticonformista ed è, lo si voglia o meno, una denuncia attuata con semplicità e con mezzi estremamente polemico, contro tutti i fanatici e gli innumerevoli letterati della musica contemporanea invasati dalla sicurezza dell'operare con mezzi scaduti. Cage è il limite di ciò che è stato e di ciò che dovrebbe essere. Bisogna rendersi conto che egli crede nella musica e che con il suo amaro sorriso vuole riscattarla. E' davvero strano che le sue stravaganti risorse non vengano comprese quando compone per *strumenti elettrodomestici*: è il più chiaro e perentorio annuncio della prossima fine della musica tradizionale. La sua opera ci avverte che è tempo di rinnovare il concetto di suono.⁹

L'itinerario personale di Walter Branchi intercetta (o, viceversa, viene intercettato da) quello di Franco Evangelisti nel corso degli anni Sessanta e, data la provenienza altra di Walter (contrabbassista e jazzista), unitamente alla più giovane età, è comprensibile che l'incontro con Evangelisti - il 'guru' dell'avanguardia musicale romana - abbia costituito il punto-chiave della sua esperienza giovanile, tanto più che il musicista al quale egli si accosta è il Franco *dopo* Darmstadt, ormai ritiratosi dalla scrittura musicale, fondatore e vero e proprio ideologo del GINC. Anche la premessa del suo discorso su Cage è sostanzialmente di marca evangelistiana e riguarda la questione del determinismo/ indeterminismo nella musica: «Una cosa im-

9 Id., *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro* cit., p. 36.

portante accaduta alla fine degli anni Cinquanta, inizi Sessanta, per alcuni musicisti della scuola di Darmstadt, (Stockhausen, Boulez, Pousseur, Nono e altri) è stata che molti dei loro risultati musicali, ottenuti attraverso il serialismo integrale rigoroso, sono stati ugualmente ottenuti da John Cage attraverso un metodo opposto, cioè, con l'estremo indeterminismo. In un certo senso i due estremi si toccavano. Si pensi all'impossibilità di esecuzione di un pezzo come *Zeitmasse* di Stockhausen: una determinazione assoluta che diventava indeterminazione per l'impossibilità tecnica di esecuzione».¹⁰

Oltre Darmstadt, lungo la via indicata da Evangelisti e grazie al formidabile *imprinting* dovuto al Gruppo di improvvisazione romano, Branchi giunge alla scoperta dell'universo Cage e dell'intero catalogo del musicista americano assume *4' 33"*¹¹ quale luogo di avvio del proprio percorso di ricerca e di messa a punto della propria poetica. L'opera, tra le più interessanti e importanti del XX secolo per tutte le implicazioni musicali (e non) che ha comportato, scansa innanzitutto l'idea di una musica organizzata precipuamente sulle altezze (le note del sistema temperato), per prediligere una basata sulle durate e sui timbri: Cage ha sempre ritenuto più importanti le durate e i timbri piuttosto che le altezze dei suoni; le 'note' e la loro esatta definizione - questo ci ricorda Branchi - sono secondarie in quasi tutte le sue composizioni e sono spesso elaborate per divenire frequenzialmente indefinibili («L'intera dimensione delle altezze in musica mi è estranea. [...] solo il tempo rappresenta la base rigorosa della musica dal momento che include sia i suoni sia il silenzio»)¹².

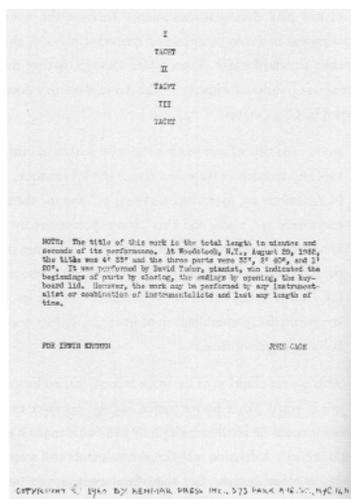
In secondo luogo, *4' 33"* apre la composizione ai suoni ambientali, rinunciando *in toto* a quelli prodotti dagli strumenti musicali. E lo fa, pur mantenendo il contesto della tradizione musicale occidentale: sala da concerto, pianoforte, esecutore, divisione del pezzo in tre movimenti (partitu-

10 W. BRANCHI, *Ruolo passivo e attivo dei suoni ambientali*, testo inedito (comunicazione del 29.IX.2012). L'intera riflessione attorno a *4' 33"* segue qui alla lettera il testo cit. di Branchi.

11 Com'è noto, l'idea di un pezzo sul 'silenzio' venne a Cage guardando un quadro di Robert Rauschenberg, (entrambi erano ospiti del Black Mountain College), e il lavoro ebbe la sua prima esecuzione nel 1952 a Woodstock ad opera del pianista David Tudor. Il titolo sembra derivi dall'idea dello *zero assoluto* = -273 gradi Celsius che corrisponde alla temperatura più bassa teoricamente ottenibile in qualsivoglia sistema termodinamico macroscopico. (4 minuti = 240 secondi + 33" = 273 secondi, che corrispondono per l'appunto a *4' 33"*). Per la prima esecuzione di *4' 33"* le durate scelte da Tudor furono: prima parte 33", seconda 2'40", terza 1'20". Cfr. K. GANN, *No such thing as Silence John Cage's 4' 33"*, New Haven London, Yale University Press, 2010.

12 J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 106.

ra) ecc. Nel cuore della musica d'avanguardia europea di quegli anni Cage porta così il suo *silenzio*, la sua 'non opera' e le sue idee che in *4'33"* sfiorano un limite estremo (il punto di non ritorno), oltre il quale, continuando a scrivere musica con le note, non sarà possibile procedere.



Nel suo ininterrotto dialogo con il compositore romano, Michela Mollia (pianista e compositrice, nonché curatrice del volume di scritti di Branchi edito negli Stati Uniti nel 2011)¹³ aggiunge in proposito una considerazione di non poco interesse:

È vero che proporre il 'silenzio' come un materiale musicale (un non-suono) potrebbe rappresentare una sorta di afasia del compositore, mettersi in una condizione di scelta estrema; tuttavia, e nello stesso tempo, e forse in modo più significativo, vuole proporre l'apertura. Il mondo musicale, con le sue pareti, i suoi limiti, fisici e convenzionali, i suoi righi e le sue stanghette si 'apre' al possibile. In questo senso la sua *é*, oltre che una 'non-opera' - se intendiamo l'opera come qualcosa che abbia un contenuto derivato da un messaggio, da una forma, con una sua consistenza materiale, - è un'opera, per la sua forza destabilizzante, perché comunque lascia un segno: libera i suoni dalla loro costrizione culturale, strumentale, e vuole fare del mondo intero una gigantesca composizione musicale.¹⁴

13 Cfr. W. BRANCHI, *Canto infinito. Thinking Music Environmentally*, edited by Michela Mollia, New York, Open Space Publisher, 2011.

14 ID., *Ruolo passivo e attivo dei suoni ambientali* cit.

Una riflessione simile ha guidato Branchi nei suoi interrogativi attorno alla vera e propria rivoluzione causata da *4'33"* e soprattutto il suo tentativo di elaborazione del silenzio cageano come fine di un'epoca nella nostra storia musicale, ma anche come apertura, oltre l'avanguardia, ai suoni del silenzio (vale a dire ai suoni dell'ambiente, dal momento che il silenzio non esiste ovvero esiste solo come dimensione puramente concettuale), impraticabile se non come conseguenza di lungo corso di un cambiamento radicale della nozione stessa di musica. Fermo restando che la valorizzazione dei suoni ambientali in musica costituisce un fatto assolutamente rivoluzionario, Branchi tenta con il suo lavoro compositivo di infrangere il muro del 'silenzio' costruito da Cage:

I suoni ambientali in *4'33"* svolgono un ruolo *passivo*: cioè, sono quello che sono, nell'ambito di una cornice tradizionale del far musica.

Nella mia musica invece i suoni ambientali sono *attivi* perché il materiale sonoro da me composto entra in relazione con essi inglobandoli e facendoli divenire parte della composizione. L'*attivo* dei suoni comporta anche che una composizione non sia limitata alla relazione suoni/rumori ambientali ma che molti altri elementi entrino a farne parte - anch'essi in modo attivo: il luogo, le sue risonanze, il tipo di pubblico, persino il colore degli abiti che gli ascoltatori indossano, etc.).

Si giunge per questa via alla definizione dei tre aspetti fondamentali della sua musica:

Primo è non rinunciare alla possibilità di comporre "musica", intendendo con ciò artefatto, (fatto dall'uomo) frutto della fantasia del compositore e della sua tecnica musicale.

Secondo che i suoni o rumori impiegati - e la stessa intera composizione - siano privi di un inizio e di una fine. Al contrario una musica che "racconta", quindi con un inizio e una fine, escluderebbe automaticamente l'apporto costruttivo di qualsiasi rumore accidentale esterno a essa, altrimenti considerato disturbo.

Terzo che l'impiego del suono elettronico, smaterializzato, disincarnato e privo di storia, (a differenza di quello di un violino o di un pianoforte così pieno di storia) si combina magnificamente con i suoni naturali e artificiali dell'ambiente.¹⁵

Ed è ancora Mollia a chiarirci il gradiente con una metafora suggestiva: «[...] mentre John Cage predispose un vuoto da riempire, Branchi predispose una rete. [...] I suoni, la composizione, la forma predispongono una rete, una trama, attraverso la quale i suoni dell'esterno filtrano, scorrono. Ciò che passa

15 *Ibid.*

o non passa è determinato dal grado di attenzione percettiva che ogni ascoltatore metterà in atto, ascolti più o meno profondi, ascolti più o meno fruttuosi in relazione alle reti gettate tutto intorno. Mentre Cage rinuncia a frapporre tra sé e il mondo un oggetto definito (una composizione musicale), Branchi 'si fa' mondo circostante attraverso la sua musica, facendo in modo che una certa - specificatamente pensata -, forma possa contenere il mondo».¹⁶

Nel contesto dell'avanguardia musicale romana Mario Bertoncini, per via della doppia residenza del compositore (la sua carriera artistica si dipana tra Italia e Germania con brusche svolte e veri e propri tagli/cesure agli inizi degli anni Settanta e grosso modo attorno all'avvio del nuovo millennio), parrebbe ripercorrere, quasi fosse una sorta di *bis in idem*, le orme del vissuto di Evangelisti. In realtà detta assimilazione tra i due 'romani' è del tutto infondata sia perché le motivazioni che spingono Bertoncini a lasciare l'Italia (come quelle che ne motivano il rientro) non coincidono affatto, o solo in parte, con quelle di Evangelisti (tra l'altro in contesti in buona parte mutati), sia perché l'estrazione culturale e la formazione propriamente musicale di Bertoncini, nonché del suo collega più anziano, non si corrispondono in alcun modo. Accademica e di scuola *doc*, nel caso di Bertoncini, incerta intermittente e di stampo autodidattico, in quello di Evangelisti; senza tacere poi della assoluta divaricazione delle rispettive condotte compositive, nell'un caso, assai intensa e ben sagomata sulle proprie ricerche inerenti alla creazione/costruzione di manufatti (la stragrande maggioranza delle opere recenti di Bertoncini è letteralmente 'costruita' dal musicista e destinata allo sviluppo di una forma che è di per sé inscritta, contenuta nell'oggetto 'sonante'); nell'altro, dismessa la scrittura e la redazione di partiture vere e proprie, completamente e finanche ideologicamente ritratta all'interno del solo recinto improvvisativo.

Ma ciò che interessa qui è cogliere il nesso che allaccia Bertoncini all'*opus* e alla poetica di Cage, anche al di là della partecipazione per circa un settennio alle vicende del Gruppo di improvvisazione fondato da Evangelisti. Il discrimine forte, nei confronti dell'esperienza degli altri due colleghi, sta nell'identità primaria di interprete/pianista professionista di Bertoncini (si badi che tra le prescrizioni contenute nel decalogo per l'improvvisazione di Evangelisti spiccava proprio questo dato: il dover *non* essere ciascun membro del Gruppo esecutore professionista; tuttavia questa norma venne di fatto disattesa proprio nel caso di Bertoncini, sia pure solitamente impegnato alle percussioni, ma geniale ispiratore di tante 'preparazioni' del pianoforte poi impiegate in seno al Gruppo). Mario, pianista eccellente, scuola romana

di derivazione napoletana (Rodolfo Caporali, maestro di Bertoncini, aveva studiato con Alfonso Rendano, calabrese, appartenente al circolo campano di Sigismund Thalberg), ancora oggi si offre come interprete e del repertorio (con scelte esecutive ben precise, riconducibili ai suoi interessi compositivi) e delle sue musiche più o meno recenti. Bertoncini dunque si accosta a Cage primariamente come pianista e come interprete: esegue in concerto e incide, tra le altre, *Sonatas and Interludes* (1946-48), donandocene una duplice lettura interpretativa grazie alle note firmate per l'incisione del pezzo, dalle quali ricavo il lungo frammento che segue:

È ben noto che all'inizio degli anni Quaranta John Cage compose i suoi primi lavori per pianoforte preparato semplicemente per fornire a Merce Cunningham e ai suoi progetti di danza alcuni pezzi basati sull'impiego di uno strumento polifonico capace di simulare l'azione di numerosi percussionisti.

In realtà si allontanò poi di molto dalla sua intenzione originaria proprio nel rendersi conto di quali potenzialità dischiudesse il metodo che gli era riuscito di mettere a punto; trattato in questo modo, il pianoforte non era soltanto in grado di evocare il carattere poetico di certa musica del lontano Oriente simile a una orchestra gamelan; ma era anche in grado di mantenere le sue peculiarità totalmente offuscate. [...] Cage trasformò un pianoforte a coda usando vari oggetti e materiali (viti, dadi, gomma, plastica e pezzi di legno), inserendoli tra le corde, con il risultato che non soltanto il timbro dello strumento venisse alterato, ma anche la sua intonazione.

Di contro l'evidenza che l'intero spettro (gamma) degli armonici veniva alterato, non ci si dovrebbe attendere alcuno ordine schematico o metodo all'interno di questa alterazione. Cage fu estremamente esplicito circa la sua scoperta. Raccogliere suoni in quel modo, diceva, era come camminare sulla battigia vicino al mare scegliendo conchiglie variegata in parte coperte di sabbia... un empirismo poetico non differente dal gesto di un pittore che prepara misture di colore sulla sua tavolozza - e sicuramente altrettanto legittimo.

Le conchiglie, una volta raccolte, venivano ordinate in maniera adeguata cioè la posizione degli oggetti inseriti in mezzo alle corde era esattamente determinata misurando la loro distanza effettiva in pollici e in frazioni di pollice, o dai piroli o dal ponte.

E qui, molti critici si alzarono in piedi richiedendo una assoluta chiarezza. Questo discepolo delle operazioni casuali, dei principi Zen, il Grande Maestro dell'Indeterminatezza fu interrogato e molte obiezioni sono state scetticamente sollevate. Perché preoccuparsi di misurare la distanza di un oggetto dai piroli fino a una piccola frazione di pollice, ribattevano gli inflessibili custodi della Coerenza, laddove la misura degli oggetti stessi non viene presa in considerazione? Inoltre, andavano avanti chiedendo con stizza cosa succede ai suoni risultanti quando tali misurazioni vengano applicate a differenti tipi di piano, avendo corde di lunghezze differenti?

consigliava il collega francese su come organizzare la musica secondo proporzioni seriali (ed è appena il caso di ricordare che durante gli anni Quaranta – le *Sonatas and Interludes* furono composte tra il '46 e il '48 – Cage stava sviluppando la cosiddetta tecnica *Gamut*, la sua risposta alla questione del serialismo che costituisce la base tecnica, tra l'altro, del suo *String Quartett in four parts* del '50)». ¹⁹

Nell'estate del 1968 Bertoncini si immerge nella elaborazione di *Cartridge Music* (una composizione del 1960 per un numero di esecutori variabile da 1 a 40, che utilizzino 'piccoli suoni' amplificati mediante fonorivelatori e altoparlanti) che, a suo dire, costituisce una delle risposte più efficaci al controverso problema della forma musicale nell'epoca del postserialismo e, congiuntamente ad essa, avvia la progettazione dei suoi primi lavori per arpe eolie. Nella III Giornata del suo *X Dialogo* Bertoncini per bocca dei suoi due *alter ego* fittizi, Menippo e Bremonte, riesce a dirci quanto di più ficcante sia stato pronunciato su Cage nel nostro vecchio Occidente:

Quando Cage apparve (sostenuto validamente sia dai pezzi “*en forme de poire*” di Satie che dal “*pissoir*” di Duchamp), proponendo in modo apparentemente *comune*, orientaleggiante e poeticamente pagliaccesco, vari macigni destinati a schiacciare tutto ciò che da secoli, almeno da noi, veniva conservato con gelosa ammirazione; i più ignorarono, gli *happy few* sorrisero e gli sciocconi annunciarono distruzioni, indissero scomuniche, promulgarono editti, minacciarono crociate. Dopo trenta o quarant'anni persino i più retrivi Direttori di Festival (parlo di quelli più prestigiosi e stupidi) si danno da fare per celebrare Cage. Il mondo alla rovescia. Davvero! Unico bene residuo, l'indifferenza per ciò che veramente conta nell'opera di John Cage. Tra questo, una delle cose sistematicamente ignorate è *Cartridge Music*. [...] *Cartridge* è effettivamente un pezzo esemplare che segna la nascita del cosiddetto *live electronics*... ²⁰

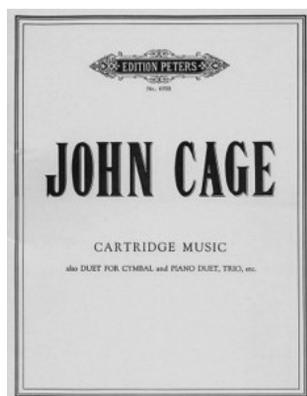
Poco oltre, nell'intrecciare i discorsi attorno alle sue prime arpe eolie con quelli inerenti alla trascurata partitura cageana, aggiunge:

Cage in *Cartridge Music* suggerisce di esplorare per esteso tutto un mondo di suoni e rumori non avvertibili dall'orecchio umano, provenienti dalle sorgenti sonore e dai materiali più impensati; i quali, convenientemente amplificati, rivelano un paesaggio acustico fiabesco, quasi un equivalente dell'esplorazione di fondali sottomarini.

pianoforte preparato di John Cage nel salotto di Suzanne Tézenas, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Milano, Archinto 2006, pp. 49-57.

19 M. BERTONCINI, *John Cage – Sonatas and Interludes* cit.

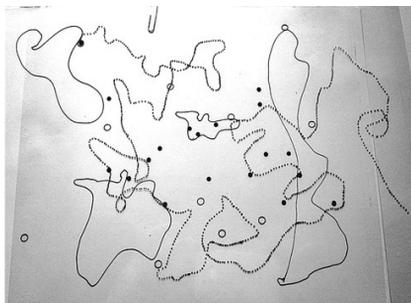
20 ID., *Altre cose. Dialogo X*, Roma, Aracne, in corso di stampa.



Nelle sue istruzioni per l'uso Cage illustra il desiderio di ospitare nei circa n19 minuti di musica apparecchiata quanto di meno appetibile possa esistere dal punto di vista fonico (suoni impalpabili, suoni scadenti, polvere, briciole, avanzi di suono) nel tentativo di forgiare *ex novo* la qualità interiore dell'orecchio ovvero di ripensare/ricostruire i parametri standard dell'ascolto proprio mediante l'esplorazione di un mondo sonoro *altro* agita con curiosità e libertà: ne scaturisce un paesaggio sonoro minimo arido duro ma, al contempo, estremamente poetico. Alla vaghezza e liminarità della ricerca sonora corrisponde un impianto formale estremamente saldo e condensato nei 22 fogli della partitura, ciascuno provvisto di una propria forma essenziale, molto pulita e ben al di là della sua fantasia timbrica, e di una distinta porzione di tempo rappresentata su una leggera lastra di carta trasparente ove sono indicate azioni musicali mutevoli. Cage prevede l'impiego delle cartucce utilizzate sino ad allora per il funzionamento dei giradischi, vale a dire per l'inserimento della puntina magnetica, e vi introduce ogni sorta di molla disponibile sul mercato, da quelle macroscopiche impiegate nell'automobilismo a quelle miniaturizzate in uso in orologeria, convertendone le impercettibili risonanze metalliche in sussulti tellurici e brontolii temporaleschi. Bertoncini predispone una sua versione del pezzo rubricando in una sua lista, poi utilizzata in molteplici occasioni concertistiche, innumerevoli altre applicazioni consimili: «dall'uso di lunghi steli di piante palustri disseccate, fornite d'una dentellatura sottilissima, a tutta una serie di plettri e di lamelle [...] fino all'amplificazione sorprendente d'un groviglio di fili bronzei che hanno l'aspetto d'una ricca chioma muliebri dai riflessi dorati!». E aggiunge citando Cage (o meglio, facendolo citare dal suo *alter ego*, sempre nel corso del dialogo *Altre cose*): «"Lasciate che la musica elettronica viva!" [...] e con *Cartridge Music* aveva

preso, per così dire, due piccioni con una fava: da un lato con quel lavoro egli indicava una nuova via (o almeno un nuovo manto stradale) per la secolare questione della forma della musica; dall'altro, con un irresistibile cachinno e con un empirismo ad un tempo stesso poetico e dissacrante, egli distruggeva la faticosa e spesso noiosissima *ricerca* perpetrata ai danni dei frequentatori dei concerti di quella musica elettronica ormai 'istituzionalizzata' e 'tradizionale', piena com'era di *cliché*, di luoghi comuni...».²¹

Continua a sorprendermi la capacità del musicista romano di recepire la parte più avanzata e visionaria della lezione cageana (e forse proprio quella meno celebrata) per alimentare la sua inesausta attività di ricercatore sperimentale e radicale: a partire dal suono acustico – vorrei dire, quello acustico che più acustico non si può, il suono multiplo, eccedente, storicamente saturo del pianoforte –, Bertoncini s'inoltra nella 'terra dei balocchi' del suono elettronico (segnalo qui, *en passant*, l'apprendistato decisivo in Olanda con G. M. Koenig) per poi tornare al suono acustico, stavolta destoricizzato e de-naturato, il suono che l'aria (o, meglio, il vento) nelle sue molteplici epifanie è in grado di suscitare, interagendo con i suoi complicati oggetti eolici.²² Dal suono acustico a quello elettronico e ritorno: si potrebbe così riassumere l'intera parabola creativa di Bertoncini, un vero e proprio atto d'amore nei confronti del suono continuo mutevole flessibile, mai stanco, come si legge nei versi dell'epigrafe incisa nel basamento di una delle più suggestive installazioni eoliche dell'artista.²³



21 *Ibid.*

22 Ne discuto nel mio *Il suono lontano* (der ferne Klang) di Mario Bertoncini, «Le arti del suono», I, n. 2, 2009, pp. 81-94.

23 «Tu che passi, Non agitarti e ascolta: è il vento/ Lascialo dire: vano è sperare di fissarne la forma o di fermarne Il tempo./ Se sei musico non spiare nel suo canto gli accenti convenzionali cui sei avvezzo – il suo ritmo è il respiro della Natura!/ E non esserne invidioso: quel respiro è infinito», M. BERTONCINI, *Vele*, 8 maggio 1994, in *Id.*, *Arpe eolie e altre cose inutili*, Milano, Die Schachtel, 2007, p. 54.

STEFANO LOMBARDI VALLAURI

FEDELI TRADIMENTI: LA RICEZIONE CAGEANA DI TRE COMPOSITORI ITALIANI NEL DUEMILA

Conviene anzitutto adottare, ai fini del ragionamento sull'opera di John Cage e la sua ricezione da parte dei compositori contemporanei, la distinzione categoriale tra estetica, poetica, e tecnica. Per estetica intendendo la teoria filosofica dell'arte (trascurando l'accezione più ampia che la interpreta come teoria dell'*aisthesis* generale, artistica solo in particolare), che definisce l'essenza e il funzionamento dell'arte rispetto a ciò che arte non è, mettendola in relazione col suo esterno, e poi, verso l'interno, come teoria delle arti, che definisce l'essenza specifica delle diverse arti, le loro affinità e differenze; per poetica intendendo il modo singolare e personale di un artista di concepire il suo operare, i principi regolativi della sua attività formante (quelli reali: perciò anche quelli espressi esplicitamente, ma messi al vaglio di quelli impliciti, immanenti nell'opera, che sono quelli decisivi); e per tecnica intendendo gli strumenti di cui si serve l'artista nel realizzare la sua poetica: strumenti materiali, immaginativi ecc. (dicendo "distinzione" e non "suddivisione" categoriale, perché le categorie possono intersecarsi: accade sovente ad esempio che certi principi, attinenti all'estetica in quanto teoria e concezione dell'arte a monte di ogni configurazione artistica particolare, siano anche fatti propri con forza da eventuali poetiche individuali, o che una poetica non sia altro che la trasformazione in un obbiettivo volontario di determinate possibilità tecniche).

Ogni artista è evidentemente detentore di una tecnica e di una poetica; ma è anche, necessariamente, portatore di un'estetica, sia pure non sua personale, poiché egli opera nel riferimento, consapevole o meno, a un regime estetico. I regimi estetici vigenti sono, nel mondo contemporaneo, numerosi e diversi, spesso intrecciati, spesso perfino in conflitto sebbene in convivenza ravvicinata (ad esempio, il principio "romantico" dell'originalità come metro per il giudizio di valore convive – spesso negli stessi soggetti – con quello contrario "classico" dell'adesione a un modello ottimo tramandato; il principio dell'autonomia dell'arte convive con quello contrario dell'eteronomia, della funzionalità dell'arte). Come la poetica può essere esplicita o implicita, anche l'estetica può essere esplicita o implicita. L'estetica dei filosofi e degli studiosi è una teoria, consapevole ed esplicita; quella di cui sono portatori gli artisti, al pari

degli uomini comuni, è piuttosto una *concezione*, perlopiù implicita: un modo finanche ingenuo d'intendere l'arte in relazione però alle stesse questioni trattate metodicamente dai teorici. Ogni uomo vivente in una cultura dotata di arte ha una concezione dell'arte, cioè un'estetica, sia pure inconsapevole ed implicita; è in questo senso che ce l'ha anche l'artista, *al di qua* delle sue prese di posizione poetiche. Ora, per il fatto che è implicita, e per il fatto soprattutto che spesso è confusa con la poetica, non vuol dire allora però che l'estetica di un artista sia una poetica. È opportuno sottolineare questo punto, per vedere nella giusta luce l'affermazione seguente. Che, cioè, Cage è uno dei compositori il cui contributo ha una maggiore portata propriamente estetica nella storia, al pari e più di molti filosofi. Ciò è vero a maggior ragione in quanto il suo pensiero in merito è anche esplicito e assume non di rado un orientamento teorico (ancorché paradossale); ma comunque le sue stesse operazioni prettamente artistiche non hanno una valenza esclusivamente poetica, bensì anche estetica, in quanto investono in generale il concetto di arte, e di esperienza estetica, e in quest'ambito costituiscono una proposta imprescindibile. Cage va ben oltre l'estensione al campo musicale della novità estetica duchampiana. Il *ready-made*, tradotto in termini estetici, consiste nell'inclusione nel dominio dell'arte di oggetti non originariamente artistici, bensì estratti dalla realtà ordinaria, mediante l'inserzione in quella che si può definire una simbolica cornice estetica (il museo, il concerto... le istituzioni sociali-materiali deputate all'arte). Cage va oltre perché non si limita a inserire nella cornice estetica del concerto i suoni della realtà (come ad esempio in *4'33"*), ma precisamente richiede di ascoltare con orecchio musicale la realtà, tutta e qualunque. A parte la grande influenza esercitata da Cage non soltanto su compositori ma su artisti di ogni categoria, ad attestare la rilevanza estetica generale della sua lezione bastino due esempi, tra tanti possibili: lo spazio a lui dedicato – inusitato per un compositore rispetto a quello riservato ai vari pensatori e filosofi – nella storia dell'estetica musicale di Giovanni Guanti, dov'è trattata la «radicale decostruzione (o *sfondamento*) dell'orizzonte estetico» lungo il Novecento¹; e la dialettica istituita con lui da Jerrold Levinson nella sua definizione ontologico-pragmatica del concetto essenziale di musica (dove, ricusando l'idea cageana che i suoni della realtà ordinaria possano essere musica, si riconosce però la legittimità di un'*attitudine* musicale nei loro confronti, di *esperienze* musicali con essi)².

-
- 1 G. GUANTI, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, La Nuova Italia, Milano 1999, pp. 494-497; 495; e cfr. pp. xv e 421-423.
 - 2 J. LEVINSON, *The Concept of Music*, in Id., *Music, Art, & Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca 1990, pp. 267-278, in particolare 275.

Non è possibile essere più cageani di Cage, perché Cage ha portato i suoi principi alle conseguenze estreme. Mentre, ad esempio, si può essere più beethoveniani di Beethoven nell'esasperazione dei contrasti dinamici, o più wagneriani di Wagner nell'allargamento della tonalità mediante cromaticismo, non si può invece andare oltre Cage nella direzione stabilita da Cage, perché non si può superare una liberazione del suono a fini musicali che è totale e assoluta. Cage ha annesso al dominio dell'esperienza musicale ogni e qualunque suono (e non-suono), ha abolito ogni vincolo formale, produttivo ed estesico. «Con Cage tutto è diventato materiale musicale. Non soltanto tutto il materiale sonoro (e silenzioso), ma tutto»³. E più che tutto, non può esserci niente. Il paradigma cageano costituisce quindi tecnicamente un *non plus ultra*, la cui ricezione da parte di compositori consentanei successivi, per essere utile e significativa, può soltanto – non potendo accentuare in senso cageano tratti centrali della poetica cageana – risultare 'deviante'. La ricezione è obbligata non solo a integrare tratti cageani con tratti diversi non cageani, com'è normale e auspicabile in ogni ricezione originale, ma anche a tornare indietro, a recedere un po' rispetto al limite tecnicamente e logicamente insuperabile raggiunto da Cage, e con lui dall'umanità. A tradire, in parte, la lezione del maestro.

I tre compositori italiani contemporanei Federico Incardona (Palermo 1958-2006), Agostino Di Scipio (Napoli 1962) e Dario Buccino (Roma 1968) recepiscono l'insegnamento di Cage nelle sue implicazioni più profonde, integrandolo però ognuno nella propria poetica con esiti lontanissimi sia dal modello sia tra loro, che rivelano l'amplissimo spettro di categorie investite dal paradigma stesso. Tutti e tre comunque operano, consapevolmente e consenzientemente, in regime estetico cageano. Occorre segnalare questo fatto, perché non si può assolutamente darlo per scontato: innumerevoli altri importanti compositori contemporanei rifiutano l'estetica cageana recisamente, e continuano a riferirsi a un'estetica pre-cageana in cui l'arte è costituita di *opus*, non di operazioni, in cui il campo del musicale non comprende il suono extra-musicale e ne è categoricamente separato, in cui l'istanza in ogni senso decisiva è la volontà formante autoriale individuale, personale.

Quando Incardona raggiunge la maturità di compositore (momento che si può fissare abbastanza puntualmente nel 1981 col licenziamento del

3 H.-K. METZGER, *Al di là del tempo, ovvero il nucleo della rivoluzione cageana*, conferenza del 1 marzo 1993 presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Palermo (trascrizione di S. Lombardi Vallauri).

primo torso sinfonico *Avec un morne embrassement*⁴), è perfettamente a conoscenza del paradigma cageano, almeno nella versione vulgata, e per parte sua si ritiene senz'altro operante in regime estetico cageano. Ciò non si desume dalla partitura stessa, che anzi può intendersi come una “negazione determinata” della poetica e tecnica cageana, ma da dati esterni e precedenti. Anzitutto Incardona compie da adolescente il suo apprendistato raccogliendo l'eredità del festival *Settimane Internazionali Nuova Musica* (Palermo 1960-1968)⁵, in particolare così come a lui la trasmette e la media Paolo Emilio Carapezza; si fa quindi idealmente discepolo di Franco Evangelisti e Sylvano Bussotti⁶, i quali entrambi sono profondi e originali ricettori-rielaboratori cageani. Inoltre, tra i primissimi suoi scritti pubblicati si trovano due articoletti, *Aleatorietà* e *Kagel. Musica come ricerca crudele*⁷, che attestano l'ammirazione del giovane compositore per un tipo di dissoluzione ironica della tradizione che è dialetticamente e paradossalmente unita all'amore e all'appartenenza ancora alla tradizione stessa; e il suo riconoscimento, pur mantenendosi a distanza, dell'ideale – realizzato dall'indeterminazione totale – di assoluta estromissione del soggetto dall'atto formante. Tuttavia è solo più tardi durante gli anni Ottanta che Incardona comprende le implicazioni ultime del pensiero musicale, estetico, globale cageano, specialmente attraverso l'amicizia con Heinz-Klaus Metzger (già testimone delle *Settimane*, poi presente spesso a Palermo fino

4 Cfr. M. CRESCIMANNO, *Catalogo delle opere*, appendice in M. SPAGNOLO, *Federico Incardona. La grande melodia*, L'Epos, Palermo 2012, pp. 133-147.

5 Sull'importanza del festival palermitano nel contesto internazionale per la diffusione delle poetiche informali cfr. G. BORIO, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber Verlag, Laaber 1993, pp. 118-146.

6 Cfr. P. E. CARAPEZZA, *Sviluppi della dodecafonia nel meridione d'Italia*, «Musica/Realtà», 53, luglio 1997, pp. 65-76; S. LOMBARDI VALLAURI, *Tendenze della composizione musicale a Palermo dagli anni '60 a oggi. La linea delle Settimane*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, 2002, pp. 150-172: 150-151 e 156-157; ID., *Tratti tecnici dell'ascesi e della seduzione in Franco Evangelisti e loro derivazione nei siciliani Salvatore Sciarrino e Federico Incardona*, in E. LUDOVICI – D. M. TORTORA, a cura di, *Franco Evangelisti. Verso un nuovo mondo sonoro*, «Le arti del suono», 4/2010, Orizzonti Meridionali, Cosenza 2011, pp. 27-46.

7 F. INCARDONA, *Aleatorietà*, «L'ora» (rubrica “Le parole della cultura contemporanea”), 6 dicembre 1979; ID., *Kagel. Musica come ricerca crudele*, «L'ora» (rubrica “I protagonisti”), 10 gennaio 1980; entrambi rist. in M. SPAGNOLO, *Federico Incardona: analisi dello stile*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, 2011, pp. 257-258 e 258-259.

agli anni Duemila⁸): «di cui siamo debitori per averci insegnato, fra l'altro, a capire Cage al di là delle formulazioni dadaiste»⁹.

Quello adombrato oltre il dadaismo è il livello in cui l'estetica eccede nell'etica. È su questo piano che Cage, insieme a Luigi Nono, diviene il principale riferimento della fase matura d'Incardona. La cui posizione in merito è chiara: «Scrivo Schönberg: "Ad ogni modo ho sempre creduto che quando parla dei suoi problemi, un compositore tratti contemporaneamente i problemi dell'umanità." Eredi sommi del suo pensiero, in sconcertante, allettante, divarico di sentieri, Cage e Nono»¹⁰. Incardona elegge a suoi modelli quei compositori «che guidano alla liberazione del suono e attraverso questo, a intravedere la liberazione del soggetto e del sociale. In questi musicisti, come Feldman, Scelsi, Nono e Cage il centro della speculazione non è la tecnica o lo stile, ma la riflessione sulla forma etica, sul potere persuasivo che l'organizzazione del suono ha sul sociale, sul soggetto ascoltante, sulla responsabilità del compositore»¹¹. Lo scopo, che è «una liberazione percettiva globale dell'essere umano»¹², può essere raggiunto risvegliando la propria meraviglia di fronte al suono – in generale di fronte all'essere, all'esistente – in sé, in quanto tale:

Ascolta un attimo. Siamo permeati da suoni di tutti i tipi, non solo quelli nostri interni che sono meravigliosi (basta prendere uno stetoscopio per sentire), ma anche quelli esterni, che sono altrettanto meravigliosi. Tutto questo è meraviglioso, che poi è orrendo in realtà, dal punto di vista estetico. Guardando la Conca d'oro deturpata, ad esempio, tu pensi: ma come si sono permessi di fare quello che hanno fatto? Se guardi bene però riesci a vedere anche il verde,

-
- 8 Cfr. P. MISURACA, *Federico Incardona, Lo Zephir Ensemble e i concerti di Nuova Musica a Palermo (1988-2003)*, in S. LOMBARDI VALLAURI – M. SPAGNOLO, a cura di, *Federico Incardona. Bagliori del melo estremo. Contesti, opera, sviluppi*, :duepunti, Palermo 2012, pp. 99-143.
- 9 F. INCARDONA, *Presentazione*, nel programma di sala del 1° *Colloquio internazionale di musica contemporanea*, Gibellina Nuova, 30 giugno-2 luglio 1989; rist. in E. CAPIZZI, *La musica vocale di Federico Incardona*, CUECM, Catania 2011, pp. 115-121: 119.
- 10 F. INCARDONA, *Un Maître avec marteau*, in E. PLAJA, a cura di, *Arnold Schönberg 1874-1951 – Attraverso il Novecento. Filo rosso*, Assessorato alla cultura della città di Palermo, Palermo 1996, pp. 12-13; rist. in M. SPAGNOLO, *Federico Incardona: analisi dello stile*, cit., pp. 317-318: 318.
- 11 F. INCARDONA, *Presentazione*, cit., p. 120.
- 12 B. PASSANNANTI, *Intervista a Federico Incardona*, in ID., a cura di, *Il suono visibile. Musica su più dimensioni '95. Laboratorio interdisciplinare. Gibilmanna, 27 agosto-10 settembre*, Provincia regionale di Palermo, Palermo 1995; rist. in E. CAPIZZI, *op. cit.*, pp. 126-138: 133.

il blu, il celeste, il verde più scuro, il taglio della montagna rispetto ai serbatoi dell'acqua con le antenne televisive etc. Tutto questo è miracoloso...

Perché miracoloso?

Perché esiste. Quando vedo qualcosa di bello o di interessante dico «è un miracolo», perché esiste. È un dono al quale va restituito il senso ad esso precipuo»¹³.

È probabile che Incardona, per il quale Wittgenstein fu tra le letture filosofiche più intense, ne conoscesse il celebre aforisma: «Non *come* il mondo è, è il mistico, ma *che* esso è»¹⁴. Così per lui, da compositore, come per Cage, è il suono il principale dono di cui carpire il senso, cosale e insieme mistico:

Mi interessa il suono in sé [...]. Si cominci ad ascoltare un solo suono: scoprire che nel suono in questione ci sono tutti i suoni possibili. Dopodiché tentare di capire per quale motivo, come sottolinea Metzger, ad un suono dovrebbe succedergli un altro: Metzger sostiene «non vedo alcun motivo». [...] Nel Rinascimento, con Zarlino, tutta la polifonia [...] non è altro che esplicitazione dell'interiorità del suono, del suono in sé. [...] tutta la musica orientale [...] è andata in profondità¹⁵.

Incardona desume inoltre da Cage – ancora tramite la mediazione di Metzger – un ideale di equivalenza tra percezione-esperienza visiva e percezione-esperienza acustica (musicale). Una simile equiparazione, che certo implica una parziale astrazione rispetto al dato sensibile, si fonda sull'abolizione dell'ultima gerarchia che ancora rimane in musica – dopo che tutte le altre sono state fatte cadere – per via del fatto che la musica è un'arte che si dispiega nel tempo piuttosto che nello spazio, e quindi ha uno scorrimento lineare obbligato, mentre invece lo spazio, nelle arti visive, può essere percorso in ogni direzione liberamente. «In un organico progetto di rivoluzione percettiva»¹⁶ alla liberazione del suono dalle strutture consegue la liberazione del tempo dalle restrizioni della successività: perfino il tempo diviene tendenzialmente informale. Spiega Metzger: se «la rivoluzione viennese, atonale, ha stabilito l'uguaglianza dei suoni, di tutti i suoni e di tutti i rapporti tra i suoni, [...] se Schönberg ha abolito

13 Ivi, pp. 129-130.

14 L. WITTGENSTEIN, *Logisch-philosophische Abhandlung*, 1921, tr. it. di A.G. Conte, Torino, Einaudi 1964, aforisma 6.44.

15 B. PASSANNANTI, *op. cit.*, pp. 129-133.

16 F. INCARDONA, *Concern of time*, nel programma di sala del 2° *Colloquio internazionale di musica contemporanea*, Palermo, 9-19 dicembre 1993; rist. in E. CAPIZZI, *op. cit.*, pp. 122-125: 123.

l'ordine gerarchico, Cage ha abolito l'ordine *tout court*»¹⁷, sciogliendo, nelle *Variations I* del 1958, anche l'ultimo parametro rimasto vincolato, obbligato: l'*occurrence*.

Questo parametro è assolutamente nuovo. Cage intende il momento in cui l'evento sonoro si produce: cioè per primo, secondo, ecc. L'occorrenza, per la prima volta nella storia della musica (e magari nella storia del pensiero umano), è pensata come parametro di un evento musicale. Nella storia fino a quel momento il concetto di tempo è legato alla priorità, alla proprietà: che arriva per primo occupa, ciò che accade per primo ha priorità (i diritti del primogenito... nella forma sonata il secondo tema perde perfino la sua tonalità...). Le implicazioni morali di questa rivoluzione sono enormi. [...] Cage era buddista. Per lui ogni cosa, ogni animale, ogni pianta è il centro del mondo. Non ci sono tanti centri, ma ogni cosa è il centro. Cage non si considera un compositore dialettico. Così ogni suono, ogni silenzio di un pezzo di Cage è sempre il centro del mondo, senza gerarchie¹⁸.

Incardona riprende così l'argomento: «L'osservazione delle partiture di Feldman, di Cage, dell'ultimo Nono, porta alla nozione di dominio dell'occhio, atto della scrittura musicale come interazione di occhio-orecchio: sulla pagina bianca il segno che propone il suono elimina la trascendenza già notata da Metzger tra scrittura ed esecuzione, ponendosi come ansiosa metafora dello spazio acustico che si vuole, ed è, illimitato»¹⁹.

Senza arrivare alla conseguenza estrema, musicale e ideologica, dell'abolizione di ogni dialettica, Incardona assume comunque da Cage, nonché da Nono, la concezione di un tempo libero, spazio aperto per suoni liberi, immagine di un mondo di uomini liberi. «Concern of time», dice, citando e chiosando il maestro: «preoccupazione del tempo, capacità di saldarlo al segno e consegnarlo allo spazio; [...] ansia del tempo o preoccupazione dei suoi parametri organizzativi o sua sentimentale percezione. Del tempo musicale e di quello umano, per Nono carnalmente concreto nelle finali sospensioni delle ultime opere; per Cage ancora più remoto e distante concetto, contemplante con amore ogni esistenza ed ogni essere»²⁰. Incardona rileva l'affinità ideale tra il tardo Nono e Cage; definisce però quella di Nono «musica della liberazione individuale e dunque collettiva»²¹, mentre quella di Cage è già effettivamente musica della libertà. Cage vive nella propria

17 H.-K. METZGER, *Al di là del tempo*, cit.

18 *Ibidem*.

19 F. INCARDONA, *Presentazione*, cit., p. 120.

20 *Id.*, *Concern of time*, cit., pp. 123-124.

21 *Id.*, *Presentazione*, cit., p. 118.

persona e con la propria musica il sublime superamento della catena delle contingenze e della legge del dolore, e agisce come creatore di suoni con la stessa equanimità che ha come fruitore della realtà in quanto buddista: lasciando che i suoni accadano così come lascia che accadano le cose, con distacco, con *choiceless awareness*²². Non vive la compartecipazione a quella legge, «la presa di coscienza di una realtà cruda e abbagliante [...]: “la cognizione del dolore” universale ed individuale, unica forma per attingere scientemente ad una prassi della liberazione dell’Umanità»²³.

È come Nono, come gli espressionisti viennesi, come Mahler, non come Cage, che Incardona vive la compartecipazione al dolore degli esseri: ancora una volta, nella storia della musica, esprimendolo con tutti i mezzi tecnici a disposizione. Qui sta la sua essenziale deviazione nella ricezione del paradigma cageano. In Cage Incardona riconosce il maestro dell’amore universale per ogni porzione di realtà, degna semplicemente in quanto tale di essere amata; dunque il maestro della liberazione assoluta e totale del suono, di ogni suono, degno semplicemente in quanto tale di essere ascoltato. Tuttavia lui stesso, pur condividendo quest’amore, non addiviene mai, nella poetica compositiva effettiva e nelle conseguenti scelte tecnico-stilistiche, all’amore equanime per ogni suono, per qualsiasi suono, poiché continua ad assegnare un impellente primato all’espressione soggettiva, all’espressione del dolore (o del dolore-piacere, quale solo la musica e l’erotismo gli sembrano saper provocare²⁴), quindi a prediligere – in maniera drasticamente selettiva ed esclusiva anziché neutrale – certe precise condotte meloarmistiche, ritmiche, timbrico-articolative, dinamiche, testurali,

22 La formula – scelta tra tante simili – è di Jiddu Krishnamurti, il cui pensiero ebbe ampia diffusione negli Stati Uniti ed era ben noto a Cage. Cfr. E.J. CROOKS, *John Cage’s Entanglement with the Ideas of Coomaraswamy*, tesi di dottorato, York University, 2011, pp. 86-88; e un aneddoto, in J. CAGE, *Indeterminacy*, in ID., *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown 1961, pp. 260-273: 269.

23 F. INCARDONA, senza titolo, presentazione di *Malor me bat. Graffito da Ockeghem: per Luigi Nono*, in *Autori siciliani del nostro tempo*, CIMS, Palermo 1995 («Archivio. Musiche del XX secolo», 4), pp. 53-54: 54.

24 Per cause, ancora inspiegate, che esorbitano rispetto alla pur accurata panoramica svolta da Jerrold Levinson sui modi in cui arte emozionalmente negativa suscita invece stati psichici positivi; cfr. J. LEVINSON, *Emotion in Response to Art. A Survey of the Terrain*, in M. HJORT – S. LAVER, a cura di, *Emotion and the Arts*, Oxford University Press, Oxford 1997, pp. 20-34: 29-31. Le parole d’Incardona: «Per me la musica è una ferita, quando mi prende io sto male. Ma cosa vuol dire star male? Vuol dire percepire. Se uno sta bene non percepisce nulla» (B. PASSANNANTI, *op. cit.*, p. 135).

agogiche (estreme, esasperate)²⁵. In Incardona l'amore per il tutto in tutte le sue parti, per i suoni tutti, si manifesta, sì, tecnicamente, come amorevole (sebbene anche forte, lancinante, o estenuata) manipolazione dinamico-timbrico-articolativa di ogni singolo suono; e come pari valorizzazione di ogni suono, che annulla tendenzialmente la distinzione gerarchica tra suoni importanti e suoni accessori tipica della scrittura testurale di molti coevi. Ma poi, a parte questo, Incardona reimmette, *nelle relazioni* tra i suoni, tutte le tensioni, gli affanni, i turbamenti che in secoli di storia l'Occidente (e nel suo caso anche l'Oriente, assimilato attraverso lo studio approfondito del melos siciliano e mediterraneo) ha saputo distillare e collezionare. Fa esattamente l'opposto di quanto predica e realizza Cage, che lascia essere i suoni in modo disinteressato, li suscita all'esistenza e li spegne nel silenzio con uguale serenità, privandoli delle tensioni, delle valenze affettive, patetiche, che reputa in quanto tali comunque patologiche. In sintesi, l'istanza cageana penetra la costituzione della musica d'Incardona, che recepisce la concezione di onnimiracolosità del reale e quindi dei suoni, ma non può accettare un'indifferenza, per quanto divina, che prenda le forme dell'*alea* e dell'indeterminazione, della ritirata del soggetto – razionale, passionale, decisionale – dall'atto compositivo. Sostituendo Bach con Cage, ben si adatta a Incardona il seguente passo di Adorno riferito a Webern: «sul piano spirituale Bach rappresenta una coscienza che potrebbe affermarsi solo più come *desideratum* ma che non è affatto desiderabile»²⁶, come *imitandum* inimitabile.

Trovando qualcosa da dire al di là di ogni inutile epigonismo, Incardona onora il panerotismo sorridente di Cage senza ripeterne le formule più categoriche di distacco dai destini soggettivi. Al contrario, coi destini soggettivi si identifica con determinazione inusitata: dell'adesione ad essi, al desiderio e all'attaccamento, e al dolore che secondo la dottrina buddista da questi consegue, fa proprio un manifesto. Diversamente infatti anche da Nono, orienta la partecipazione all'umana condizione di sofferenza, e il *pathos* relativo alla sua espressione, in direzione non socio-economico-politica bensì esistenziale e segnatamente erotica (in quanto tale però comun-

25 Sullo stile musicale incardoniano cfr. S. LOMBARDI VALLAURI, *Sviluppi della dodecafonia in epoca postseriale in Italia. Gilberto Cappelli e Federico Incardona*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Lecce, 2007; e M. SPAGNOLO, *Federico Incardona. La grande melodia*, cit.

26 TH. W. ADORNO, *Il problema della forma nella nuova musica*, in Id., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004, pp. 281-299: 293.

que politica²⁷): il male di cui attraverso la musica si prende carico non è il male collettivo e sociale ma quello individuale e inerente all'eros, cioè allo strazio della morte, o della separazione in vita dall'oggetto d'amore. La dissonanza dolente – intervallo tra altezze – è il corrispettivo psichico-sonoroso della separazione in un modo o nell'altro fatale – intervallo psichico-corporeo – tra il soggetto amante e la bellezza fisica amata, desiderata²⁸.

In termini buddisti, Incardona rovescia i precetti più basilari: della sofferenza per l'insoddisfacibilità di ogni desiderio (*dukkha*), che discende dalla costitutiva impermanenza di ogni cosa (*anicca*) e dall'insostanzialità dell'io individuale (*anattā*) – le tre caratteristiche dell'esistenza condizionata che occorre trascendere per ottenere la liberazione e il *nirvāna*²⁹ –, egli fa precisamente la materia del suo canto. Si attesta insomma, consapevolmente, nella posizione di difesa dell'eros più sensuale e sconsiderato. «Disperatamente si ama – ammette – e nulla ancora può sanare eros, il più terribile dei demoni»³⁰; ma d'altronde – continua – attraverso la composizione «la narrazione del vuoto, della perdita del centro, [del]la scomparsa dell'Altro [... è l']unico sollievo a chi non possiede più nulla»³¹. La disposizione di Cage verso la realtà – e verso i suoni – può invece identificarsi in due dei quattro *brahmavihāra*, le “sublimi attitudini”: *mettā*, benevolenza universale, desiderio che tutti gli esseri siano felici; e *mudītā*, gioia compartecipe per il bene degli esseri stessi (un'altra, *karuṇā* – compassione, desiderio che il dolore degli esseri si estingua – è l'attitudine che può semmai attribuirsi a Nono)³². È paradossale che il modello di Cage sia così importante per un compositore, come Incardona, che non solo è soggettivista, ma porta il soggettivismo, l'attaccamento non buddista al sé e al proprio sé più sentimentale, al livello estremo (a maggior ragione perché lo fa in modo storicamente informato, cosciente delle varie istanze di esautorazione dell'io rappresentate non solo dal buddismo e da numerosi

27 Cfr. S. LOMBARDI VALLAURI, *Tendenze della composizione musicale a Palermo*, cit., pp. 170-172.

28 Cfr. ID., *L'opzione dodecafonica postseriale*, in S. LOMBARDI VALLAURI – M. SPAGNOLO, *op. cit.*, pp. 159-176: 169-171.

29 Cfr. R. GNOLI, a cura di, *La rivelazione del Buddha, I, I testi antichi*, Mondadori, Milano 2001, *passim* e glossario; R. GETHIN, *The Foundations of Buddhism*, Oxford University Press, Oxford 1998, pp. 59-84, 133-139, 187.

30 F. INCARDONA, lettera del 30 novembre 1994 a Paolo Emilio Carapezza, pubblicata in M. SPAGNOLO, *Federico Incardona: analisi dello stile*, cit., pp. 298-299: 298.

31 ID., dal programma di sala della prima esecuzione di *Des Freundes Umnachtung* (Venezia, 22 dicembre 1985), rist. in T. TARNAKU, a cura di, *Federico Incardona*, CIMS, Palermo 1999 («Catalogo», 3), p. 21.

32 Cfr. R. GNOLI, *op. cit.*, *passim* e glossario; R. GETHIN, *op. cit.*, pp. 186-187.

movimenti filosofici occidentali, ma proprio dalle tendenze compositive del Novecento e dell'epoca a lui direttamente precedente: serialismo integrale, *alea* e indeterminazione, formalismi e antiromanticismi vari). Ma, anzitutto, la contraddizione è propria dell'uomo, e l'esigenza dell'esegeta di trovare in elementi sparsi e divergenti la coerenza non si soddisfa nella *reductio ad unum*: può ben darsi il caso, per un compositore, di un dissidio, esistenziale come artistico, tra attitudini esattamente opposte. Inoltre, più sottilmente, tra amore-benevolenza universale per l'essere e amore-desiderio per un singolo individuo si può riconoscere non solo una netta opposizione ma anche continuità. In un senso, l'amore patetico soggettivo può emergere come intensificazione singolare dell'amore generalizzato; il trattamento espressivo, estremisticamente affettivo del suono emergere come intensificazione di un trattamento neutralmente ostensivo e contemplativo. Nel senso contrario, la benevolenza universale può sorgere come prodiga espansione dell'amore singolare: la valorizzazione epifanica di ogni suono sorgere come globalizzante estensione della predilezione urgente, sofferta, per certi precisi suoni e rapporti tra i suoni. Così la musica d'Incardona suggerisce perfino una lettura originale del buddismo, in cui *mettā* discende da eros. «Non credo all'opera riuscita. Un piede può avere un'unghia incarnita, una mano può avere un difetto, un occhio può essere strabico etc. Il problema è semmai quello di riuscire a vedere a lunga distanza l'armonia di una persona»³³. Con una derivazione che è continua, si ama il tutto perché si ama anche il difetto (l'unghia incarnita), perché di una persona si ama l'armonia complessiva, perché quella singola persona la si ama perdutamente. Si può volere il bene di tutti gli esseri se prima si è appreso che cosa sia il volere il bene e il valore del voler bene; e si apprende il voler bene attraverso l'esperienza totalizzante del voler bene a un oggetto d'amore singolare (la madre, l'amato...). Sembra più possibile che un buddismo non meramente indifferente ma veramente amante – quello del *bodhisattva*, il futuro risvegliato che «procrastina infinitamente la sua entrata nel *nirvāna* per adoperarsi, nel mondo del divenire, al bene di tutte le creature»³⁴ – nasca come universalizzazione dell'amore particolare piuttosto che come accensione amorosa dell'universale indifferenza.

Diversamente da quella d'Incardona, che si rivela soltanto nelle profondità recondite dell'intenzione poetica, l'adesione di Di Scipio al modello

33 B. PASSANNANTI, *op. cit.*, p. 127.

34 R. GNOLI, *op. cit.*, p. XLIII; cfr. SHANTIDEVA, *La via del Bodhisattva (Bodhisattva-charyavatara)*, tr. it. di L. Vassallo, Chiara Luce, Pomaia 1999.

cageano è evidente anche in superficie, nei tratti più scoperti della sua poetica e della sua tecnica compositiva. Si consideri in primo luogo l'importanza attribuita al rumore. In Cage la valorizzazione del rumore assume, a seconda delle circostanze (sia effettivamente musicali sia teoriche), almeno tre forme: integrazione del rumore nella musica alla pari coi suoni tradizionali, cioè propriamente estensione del campo dei suoni tradizionali (per via della sua relativa elasticità); integrazione del rumore nella musica, mantenendo però l'alterità, l'irriducibile marginalità del rumore rispetto ai suoni tradizionali (per via, al contrario, della relativa rigidità storico-sistemica del campo); integrazione del rumore nell'estetico ma non nel musicale, cioè estetizzazione del quotidiano. Di Scipio pratica quasi esclusivamente la seconda opzione, gestendo in maniera musicale suoni (di origine sintetica o pure strumentale ma comunque prodotti mediante tecniche esecutive anomale) del tutto estranei a quelli tradizionali, «mettendo al centro il rimosso di fenomeni acustici cui non prestiamo alcuna attenzione, quelle che chiamo “polveri sonore”»³⁵. È una poetica del residuale, dello scarto; consacrata precisamente ad «otherwise wasted sounds»³⁶, che perciò devono restare tali, irredenti: l'obiettivo è l'estensione del campo del musicale, attraverso l'annessione dell'estraneo ma non fino alla sua completa normalizzazione. Tra i precursori dell'indirizzo rumoristico tecnologico, capaci talora di «soluzioni sonore davvero dure ed estreme», Di Scipio menziona appunto Cage (*Fontana Mix*), accanto a Franco Evangelisti, Karlheinz Stockhausen, Gottfried Michael Koenig, Iannis Xenakis³⁷. Ed è inutile ricordare chi sia il maestro della soluzione opposta, quella dell'integrazione nel musicale del silenzio. Di Scipio recepisce questa lezione, valorizzando in particolare, più volentieri che il silenzio stesso, la soglia presso di esso: dimorando lungamente nel pianissimo, nel quasi inudibile. Il trattamento delle diverse dimensioni del suono è coerente: come il rumore è il marginale timbrico, così il pianissimo è il marginale dinamico. Da questa «ricerca su condizioni di suono fragili e a rischio di fallimento»³⁸, che indugia in ogni tipo di ron-

35 G. BONDI, *Libertà e polveri sonore. Gli ecosistemi udibili di Agostino Di Scipio*, «Mucchio selvaggio», 665, dicembre 2009, pp. 34-35: 34; cfr. CH. ANDERSON, *Dynamic Networks of Sonic Interactions: An Interview with Agostino Di Scipio*, «Computer Music Journal», 29/3, 2005, pp. 11-28: 18.

36 A. DI SCIPIO, *Audible Ecosystemics 3a-3b*, partitura inedita, proprietà dell'autore, 2005, p. 10.

37 Id., *Tecnologia dell'esperienza musicale nel Novecento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXV, 2000, pp. 211-245: 232.

38 G. BONDI, *op. cit.*, p. 35.

zii, soffi, sibili, frusci, sfregamenti, grattamenti, raschi, *larsen*, colpi, “clic”, risulta un timbrismo residuale, sporco, ma nel contempo squisito.

L'insegnamento di Cage sull'*alea*, l'indeterminazione, l'apertura dell'opera artistica (e poi, tra gli altri, soprattutto quello di Xenakis sulla composizione stocastica), si riflette nella musica di Di Scipio a due livelli, distinti ma connessi. Non servendosi del caso *tout court*, bensì del caos deterministico, che è un tipo di caso che alla lunga si comporta in modo ordinato e prevedibile, Di Scipio struttura gli eventi al livello microacustico³⁹. Implementa algoritmi informatici e automatismi fisici che generano suoni singolarmente imprevedibili ma nel complesso appartenenti inevitabilmente a una gamma (relativa a una o più dimensioni del suono) da lui prestabilita⁴⁰. D'altronde, questo metodo costruttivo investe immediatamente anche il livello macroformale, i cui svolgimenti derivano direttamente da quello microacustico, e di cui infatti il compositore dichiara di non occuparsi: «I don't think much about musical form. [...] I just limit myself to lay down the premises based on which some overall form or orientation may appear, but I can't say much regarding the shape itself that eventually appears»⁴¹.

The question for me was, “How can you create a micro-level system or process such that a higher-level Gestalt can emerge and develop in time?” It's the kind of question you ask when embracing micro-sound composition. However, it addresses a broader theoretical issue, too, concerning how partial elements get together and eventually disappear as such – only to let a coherent whole or form appear. And form is, in this case, the form of sound, the array of emergent properties of sound we usually call timbre⁴².

39 È una possibilità che intravede abbastanza presto nella sua carriera: cfr. A. DI SCIPIO, *Caos deterministico, composizione e sintesi del suono*, in A. CAMURRI – C. CANEPA, a cura di, *IX Colloquio di informatica musicale. Atti*, AIMI - Associazione di Informatica Musicale Italiana – DIST - Università di Genova, Laboratorio di Informatica Musicale, Genova 1991, pp. 337-350.

40 Cfr. A. DI SCIPIO, *Synthesis of environmental sound textures by iterated nonlinear functions*, in *Proceedings of the 2nd COST G-6 Workshop on Digital Audio Effects (DAFx99)*, NTNU, Trondheim, December 9-11, 1999, <http://www.iet.ntnu.no/groups/akustikk/meetings/DAFx99/discipio.pdf> (febbraio 2013), p. 4 (di 4): «In musical contexts, I tend to use a large palette of finely-tuned parameter configurations in the synthesis, and to compose the emerging textures and gestures with the help of some higher-level iterated function system. That can be described [as] an instance of algorithmic composition, but it uses chaotic textural materials instead of musical notes as the basic musical units».

41 CH. ANDERSON, *op. cit.*, p. 24.

42 Ivi, p. 12.

Un simile modo d'intendere si allinea alla tendenza, identificata da Di Scipio, «a spostare il giudizio estetico dalla forma sensibile dell'opera come prodotto finito alla forma dei processi di produzione – tendenza [...] caratteristica di vari luoghi del Novecento musicale e che riflette un elemento comune ai vari “sperimentalismi” che ne hanno segnato il corso», tra cui esemplarmente quello «del primo Cage (anni Quaranta)»⁴³.

Tra gli elementi del processo formante (prioritario rispetto al risultato formale) decisivi nella poetica discipiana come in quella cageana c'è l'azione viva dell'esecutore – umano, umano-protetico, o meccanico che sia. Qui l'interesse per il suono si coniuga con interesse per la fisicità, per la concretezza materiale del momento della produzione musicale, con le sue «qualities of sound created by the real-time, real-space process»⁴⁴. In *Ecosistemico udibile 3b – Studio sul rumore di fondo, nel tratto vocale* (2005) lo spazio-strumento esplorato è l'organo fonatorio dell'interprete; in generale nei brani strumentali (quasi sempre anche con elettronica) il vario, curioso “ravanare” nelle tecniche esecutive anomale evidenzia oltremodo la corporeità dell'interprete, ma è lo strumento stesso a essere valorizzato in quanto corpo, al di là delle sue facoltà di astratto generatore sonoro; in *Modi di interferenza 3* (2007) lo strumentista umano è assente, mentre immobili sul palco campeggiano tre chitarre elettriche, a significare appunto, per sottrazione ironica, la fisicità smodata associata nell'immaginario a questo strumento, che invece, «percepito e decostruito in quanto icona sonora [...] privato del gesto violento che di solito lo accompagna [...] è indotto a suonare da solo, senza gesto, senza sudore»⁴⁵. In ogni caso l'attenzione per la produzione fisica concreta del suono contempla il campo musicale come un tutt'uno, passando sopra (non annullandola) alla differenza tra natura e tecnologia. In *Natura allo specchio* (1998), ad esempio, «the strategy was to create utterly synthetic sound environments that could eventually be perceived as naturalistic, keeping the listener in an ambivalent situation where the sound is overtly artificial and still preserves something (a dynamical behaviour) that is realistically perceived as proper

43 A. DI SCIPIO, *Tecnologia dell'esperienza musicale nel Novecento*, cit., p. 234 e 234n.

44 ID., *Untitled Public Lecture. Sound Installation as Ecosystemic Construction*, in J. SCHRÖDER, a cura di, *Sound – System – Theory: Agostino Di Scipio's Work between Composition and Sound Installation. Proceedings*, «Kunsttexte.de – Auditory Perspectives», 3, 2011, <http://www.kunsttexte.de/> (febbraio 2013), p. 1 (di 11).

45 A. DI SCIPIO, presentazione di *Modi di interferenza 3*, allegato alla partitura inedita, proprietà dell'autore, 2007.

to natural sonic ambiances»⁴⁶. Del resto, osserva Di Scipio, «quella del corpo rivestito di tecnologie è immagine che è andata prendendo forma lentamente nel corso dei decenni, già prefigurata in lavori di John Cage risalenti agli anni Quaranta, poi divenuta vera e propria prassi esecutiva almeno a partire dai primi anni Sessanta»⁴⁷. Mentre invece «l'uso da parte di Cage nei primi anni Cinquanta di automatismi aleatori legati alla consultazione dell'antico libro degli oracoli cinese *I-ching*» è un esempio di dispositivo «pre-informatico»⁴⁸, tecnologico *ante litteram*.

Le serie degli *Ecosistemici udibili* e dei *Modi di interferenza*⁴⁹ presentano in maniera paradigmatica i tratti più peculiari della poetica discipiana, collegati per alcune ragioni a Cage e divergenti per altre. Queste musiche (non si può chiamarle semplicemente composizioni) nascono dall'interazione in tempo reale tra una fonte sonora, un apparato di ricezione microfonica, un sistema per l'elaborazione numerica del segnale (DSP: digital sound processing), un apparato di diffusione sonora, e un ambiente (il quale ultimo, per le sue proprietà acustiche e per come le fonti sonore e le apparecchiature vengono in esso sapientemente dislocate, condiziona in realtà tutti gli stadi del processo): un suono (spesso e volentieri un rumore, talvolta addirittura il rumore di fondo dell'ambiente stesso) viene prodotto, registrato, elaborato in tempo reale, ridiffuso nell'ambiente; quindi nuovamente registrato, ecc., in un processo ciclico continuo⁵⁰. Siccome al suono originario si sovrappone in ogni istante una sua nuova forma elaborata, alterata, risultano determinanti i dispositivi atti a produrre l'alterazione. È in questo punto che la poetica di Di Scipio prende una via autonoma, significativamente diversa da quella cageana estrema. L'indeterminazione, l'unione armonica tra uomo e tecnologia, l'apertura all'ascolto e all'interazione con l'ambiente, perfino con il pubblico che viene a far parte dell'ecosistema sonoro (in *Senza titolo 2005 – Installazione sonora ecosistemica in un piccolo spazio riverberante*, ad esempio, se il pubblico presente è troppo rumoroso, l'installazione per

46 ID., *Synthesis of environmental sound textures by iterated nonlinear functions*, cit., p. 4.

47 ID., *Tecnologia dell'esperienza musicale nel Novecento*, cit., p. 227.

48 Ivi, pp. 234-235. Sul rapporto di Cage con la tecnologia Di Scipio si concentra espressamente anche nella sua *Postfazione* a MICHAEL ELDRED, *Heidegger, Hölderlin & John Cage*, Semar, Roma 2000, pp. 67-82: 76-79.

49 Cfr. A. DI SCIPIO, *Catalogo di materiali per l'esecuzione – Aggiornamento 2012*, <http://xoomer.virgilio.it/adiscipi/DiScipio.Catalogo.pdf> (febbraio 2013).

50 Per una spiegazione dettagliata del processo cfr. le legende contenute nelle varie partiture, e A. DI SCIPIO, 'Sound is the interface': *from interactive to ecosystemic signal processing*, «Organised Sound», 8/3, 2003, pp. 269-277.

reazione “si ritira” e tace⁵¹), sono senz’altro sviluppi di matrice cageana. Tuttavia al di là degli elementi condivisi occorre rilevare le differenze specifiche. Quella di Di Scipio è un’*alea* controllata, o meglio, orientata, fortemente diretta. L’ecosistema non è creato come capita, bensì allestito e tarato in modo da produrre una gamma esatta di sonorità, e durante l’esecuzione non è lasciato a sé stesso, bensì costantemente regolato e governato affinché i suoni rimangano entro i limiti prestabiliti. Il timbro, la dinamica, la durata, la densità (anche l’altezza, in subordine)⁵² degli eventi microacustici sono tutte variabili di cui il compositore, attraverso autoregolazioni del sistema o interventi del regista del suono, ordina la condotta di massima. È qui che si manifesta la precisa volontà formale di Di Scipio, che quindi sul piano estetico si pone in modo forte come autore, individuo formante. I principi più importanti, che guidano dunque le scelte, sono – più classicisticamente di quanto il resto della poetica (soprattutto esplicita) lasci pensare – l’equilibrio, la varietà nell’unità, affidati perfino a una “competenza musicale” degli esecutori che si può soltanto supporre sia relativamente tradizionale:

Il computer regola dinamicamente il guadagno di feedback, cercando di tenere il sistema nel suo complesso in equilibrio [...]. Ai fini di una buona realizzazione, deve essere compiuto ogni sforzo utile a determinare, con le sole risorse a disposizione, una dinamica sistemica autonoma in grado di manifestare forme sonore mutevoli nel tempo⁵³.

The computer dynamically adjusts the feedback gain, trying to keep the overall system in equilibrium at all times, avoiding saturation of Larsen tones⁵⁴.

È chiaro che i quattro “seguitori d’ampiezza” (utilizzati per creare modulazioni in quasi tutti i processi descritti) dovranno essere configurati per rispondere bene nel contesto della stanza e del set-up tecnico particolare. [...] Tutto questo, e altro, va lasciato alla competenza tecnica e musicale di chi cura la realizzazione. [...] L’obiettivo è quello di trovare un punto d’equilibrio dinamico tra gli elementi in gioco, per cui emergano quanti più vari e diversi accadimenti sonori⁵⁵.

51 Cfr. la partitura inedita, proprietà dell’autore, p. 10.

52 Cfr. A. DI SCIPIO, ‘*Sound is the interface*’: *from interactive to ecosystemic signal processing*, cit., pp. 273-274.

53 ID., *Modi di interferenza 3*, cit., p. 3.

54 ID., *Modes of interference 1 – Audio feedback system with trumpet and electronics*, partitura inedita, proprietà dell’autore, 2006, p. 3.

55 ID., *Senza titolo 2005 – Installazione sonora sistemica in un piccolo spazio riverberante*, cit., pp. 9-10.

Un'ultima osservazione, che l'analisi del lavoro di Di Scipio consente, attiene alla teoria tecnica musicale. Pascal Decroupet, ai fini proprio di un'indagine sulla prima ricezione di Cage in Europa, propone una tipologia dell'indeterminazione che distingue tre piani in cui un'opera può essere dal compositore lasciata aperta, con delega all'esecutore per certe decisioni: macroforma (ordine delle sezioni), struttura (dettagli locali inerenti alle varie dimensioni del suono e al loro intreccio), materiale sonoro (organico, timbri strumentali)⁵⁶. Anzitutto, però, la tipologia dev'essere integrata con una quarta variabile: il momento della determinazione, della chiusura (sia pure da parte dell'interprete), che può avvenire in anticipo rispetto all'esecuzione o invece – come nel caso di Di Scipio – in tempo reale. Inoltre nei brani processuali ecosistemici di Di Scipio non si dà separazione tra i tre piani, bensì continuità, fusione. Come si è visto, dagli eventi microacustici derivano direttamente gli eventi di medio livello e pure quelli macroformali, senza però che sia possibile individuare un discrimine netto tra i livelli stessi. In principio tutto, ai vari livelli, è ugualmente indeterminato, e tutto poi ai vari livelli si determina mediante le medesime uniche scelte: il compositore innesca e controlla delle tendenze, dei tropismi del materiale microacustico, che realizzandosi stabiliscono anche gli orientamenti che costituiscono e chiudono la grande forma.

Anche Buccino annovera Cage tra i compositori – in generale tra gli artisti, tra i portatori di un'estetica che diviene una visione del mondo – fondamentali per la costruzione della propria estetica, poetica e tecnica musicale. Tuttavia pure nel suo caso, come in quello di Di Scipio, una principale deviazione nella ricezione del modello inimitabile consiste in una parziale, significativa limitazione dell'indeterminazione, che il modello stesso nei suoi enunciati più radicali prevede totale. Un'indeterminazione totale implica indifferenza: un suono vale l'altro (di qui la possibilità dell'*alea*). Ora, tecnicamente, per come la gestisce in partitura, Buccino recepisce l'indeterminazione da Cage, non da altri compositori di area accademica, né dal jazz che pure ha praticato in gioventù. Ma la recepisce precisamente sovvertendone il senso, da indifferenza a difesa della differenza più preziosa (in quanto rara e insieme evanescente). Per Buccino un suono non vale assolutamente l'altro; vale – questo è il criterio che presiede a ogni

56 Cfr. P. DECROUPE, «Aleatorik und Indetermination – Die Ferienkurse als Forum der europäischen Cage- Rezeption», in G. BORIO – H. DANUSER, a cura di, *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, II, Freiburg, Rombach, 1997, pp. 189-275: 191-196.

decisione compositiva – solamente il suono che è prodotto con la massima intensità esperienziale, sia sul piano musicale, sia – in una prospettiva che trascende la musica e la ingloba in una generale arte performativa unica – sul piano dell’azione corporea necessaria per produrlo⁵⁷. In proposito, si perdoni la davvero lunga auto-citazione:

Per Buccino, che ha chiamato il suo “Sistema HN”, da *hic et nunc* (“HN” è pure il simbolo adottato ogniquale volta la partitura lasci aperta all’executore una qualsiasi opzione), è cruciale che quanto è lasciato indeciso sia deciso secondo i parametri dell’esperienza nel suo vivo farsi; è l’unica ragione valida per la parziale rinuncia del compositore a un dominio sul materiale altrimenti assoluto. Peraltro ogni brano di Buccino viene approntato mediante una collaborazione tra autore e interprete strettissima, che riguarda ugualmente tanto le parti determinate quanto quelle indeterminate. Siccome pure queste sono provate e aggiustate fino a lasciare indeciso solo ciò che proprio non può non esserlo, il grado di pervasività della volontà dell’autore è in ogni caso altissimo (maggior che in molte musiche sulla carta più determinate).

Il bucciniano Sistema HN è ben altro che un modo speciale di regolare l’indeterminazione strutturale. L’*hic et nunc* non funge solo da sigla per designare le opzioni estemporanee, è il principio fondamentale di tutta la poetica. *Desideratum* essenziale di Buccino è la massima intensità dell’esperienza vitale, che non può darsi senza adesione capillare alle condizioni del momento presente. Ma ciò vale sia per i punti mobili sia altrettanto per quelli fissi. Non scritto, un grosso “HN” sta sotto ogni centimetro di partitura. Un’ingunzione permanente: accendi la musica, accendi la vita. Tra determinazione e indeterminazione è prescelta in ogni circostanza quella che serve meglio il fine, che è il medesimo (per cui, di converso, possono entrambe ugualmente fallire). In generale, ogni strumento escogitato dal sistema è funzionale a realizzare un paradosso: “far sì che l’irripetibile prenda vita sistematicamente”⁵⁸.

Allo scopo di catturare e restituire sonoramente ogni possibile impulso di una *performance* corporea totale, Buccino ha sviluppato una peculiare tecnica esecutiva sulla lamiera d’acciaio, in fogli di due metri per uno sollecitati da tutte le membra dell’interprete dalla testa ai piedi. La lamiera d’altronde risponde anche all’esigenza di proseguire la linea storica – lungo la quale Cage è l’esponente sommo – dell’integrazione del rumore nella musica. Su questa linea Buccino va oltre, emancipando i suoni più reietti,

57 Sulla fusione bucciniana di una poetica musicale con – a pari titolo – una poetica dell’atto corporeo, cfr. S. LOMBARDI VALLAURI, *Perfetta effimera accensione di vita. Formalizzazione sonora, performativa ed esperienziale nella musica di Dario Buccino*, «Poli-femo» (nuova serie di «Lingua e Letteratura»), 2, 2011, pp. 123-140; 125-127, 136-137.

58 Ivi, pp. 138-139.

perfino imbarazzanti, quasi osceni (se ad esempio usa la voce), poiché appunto attinge le azioni sonore non al solo campo del musicale ma al campo integrale dell'esperienza umana.

Un altro aspetto in cui l'affinità di Buccino con Cage prende poi una direzione divergente è quello della forma. In Cage Buccino ammira l'attitudine a costruire forme non coercitive nei confronti dell'ascoltatore: che non lo costringono – coi tipici mezzi musicali sia costruttivi sia emotivi, quasi ricattatori – a partecipare, a seguire, anche solo a fare attenzione. Apprezza che la musica, e l'esperienza che essa presumibilmente può indurre, non sia un'imposizione ma una proposta, che si può anche rifiutare. Ciò nondimeno per parte sua non assume questo indirizzo in modo univoco, bensì lo fa coesistere all'interno dei medesimi brani – come *Ma vero* (2006), che in questo senso è un'opera emblematica – a fianco con quello opposto. Attua così una sintesi (forse inedita, perché quelle opposte sono al fondo istanze etiche, apparentemente incompatibili, non tecnico-stilistiche), in cui a fasi di puro, sospeso durare del tempo (con plaghe di silenzio interminabili, perfino ultra-cageane) si alternano fasi di tensione, di protensione spasmodica, climax catastrofici.

Infine, Buccino trae pure da Cage la tesi della funzione edificante della musica. La formula, famosa, del maestro proclama: «The purpose of music is to sober and quiet the mind, thus making it susceptible to divine influences»⁵⁹. Buccino, attraverso le esperienze musicali ma globalmente fisico-psico-spirituali che prescrive agli esecutori in partitura (chiamandoli al compimento di azioni accese di vita piuttosto che alla mera produzione di suoni), e che auspica si propaghino per empatia ai fruitori⁶⁰, mira a provocare in questi e quelli un risveglio e una messa in asse delle facoltà percettive, emotive e intellettuali. In *Ma vero*, esemplarmente, «lo svolgimento dei fatti sonori vuole riprodurre esteticamente l'esperienza temporale su cui poggiano, nella vita, le grosse trasformazioni esistenziali»⁶¹, ma ambisce pure, senza illusioni, a indurre davvero, al di là del piano estetico, quella trasformazione nell'individuo.

59 J. CAGE, *An Autobiographical Statement*, http://johncage.org/autobiographical_statement.html (febbraio 2013); cfr. Id., *45' for a Speaker*, in Id., *Silence*, cit., pp. 146-193: 158.

60 Cfr. S. LOMBARDI VALLAURI, *Azione fisica ed empatia nell'opera musicale-performativa di Dario Buccino*, in C. FALLETTI – G. SOFIA, a cura di, *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 205-209.

61 D. BUCCINO, *Ma vero – dossier*, inedito, 2005, p. 4; con lievi modifiche su <http://www.dariobuccino.com/index.php?id=329> (febbraio 2013).



VINCENZO CUOMO
 IL SILENZIO E LA DOMANDA.
 SU JOHN CAGE

In un'intervista a Stanley Kauffmann del 1966, contenuta in *Lettera a uno sconosciuto*, Cage, con riferimento a Fuller e a McLuhan, afferma: «una delle cose che stanno accadendo ora nella società è che l'Est e l'Ovest non sono più separati. Stiamo vivendo in un [...] villaggio globale»¹. Questa frase precede immediatamente l'altra in cui egli scrive: «abbiamo imparato dal pensiero orientale che [gli] influssi divini sono di fatto l'ambiente in cui viviamo. Una mente lucida e quieta è una mente in cui l'ego non ostacola il libero fluire delle cose che ci perviene attraverso i sensi o che scaturisce dai nostri sogni»². Avrò modo di tornare sul contenuto di questa seconda frase, che racchiude, come è noto, l'essenza dell'atteggiamento zen. Ma il motivo per il quale ricordo queste due frasi è un altro e concerne l'interpretazione complessiva del pensiero di Cage, oggi. È come se, a partire da queste due affermazioni (ma se ne potrebbero citare moltissime altre dello stesso tenore) gli interpreti avessero dinanzi a sé la scelta tra due strade. Seguendo la seconda di queste strade, come è stato fatto numerosissime volte, ci troveremmo di fronte innanzitutto ad un Cage che subisce l'influsso culturale del buddismo zen, che si ispira nella sua musica e nelle sue sperimentazioni ad antiche tradizioni artistiche e religiose orientali. Seguendo la strada indicata dalla prima frase, invece, si ha la possibilità di riflettere innanzitutto sul contesto culturale, sociale e tecnologico in cui si trovava ad operare un musicista americano dalla sensibilità e dalle capacità di Cage alla metà dello scorso secolo. Il riferimento all'espressione "villaggio globale" è, a tal proposito, indicativo – anche se in effetti Cage, nonostante i suoi numerosi attestati di stima, risulta avere una conoscenza un po' superficiale e di maniera delle teorie di McLuhan. Se riflettiamo bene, tuttavia, la scelta della prima frase e della strada conseguente, risulta essere l'unica criticamente accettabile, anche perché, come cercherò di

1 J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, a cura di R. Kostelanetz, trad. it. di F. Masotti, prefazione di E. Sanguineti, Edizioni Socrates, Roma 1996, p. 79.

2 *Ibidem*.

mostrare, solo in tal modo sarà possibile tentare di comprendere il senso dello zenismo e della proposta estetica di Cage. Diversamente, seguendo l'altra strada, quella a mio avviso più semplice e battuta, il rischio è quello di descriverlo come una sorta di convertito a pratiche esotiche e new age (ante litteram) o peggio, come è stato fatto, il rischio è quello di presentarlo come un rappresentante della Tradizione delle "verità perenni"³ e "in cammino spirituale" verso l'Assoluto⁴.

Sincronia

Il contesto tecno-culturale statunitense degli anni Quaranta e Cinquanta in cui si muove la sperimentazione cageana ha caratteristiche che ritroveremo, a partire dal decennio successivo, anche in Europa e in Giappone e dipendenti dalla connessione tra lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa, innanzitutto della televisione, da un lato, e il pieno sviluppo del capitalismo consumistico dall'altro, connessione analizzata già da Adorno e Horkheimer nel capitolo sull'industria culturale della "Dialettica dell'illuminismo" del 1944⁵. In questo contesto, la radio e, soprattutto, la televisione risultano i principali media di mutamento «di proporzioni, di ritmo, [e] di schemi nei rapporti umani»⁶, come avrebbe scritto di lì a poco McLuhan. La televisione mette in comunicazione luoghi lontanissimi, mette in comunicazione l'altrove con il qui, e migliaia di eventi ogni giorno mostrano la loro "sincronicità", che, tuttavia, non significa affatto contemporaneità. Gli eventi che la televisione mostra trasmettendone la visione sono eventi che solo ad uno sguardo superficiale possono apparire "contemporanei". Sono sincronici, ma non contemporanei. Accadono nello stesso tempo ma mostrano mondi e culture che non esistono necessariamente nella medesima epoca storica, che non appartengono allo stesso mondo. È come se diversi passati e diversi presenti coesistessero nella loro differenza, ma in una differenza che non giunge, se non in modo debole e incerto, alla "comprensione". Dei "mondi" che la televisione "sincronizza", lasciandoli sostanzialmente nella loro spesso equivoca eterogeneità, appare solo la

3 M. PORZIO, *Metafisica del silenzio. John Cage, l'oriente e la nuova musica*, Auditorium, Milano 1995, p. XIII.

4 Ivi, p. XX.

5 M. HORKHEIMER – TH. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di L. Vinci, Einaudi, Reprints, Torino 1974.

6 M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. di E. Capriolo, Garzanti, Milano 1977, p. 12.

loro immagine sensazionale. Ciò che la televisione produce e promuove al massimo grado è sensazionalismo⁷, è continua produzione di choc percettivi, emotivi e cognitivi che non facilitano la comprensione. A ben vedere l'espressione di "villaggio globale" già in McLuhan è equivoca. Evoca l'idea di una koiné simbolica profonda e strutturata, mentre in realtà si tratta proprio del contrario, vale a dire della destrutturazione simbolica dei mondi attraverso il loro continuo attraversamento sincronico. È questo il contesto in cui opera Cage, da musicista qual è.

Schizo-fonia

In un testo critico del 1957, inserito in *Silence*, egli, riferendosi esplicitamente alle possibilità musicali del missaggio elettronico, scrive: «qualsiasi suono in qualsiasi punto [dello] spazio sonoro può diventare un suono in qualunque altro punto»⁸: lucida costatazione schizo-fonica, per dirla con Murray Schafer⁹. È interessante notare come questa descrizione del materiale artistico sonoro possa essere riportata alla definizione surrealista di bellezza, che i surrealisti stessi avevano ripreso da Lautréamont – «bello come l'incontro casuale di una macchina per cucire e di un ombrello su di un tavolo operatorio»¹⁰ – e questo nonostante il fatto che le preferenze cageane andassero piuttosto al dadaismo che al surrealismo. Tuttavia, è la definizione surrealista della bellezza che definisce a mio avviso la caratteristica strutturale del materiale artistico (immagini e suoni innanzitutto) nel Novecento. Per quanto detto non deve sorprendere allora che Cage, subito dopo aver dato questa definizione schizofonica della situazione sonora contemporanea, scriva: «però possiamo approfittare di queste possibilità soltanto se siamo disposti a cambiare radicalmente le nostre abitudini musicali, proprio come possiamo approfittare della comparsa in un posto lontano di immagini prive di un trasporto visibile, ossia la "televisione", soltanto se siamo disposti a starcene a casa invece di andare a cinema. Oppure possiamo volare soltanto se siamo disposti a smettere di camminare»¹¹.

7 Cfr. CH. TÜRCKE, *La società eccitata. Filosofia della sensazione*, trad. it. T. Cavallo, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

8 J. CAGE, *Silenzio*, trad. it. di G. Carlotti, Shake edizioni, Coriano 2010, p. 17.

9 Cfr. R. MURRAY SCHAFFER, *Il paesaggio sonoro*, trad. it. di N. Ala, Ricordi Unicopli, Milano 1985.

10 Vedi A. BRETON, *Manifesti del surrealismo*, trad. it. di E. Magrini, introduzione di G. Neri, Einaudi, Torino 2003, p. 207 sgg.

11 J. CAGE, *Silenzio*, cit., p. 17.

L'ascolto del fuori

Se, quindi, è lo stesso Cage che continuamente riporta il suo operare artistico a questo contesto tecno-culturale, la sua proposta poetica deve essere pensata e interpretata in relazione ai problemi estetologici e artistici che quel contesto gli imponeva. La mia tesi interpretativa generale parte da qui. A mio avviso, la poetica zen proposta da Cage non è una nostalgica e tradizionalistica ripresa anti-occidentale delle Eterne Verità dell'Arte, ma è un tentativo per rispondere alle provocazioni non solo del contesto culturale e, come dicevo, del materiale sonoro stesso, materiale del tutto de-artistizzato come vedremo, ma è anche il tentativo di rispondere artisticamente ai profondi processi di de-simbolizzazione che le forme di vita occidentali a lui contemporanee cominciavano a subire.

Nel 1959 in Italia si pubblicano due saggi, uno di Umberto Eco¹² e un altro di Gillo Dorfles¹³, che riflettono sulla ricezione dello zen in molte proposte artistiche degli anni Cinquanta, specie americane. Eco, in particolare, si chiedeva esplicitamente le ragioni del fascino dello zen per tanti artisti occidentali e si soffermava sull'atteggiamento «fondamentalmente anti-intellettualistico, di elementare, decisa accettazione della vita nella sua immediatezza»¹⁴ che questa pratica spirituale orientale proponeva. Il saggio non andava molto più in là nell'approfondimento della questione, ma indubbiamente attestava per l'epoca una grande sensibilità critica per i mutamenti culturali. Nel ripubblicare il saggio in *Opera aperta* (1962), Eco anteponeva una breve nota critica in cui teneva a circoscrivere la “moda” zen alla cultura artistica americana del periodo. Forse è stato così, se ci si riferisce all'accettazione esplicita dello zen come possibile atteggiamento estetico ed artistico. Tuttavia, se l'atteggiamento zen lo facciamo rifluire in un più ampio processo di de-simbolizzazione delle pratiche artistiche e, soprattutto, se la “poetica del vuoto” e del silenzio la si interpreta come una delle strade “non-simboliche” percorse dalle arti del Novecento – essendo un'altra fondamentale quella della poetica della sensazione – allora il discorso non può più essere limitato a quegli anni e alla scena artistica americana.

12 U. Eco, *Lo Zen e l'Occidente*, in Id., *Opera aperta*, Bompiani, Saggi tascabili, Milano 2009, pp. 210-234.

13 G. DORFLES, *Appunti sullo Zen e sulle sue qualità comunicative*, in Id., *Simbolo comunicazione consumo*, collana pre-prints, Einaudi, Torino 1980, pp. 223-240.

14 U. Eco, *op. cit.*, p. 212.

La poetica zen¹⁵ sostenuta da Cage si caratterizza innanzitutto come poetica della meditazione in opposizione alle moderne poetiche dell'espressione soggettiva. Ciò che l'operazione artistica deve evitare sono le idiosincrasie della soggettività, sono le sue "predilezioni" e le sue "avversioni", sono le sue pulsioni, i suoi cliché percettivi, insomma tutto quello che potremmo far rifluire all'interno della nozione di "espressione soggettiva". L'arte non deve esprimere alcunché della soggettività dell'artista, anzi deve mostrare il "vuoto" del soggetto. L'arte, la musica innanzitutto, sono strumenti attraverso i quali i soggetti, vale a dire l'artista, l'esecutore e il fruitore, sono messi in grado di aprire la loro mente, la loro coscienza al "fuori", all'ambiente, naturale o tecno-morfo che sia. Questo atteggiamento rivolto al fuori è, appunto, ciò che, con Cage, dobbiamo chiamare "meditazione". Attraverso la meditazione, vale a dire attraverso l'apertura della mente al "fuori", l'arte è capace di cambiare, modificare i soggetti che la praticano.

Scrivere, infatti, Cage: «penso che il significato della meditazione sia quello di aprire le porte dell'Io a un flusso con tutto il creato, distogliendolo dalla concentrazione su se stesso»¹⁶. La strada percorsa dall'arte moderna è stata quella dell'espressione della soggettività, ora si tratta di praticare la strada della apertura della mente «al mondo esterno»¹⁷. Anche se Cage ripete spesso che l'apertura al mondo esterno significa apertura della mente agli "influssi divini", senza forzare il senso di questa frase, è lui stesso a ricordarci che, per la pratica zen, gli influssi divini sono «l'ambiente in cui viviamo»¹⁸, qualunque esso sia, anche quello del traffico cittadino oppure quello allargato alle vibrazioni inudibili all'orecchio umano che la tecno-

15 Per una prima ricognizione delle poetiche orientali del "vuoto del soggetto", veda-
si G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*,
Marsilio, Venezia 1992. Cfr. anche gli importanti studi di F. JULLIEN tra cui *Elogio
dell'insipore*, trad. it. di F. Marsciani, Raffaello Cortina, Milano 1999. L'insipore
che, secondo Jullien, è quell'al-di-là del senso cui la poesia, la pittura, la musica
della tradizione cinese ci invitano ad andare non è un al di là metafisico. Il "segno"
(poetico, pittorico, musicale) dell'insipore non serve a «rappresentare» ma piut-
tosto a «de-rappresentare» (ivi, p. 104), «e il suo al di là non è simbolico» (ivi).
Infatti, se la «logica del simbolo è creare [...] un massimo di tensione» (p. 111),
producendo la «"richiesta di senso" e la sua importanza» (ivi), l'insipore «non
ci porta affatto alla ricerca di un altro senso, a partire alla ricerca di un mistero
nascosto, ma piuttosto a liberarci dal carattere differenziatore del senso, da tutti i
sapori particolari e pronunciati. Non vi è alcun "Senso da decifrare"» (p. 112). Di
Jullien cfr. anche *Nutrire la vita. Senza aspirare alla felicità*, trad. it. di M. Porro,
Raffaello Cortina, Milano 2006.

16 J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 52.

17 Ivi, p. 79.

18 *Ibidem*.

logia ci consente di ascoltare, come il suono delle spore dei funghi o il suono della circolazione della linfa di un cactus e, perché no, le vibrazioni microfisiche di un tavolo.

Per Cage, grazie alla tecnica, è possibile «ascoltare tutto nel mondo, dal momento che sappiamo che tutto è in uno stato di vibrazione, e così non soltanto i funghi, ma anche le sedie o i tavoli, ad esempio, potrebbero essere uditi»¹⁹. A questo proposito Cage più volte ricorda un progetto, purtroppo non realizzato, che aveva elaborato ad Ivrea in collaborazione con la Olivetti. Si trattava dell'amplificazione sonora di un parco per bambini. Ciò che egli scrive di aver trovato affascinante in questo progetto era l'idea di realizzare «un pezzo musicale eseguito da animali e farfalle», perché convinto che «attraverso la [...] tecnologia sia ormai quasi possibile carpire i loro suoni fantastici»²⁰. Meditare significa quindi attenzione al fuori (del soggetto), attenzione all'ambiente tecno-naturale, alla natura esperita attraverso la tecnica. Cage è convinto che questo sia il compito dell'arte e innanzitutto della musica: quello di allargare i confini della coscienza intesa come consapevolezza della complessità dei processi ambientali. A Cage si rifaranno in modo implicito ed esplicito molti artisti, specie di area anglo-americana. È come se egli aprisse una tendenza artistica che arriva ad allargarsi alla galassia delle sperimentazioni artistiche di tantissimi che, specie a partire dagli anni Ottanta del Novecento a tutt'oggi, lavorano con e attraverso le tecnologie e la tecno-scienza. Penso ad esempio ad Alvin Lucier, a Charlotte Davies, a Shawn Brixey, a Casey Reas, a Takahiko Iimura, a Paul Thomas²¹.

In *Silence*, Cage, a tal proposito, parla della sincronicità tra i suoni e i non-suoni, vale a dire tra i suoni percepiti dall'orecchio umano e i non-suoni «captati da sistemi diversi dalle orecchie»²², vale a dire da suoni

19 Ivi, p. 142.

20 *Ibidem*: in un'altra intervista rifulita in *Lettera a uno sconosciuto*, Cage dichiara: «penso, ad esempio, che si possa creare una situazione in cui, in uno spazio in cui ci sia un pubblico, possa accadere che, mettiamo, questo tavolo, attorno al quale siamo seduti, divenga oggetto di un'esperienza sonora, senza che sia neppure toccato. Sappiamo infatti che si trova in uno stato di vibrazione e che, di conseguenza, sta emettendo un suono, ma non sappiamo ancora di che suono si tratti» (Ivi, p. 165).

21 Sull'operare sperimentale di tali artisti cfr. M. COSTA, *Il sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica della tecnologia*, nuova edizione accresciuta, Castelvecchi, Roma 1998; vedi anche V. CUOMO, *Al di là della casa dell'essere. Una cartografia della vita estetica e venire*, Aracne, Roma 2007.

22 J. CAGE, *Silenzio*, cit., p. 23.

che divengono tali attraverso la mediazione della tecnologia. La musica e l'arte, quindi, sono "sperimentali" anche, forse soprattutto, grazie alla mediazione della tecnica. Di una tecnica che non è strumento di espressione dell'artista, ma strumento di cambiamento, di trasformazione del soggetto rispetto al "fuori".

È relativamente a questo scopo che l'arte e la musica devono rinunciare alle "intenzioni" del soggetto. Lo zen ci insegna a fare il vuoto di noi stessi, a fare il vuoto delle nostre intenzioni, delle nostre avversioni, delle nostre preferenze. Come è noto Cage cerca di realizzare in musica questo obiettivo innanzitutto attraverso l'uso dei procedimenti stocastici. Una volta definita a grandi linee la "cornice", il "frame" della sperimentazione artistica, Cage introduce tutti gli elementi della sua non-composizione attraverso un utilizzo molto pragmatico del Libro dei Ching²³, oppure facendosi aiutare da software stocastici.

Rispetto all'uso cageano dei procedimenti aleatori è abbastanza diffusa la presunta obiezione secondo la quale l'alea è sempre inserita in una cornice che non solo la limita ma che è "scelta" da Cage che, in tal modo, continuerebbe a manifestare "intenzioni". Cage avrebbe potuto rispondere, con Mallarmé, che nessuna decisione è capace di abolire il caso²⁴; nel cuore delle intenzioni e delle decisioni c'è il caso, nel senso dell'imprevedibilità (e questo sia a monte che a valle potremmo dire: è imprevedibile la connessione di cause che darà vita alla decisione, è imprevedibile la catena delle conseguenze che la seguono). Cage in effetti si sarebbe limitato a rispondere che l'io fa parte dei processi ambientali. Tutto è in movimento e il movimento è imprevedibile, nel senso che non ha senso. L'io non può "opporsi" al fluire dei processi naturali e techno-naturali. Infatti, anche se vi si opponesse non vi si opporrebbe affatto, in quanto il suo stesso opporsi farebbe comunque parte del flusso degli eventi. «La relazione tra le cose che accadono insieme è spontanea e irreprimibile – egli sostiene. Sei tu stesso nella forma che hai assunto in quell'istante. Fermarsi a capire porta via tempo»²⁵. Ogni cosa, scrive Cage, è "budda", qualsiasi cosa, sia i viventi che le cose inanimate. Ogni suono è budda, ogni suono, sia quello udibile alle orecchie umane che quello non udibile senza la mediazione tecnica, è da concepirsi come il centro, l'unico centro dell'universo sonoro. Ogni

23 Cfr. *I Ching. Il libro dei mutamenti*, a cura di R. WILHELM, prefazione di C. G. Jung, trad. it. di B. Veneziani e A. G. Ferrara, Adelphi Edizioni, decima ed., Milano 2004.

24 Vedi S. MALLARMÉ, *Un colpo di dadi non abolirà mai il caso*, in Id., *Poesie e prose*, trad. it. di A. Guerrini e V. Ramacciotti, Garzanti, Milano 1992, pp. 401-423.

25 J. CAGE, *Silenzio*, cit., p. 191.

suono deve essere lasciato a se stesso, senza pretendere di sovrapporlo ad altri suoni (“compenetrazione senza ostruzione”, scrive Cage). «Prima di studiare zen gli uomini sono uomini e le montagne montagne; mentre studi zen tutto è confuso; dopo averlo studiato, gli uomini sono uomini e le montagne sono montagne»²⁶. L’unica differenza è che non si è più “attaccati” alle cose e al proprio stesso io, secondo Cage. Sarebbe facile controbattere che anche il non-attaccamento alle cose è un atteggiamento tra gli atteggiamenti possibili, un po’ come Nietzsche obiettava a Schopenhauer che anche l’ascesi era una forma di “volontà di potenza”. Così l’atteggiamento zen assunto nella pratica artistica sarebbe comunque una “poetica” (non certo una non-poetica). Ma di nuovo Cage potrebbe contro-obiettare che il “vuoto dell’io”, il “non-attaccamento” alle cose e agli eventi passa attraverso una accettazione incondizionata di tutto ciò che accade, passa attraverso una sorta di accettazione trascendentale di tutto, comprese le proprie idiosincrasie, comprese le proprie “scelte” poetiche. Insomma, il non-attaccamento non ha una connotazione negativa ma solo e unicamente una positiva. Non si fonda su di un “no” ma solo su di un “sì”. È in questo modo che è possibile “liberare la mente”. Quando, attraverso l’arte, apro la mente agli “influssi divini”, vale a dire alla complessità dell’ambiente in cui vivo, solo allora ho la possibilità di giungere ad una consapevolezza che, tuttavia, tiene a specificare Cage, non è “comprensione”.

Awareness

«Credo che ci sia una linea di confine – egli scrive – tra il comprendere e il fare esperienza e molta gente pensa che l’arte abbia a che fare con la comprensione, ma non è così, l’arte ha a che fare con l’esperienza»²⁷. Differenziandosi, ma non so quanto intenzionalmente, dalla tradizionale connessione che la filosofia occidentale stabilisce tra il fare “esperienza” e la “comprensione”, per Cage l’arte deve essere in grado di produrre nei fruitori una consapevolezza non mediata dal concetto, come è nel caso della “comprensione”. L’esperienza del fuori che l’arte aleatoria produce è, potremmo dire, un’esperienza puramente *aesthetic*, un’esperienza non-simbolica. Non c’è nessun “messaggio” nell’opera; non c’è alcuna “espressione soggettiva”; non c’è alcuna tesi teorica sul mondo; non c’è alcun apparire di un mondo dovremmo dire. Come accade nel giardino zen di Kyoto, il

26 Ivi, p. 178.

27 J. CAGE, *Lettera ad un amico sconosciuto*, cit., p. 174.

Ryōanji, il fruitore è indotto ad un esercizio dello sguardo che implica la progressiva perdita del mondo (simbolico) fino alla liberazione della mente e all'accesso ad una visione della natura puramente spazio-temporale. La consapevolezza, l'awareness potremmo dire, citando una nozione utilizzata da Jerzy Grotowski più o meno nello stesso scorcio di anni, è una sorta di coscienza allargata del posizionamento del corpo senziente nel flusso naturale delle forze (sonore, tattili, termiche ...). Awareness, scriveva Grotowski, «vuol dire la coscienza che non è legata al linguaggio (alla macchina per pensare), ma alla Presenza»²⁸. La meditazione che libera la mente è un esercizio di progressiva perdita dell'io, di progressiva perdita del mondo simbolico, di progressiva perdita della parola. La meditazione, quindi, per essere tale, ha bisogno di presupporre che un mondo simbolico si dia, ma solo per disfarsene, per mostrarne l'inconsistenza, fino a consentire, ai suoi limiti, una visione puramente senziente e animale.

Nothing

In una pagina dell'intervista che Daniel Charles fece a Cage, poi pubblicata con il titolo *Per gli uccelli*²⁹, troviamo a tal proposito un'interessante distinzione concettuale e terminologica, vale a dire quella tra il "nulla" e il "niente". Riprendendo l'uso che ne fa nelle sue famose conferenze sul "niente", Cage, nell'intervista a Charles, si avventura in qualche gioco di parole di troppo, ma poi finisce per condividere la distinzione proposta dal musicologo ed estetologo francese. Sulla base di alcuni importanti studi di Hasumi, di Ueda e dello stesso Suzuki³⁰, Charles distingue tra la nozione di "nulla" inteso come Grund, vale a dire come il fondamento, il passato oscuro da cui ha origine Dio – nozione-chiave della teologia apofatica di Meister Eckart, ma circolata ampiamente nella storia della filosofia, fino a

28 J. GROTOWSKI, *Testi 1968-1998*, in, *Opere e sentieri*, II volume, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2007, p. 102.

29 J. CAGE, *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles*, trad. it. a cura di D. Bertotti, Testo & Immagine, Rivoli 1999, pp. 86-88. Di Daniel Charles cfr. anche *Musique, technique, synchronicité*, in *Epipháneia*, anno I, numero 0, maggio 1995, Minervini editore, Napoli, pp. 12-27.

30 Cfr. T. HASUMI, *Zen in Japanese Art. A Way of Spiritual Experience*, Routledge & K. Paul, London 1962; cfr. di S. UEDA, *Zen e filosofia*, trad. it. a cura di C. Querci e C. Saviani, EPOS, Palermo 2006; cfr., infine, di D. T. SUZUKI, *La dottrina zen del vuoto mentale. Il significato del Sutra di Hui-neng (Wei-lang)*, trad. it. di A. M. Micks, Astrolabio-Ubalidini, Roma 1968. Sullo zen vedasi utilmente A. TOLLINI, *Lo Zen. Storia, scuole, testi*, Einaudi, Torino 2012.

Schelling e oltre³¹ – dalla nozione zen di “niente” che non è un “nulla”, ma proprio “niente”, un niente da scrivere con la lettera minuscola e che indica, come anche il “vuoto” e il “silenzio”, non il Nulla da cui ha origine il “qualcosa”, l’ente, ma l’ente stesso, il qualcosa stesso che, in relazione agli altri “qualcosa” è niente, così come ogni cosa è un vuoto tra le altre cose. Da questo punto di vista, la stessa soggettività non è che un niente, un vuoto, un silenzio tra le cose che sono niente, vuoto, silenzio nei confronti delle altre cose. Credo che il tante volte ribadito disinteresse per l’armonia da parte di Cage, oltre a ragioni musicologiche, tragga origine proprio dal disinteresse verso l’esperienza della bellezza intesa, kantianamente, come apprensione di una corrispondenza tra la forma giudicata bella e un certo “stato sentimentale” del soggetto. La ricerca dell’armonia (e del “bello”) agli occhi di Cage appare non solo riduttiva relativamente alle possibilità della musica, ma pur sempre segnata da un presupposto antropologico che egli mette in discussione o comunque tra parentesi. Ben al di là delle poetiche dell’empatia (oggi delle atmosfere) Cage propone un operare musicale che parta dal vuoto del soggetto, quindi anche dal vuoto dell’antropologia.

C’è troppo io. C’è troppo poco io

Qual è allora il senso di questa poetica zen? Come ho prima affermato, Cage non sembra affatto pensare ad un ritorno alle Eterne Verità dell’Arte, non sembra pensare ad un ritorno alla Tradizione, ma ritiene che quella “zen” sia la poetica da seguire per fare musica ai suoi tempi, tempi che sono in buona parte ancora i nostri tempi, con qualche complicazione in più.

È come se avesse percepito con forte anticipo, ma sulla base di osservazioni critiche lucide e ripetute sul contesto tecno-culturale in cui operava, la trasformazione in senso non-simbolico delle forme di vita contemporanee. A partire dagli anni Sessanta ad oggi forti processi non-simbolici hanno investito la vita degli individui, inducendo trasformazioni profonde nelle dinamiche delle relazioni sociali e nella stessa struttura della psiche individuale. In anni recentissimi sono fiorite indagini socio-psicologiche e psicoanalitiche che hanno messo in evidenza almeno due vistose caratteristiche. Da un lato il fatto che lo sviluppo iper-consumistico del capitalismo, accompagnato dalla crisi irreversibile delle istituzioni educative moderne, ha prodotto una struttura psichica in cui prevalgono pulsioni acefale

31 Cfr. L. PAREYSON, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino 1995.

non articolabili nell'inconscio linguistico studiato da Freud. «L'io è l'Es»³² aveva titolato lapidariamente Adorno un famoso e premonitore aforisma del *Minima moralia*. A tale de-simbolizzazione dell'Es, come si potrebbe schematicamente dire, si accompagna, come l'altra faccia di una stessa medaglia, la progressiva liquidazione immaginaria dell'io. L'altra importante caratteristica delle nuove forme di vita è l'ampliamento di quello che, con Sloterdijk³³, potremmo chiamare l'inconscio behavioristico, conseguenza delle abitudini percettive e comportamentali che la vita in ambienti tecnologicamente pervasi prima dalla televisione, poi "informatizzati", ha progressivamente assunto. Certo Cage non aveva la possibilità di prevedere le trasformazioni che gli sviluppi dell'informatica avrebbe comportato per le forme di vita, ma era avvertito, tramite McLuhan, di quanto l'immagine televisiva fosse un tipo di immagine che comunicava al corpo prima che alla mente, essendo un'immagine dai forti connotati "tattili", "motori" e cenesestici³⁴. Le forme contemporanee di vita appaiono, quindi, come, nello stesso tempo, soggettivamente indebolite e soggettivamente ipertrofiche. Nello stesso tempo c'è "poco" io, perché soggiogato da pulsioni sempre più imperiose e linguisticamente inarticolabili, e c'è "troppo" io, perché disperso nell'ipertrofia delle sue immagini narcisistiche³⁵. A parere di Cage,

32 Th. W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni sulla vita offesa*, trad. it. di R. Solmi, edizione a cura di L. Ceppa, Einaudi, Torino 1994, p. 64.

33 Scrive Sloterdijk: «Possiamo lasciare in sospenso il problema di capire se sia mai esistita l'umiliazione psicoanalitica dell'uomo reclamizzata da Freud, generata dalla scoperta, ritenuta sgradita, che l'Io non sarebbe padrone in casa propria. Con certezza però rileviamo l'umiliazione behavioristica dell'uomo, che può essere anche formulata nei termini della teoria dell'ascesi. Essa deriva dalla constatazione che la nostra esistenza è composta per il 99% da ripetizioni, in maggior parte di natura rigorosamente meccanica [...]. Se ci sottoponiamo a una severa auto-osservazione, finiamo nella sala macchine psicosomatica della nostra esistenza. Qui le consuete lusinghe della spontaneità restano a becco asciutto. [...] Con questa indagine esploriamo un inconscio non psicoanalitico, il quale include tutto ciò che solitamente viene attribuito a ritmi, regole e rituali atematici, non importa se riconducibile a modelli o a specializzazioni idiosincratice [...]. La sommatoria di queste meccaniche genera quello spazio stupefacente chiamato "personalità"» (Id., *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, edizione italiana a cura di P. Porticari, trad. it. di S. Franchini, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010, p. 500).

34 «La TV è soprattutto un'estensione del tatto», scriveva McLuhan nel 1964 (M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 347). Sulla "cenesesticità" dell'immagine televisiva cfr. quanto scrive D. DE KERKHOVE in *Brainframes. Mente, tecnologia, mercato*, trad. it. a cura di B. Bassi, Baskerville, Bologna 1993, pp. 51-69.

35 Vedi M. RECALCATI, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.

la musica e l'arte non dovranno più avere a che fare né con l'io né con l'inconscio soggettivo; non dovranno avere a che fare né con i sentimenti e le pulsioni "timiche" dell'io, né con le pulsioni dell'es. Insomma, Cage sceglie e percorre una strada artistica che appare completamente eterogenea e serenamente "esterna" anche rispetto alla concezione psicoanalitica che interpreta l'opera d'arte come "sublimazione"³⁶. Anche l'estetica della sublimazione, infatti, deve essere considerata del tutto interna all'estetica simbolica.

La poetica del vuoto e del silenzio si mostra, quindi, come il farmakon³⁷ non-simbolico che guarisce le soggettività attraverso una strada farmacologica omeopatica. Il farmaco che avvelena, se opportunamente diluito e dinamizzato, può dare di nuovo la salute, inducendo le soggettività a guardare "fuori", ad abbandonare progressivamente il mondo simbolico, ad abbandonare il mondo per diventare capaci di sentire l'ambiente in ogni sua caratteristica sonora o sonorizzabile, a divenire finalmente corpi senzienti. Si tratta di un esercizio, si tratta di askesis, di asceti. In una delle sue conferenze sul "niente" Cage scrive: «Ho sempre più la sensazione che non arriviamo a niente. Man mano che il discorso procede non approdiamo a nulla ed è un piacere. Non è irritante essere dove sei, irritante è pensare di voler essere altrove»³⁸. Fare il vuoto della soggettività può essere una strada terapeutica di disintossicazione sia dall'indebolimento dell'io, a causa del suo soggiogamento pulsionale, che dalla sua ipertrofia immaginaria. C'è un rischio, naturalmente, in queste tesi, che però è il rischio che da sempre l'arte moderna assume su di sé, ed è quello di essere una compensazione nei confronti delle sofferenze e delle privazioni della vita, finendo per essere un'attività funzionale al mondo "così com'è". Come è noto, su questo rischio, molto prima (e meglio) di Odo Marquard³⁹, ha scritto Adorno, in quella che è stata forse l'ultima grande teoria estetica della modernità. Adorno criticava i borghesi che, alienati nei ruoli economici e sociali che li costringevano a reprimere le loro pulsioni, si riversavano alle mostre di

36 Cfr. M. RECALCATI, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

37 Per la nozione filosofica di farmakon rinvio a J. DERRIDA, *La farmacia di Platone*, in Id., *La disseminazione*, trad. it. a cura di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1989, pp. 103-197; cfr. anche la ripresa della nozione, ma in chiave propositiva e "critica", fatta da B. STIEGLER ad esempio in *Reincantare il mondo. Il valore dello spirito contro il populismo industriale*, trad. it. a cura di P. Vignola, Orthotes, Napoli 2012.

38 J. CAGE, *Silenzio*, cit. p. 154.

39 Cfr. O. MARQUARD, *Compensazioni. Antropologia ed estetica*, edizione italiana a cura di T. Griffero, Armando editore, Roma 2007.

pittura o ai concerti di musica per soddisfare in modo indiretto, ma senza mai lasciarsi completamente andare, le loro pulsioni. La compensazione avviene in questo modo: nell'opera d'arte i borghesi trovavano quello che mancava alla loro vita, vissuta all'insegna della repressione. Sappiamo bene che questa argomentazione dagli anni Sessanta in poi, ma negli Usa bisognerebbe retrodatare questo processo, ad un certo punto è diventata vecchia, almeno in questa sua forma classica. È diventata vecchia perché le soggettività sono profondamente mutate, tanto che il paradigma freudiano classico utilizzato dai francofortesi, vale a dire quello del "disagio della civiltà" derivante dalla repressione delle pulsioni, ebbene questo paradigma sembra non funzionare più rispetto alle nuove forme di vita⁴⁰.

Ma allora la poetica zen di Cage può essere accusata di proporre una ennesima strada di compensazione terapeutica nei confronti della vita contemporanea? Sono convinto che a questa domanda bisogna rispondere nello specifico negativamente. La nozione di "compensazione" implica che nell'arte si riesca a trovare ciò che, nella vita, ci manca. È questa in buona sostanza la funzione svolta nella modernità e nella tarda modernità prima dal "romanzo" e poi dal cinema. Non c'è bisogno di citare Pessoa per ricordarlo⁴¹; basta osservare quante persone affermano oggi di riuscire a trovare un senso alla vita solo attraverso la letteratura e il cinema. Cage non pensa che la funzione della musica e dell'arte sia questa. Nella musica non deve esserci niente che non ci sia già nella vita. Anzi la sua funzione dovrebbe essere proprio quella di renderci capaci di "dire di sì" alla vita, senza difendersi da essa, fino ad accettare la morte come parte della vita: «la vita senza la morte non è più vita – egli scrive – ma autodifesa»⁴². «L'accettazione della morte – continua Cage nello stesso testo – è la fonte di tutta la vita. Così ascoltando musica usi qualcosa come trampolino, il primo suono che viene; il primo qualcosa ci proietta nel niente e da quel niente nasce il prossimo qualcosa ecc. come una corrente alternata; nessun suono teme il silenzio che lo spegne; e non esiste silenzio che non sia intriso di suono»⁴³. In queste parole di Cage non è più possibile ritrovare alcuna tragicità, come quella racchiusa nella famosa definizione hegeliana dello Spirito come "ciò

40 Vedi M. DE CAROLIS, *Il paradosso antropologico. Nicchie, micromondi e dissociazione psichica*, Quodlibet, Macerata 2008.

41 «La letteratura, come tutta l'arte, è la confessione che la vita non basta», scrive in un appunto Fernando Pessoa (cito da ID., *Il poeta è un fingitore. Duecento citazioni scelte da Antonio Tabucchi*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 14.

42 J. CAGE, *op. cit.*, p. 169.

43 *Ibidem*.

che sopporta la morte”⁴⁴. L'accettazione della morte di cui parla Cage non passa più attraverso il simbolico e la parola. Nella stessa “conferenza su qualcosa”, che fa da pendant alle “conferenze su niente”, Cage afferma perentoriamente: «le parole sono solo rumori. Quali fa poca differenza. In pratica la domanda è vivi, o ti basi sulle parole? Se prima di vivere attraversi una parola allora c'è un inganno»⁴⁵; e, più in là, scrive, commentando la musica di Morton Feldman, «niente nella vita richiede un simbolo, dato che è quel che è; una manifestazione visibile di un niente invisibile»⁴⁶. Che questo “niente” (nothing), come ho già detto, non significhi il Nulla come abissale Grund, ma niente altro che lo stesso “qualcosa” rispetto a qualche altro “qualcosa”, viene ribadito da Cage nello stesso testo. «Quando si va da niente a qualcosa – egli scrive – abbiamo tutta la storia della musica e dell'arte d'Europa che ricordiamo e in cui vediamo cosa è fatto bene e cosa non lo è. Il tale ha creato questo e quello e i criteri. Ma ora andiamo da qualcosa a niente, e non vi è modo di distinguere successo o scacco dato che tutte le cose hanno uguale natura di Buddha»⁴⁷.

Il silenzio e la domanda

«Al silenzio serve che io continui a parlare», scrive più volte John Cage. Come intendere questa sua frase? Se tralasciamo la strada mistica, vi sono credo due interpretazioni possibili di questa affermazione. Secondo la prima, la frase non significherebbe altro che anche il mio parlare è necessariamente “silenzio”. Secondo l'altra interpretazione la frase potrebbe significare: perché ci sia il silenzio è necessario che io parli, nel senso che “rompa” il silenzio. Ma che cosa romperebbe cageanamente il silenzio? La risposta la troviamo dappertutto nei suoi scritti. La risposta è: una domanda. Ciò che rompe il silenzio per farlo essere è solo e sempre una “domanda”. Ma perché l'artista sia capace di fare domande deve essere capace di ripartire sempre da “zero”. Partire da zero significa contemporaneamente due cose: fare il vuoto di sé, della propria soggettività da un lato, e accettare ogni cosa, ogni evento dall'altro: «zero suoni, zero armonia, zero

44 «Ma non quella vita che inorridisce dinanzi alla morte, schiva della distruzione; anzi quella che sopporta la morte e in essa si mantiene, questa è la vita dello spirito» (G. W. F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, trad. it. a cura di E. De Negri, 2 voll., La Nuova Italia, Firenze 1974, vol. I, p. 26).

45 J. CAGE, *op. cit.*, p. 170.

46 Ivi, p. 171.

47 Ivi, pp. 177-178.

melodia, zero contrappunto, zero ritmo; insomma, non c'è un qualcosa che non sia accettabile; così sei in consonanza con la vita e paradossalmente di nuovo libero di scegliere»⁴⁸.

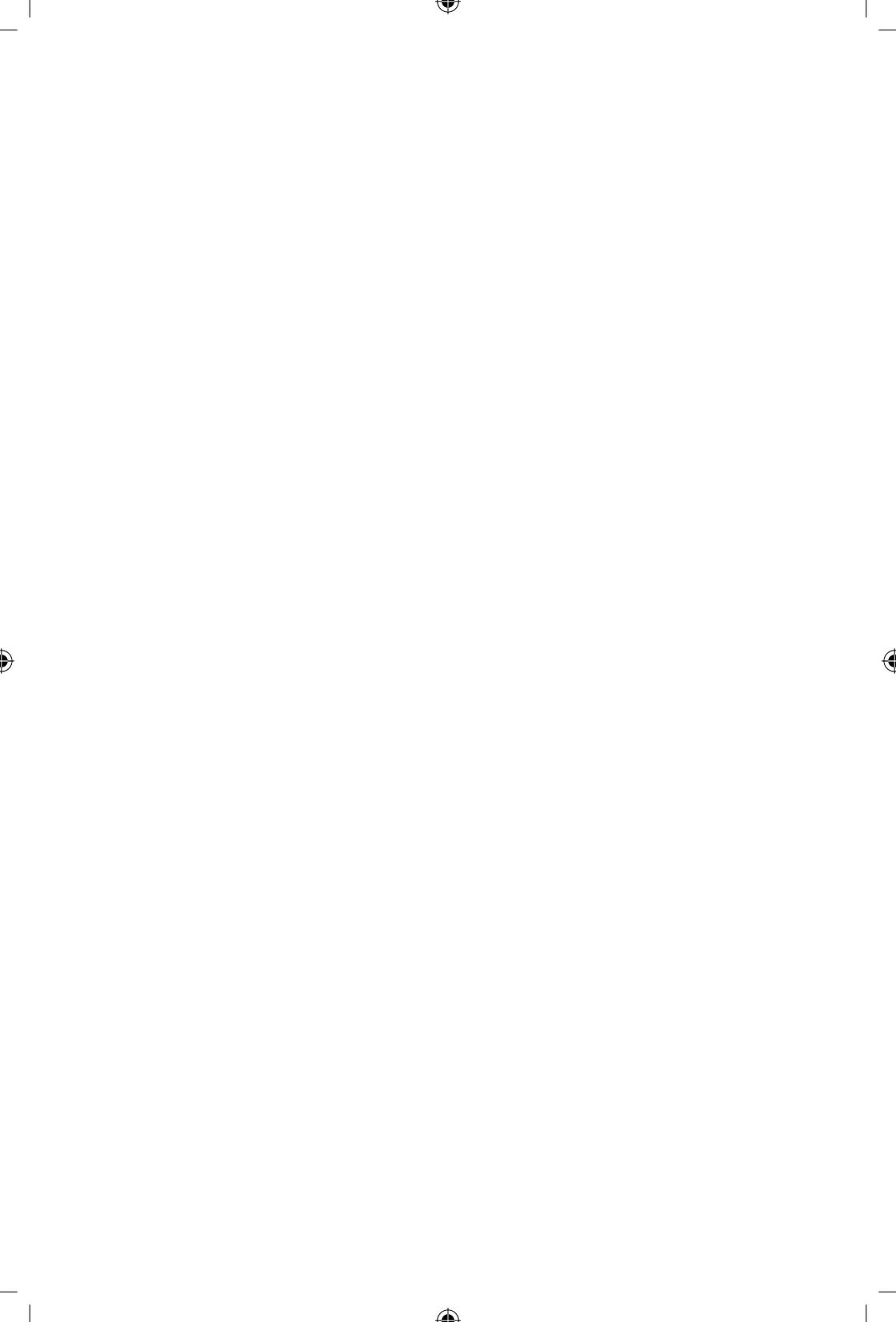
Cage spesso sembra far intendere che le domande da cui principiano le sue operazioni musicali non siano altro che una versione aggiornata delle domande che gli antichi maestri zen erano soliti rivolgere agli allievi troppo sicuri di sé o troppo avidi di sapere per metterli sulla strada del non sapere e dell'illuminazione (satori). Tuttavia Cage è un musicista, non un antico maestro di saggezza. Allora il significato del suo domandare cambia radicalmente. La "domanda" è il punto di partenza di tutte le sue operazioni musicali, anche di quelle rigorosamente aleatorie e non è più "orientale" di quanto non sia "occidentale". Essa è dubbio e curiosità, è scommessa e incertezza, è apertura e scelta, è azione e passione, ma al loro grado minimo, omeopatico, diluito e dinamizzato.

Il luogo della "domanda" appare come l'indecidibile che egli individua, lavora, attraversa. Nessuna domanda abolirà il caso, certo, lo ricordavo prima, citando Mallarmé. Ma non c'è processo stocastico in cui siano coinvolte le soggettività umane capaci di abolire la "domanda".

Anche Cage, potremmo dire, ha lavorato artisticamente, musicalmente, come forse solo Samuel Beckett era riuscito a fare negli stessi anni in Europa, alla riduzione dell'umano ai suoi gradi minimi ma incancellabili⁴⁹.

48 Ivi, p. 167. Sul pezzo forse più famoso di Cage (4' 33") e su tutta la sua opera musicale vedasi ora K. GANN, *Il silenzio non esiste*, trad. it. di M. Mele, ISBN edizioni, Milano 2012. Su Cage e la sua eredità nelle arti del tardo Novecento cfr. *De la composition. L'après Cage*, "Revue d'esthétique", n. 43, 2003.

49 Vedi A. BADIOU, *Beckett. L'ineffabile desiderio*, trad. it. di S. Czapiz, il nuovo melangolo, Genova 2008. Sulla linea non-simbolica nell'estetica e nell'arte del Novecento mi permetto di rimandare al mio *C'è dell'io in questo mondo? Per un'estetica non simbolica*, Aracne, Roma 2012 (in cui è inclusa una prima versione del presente saggio su Cage).



LEONARDO V. DISTASO

“INCIPIIT LINGUA”: DA DIONISO ALLA CALIFORNIA, TERRA DEL TRAMONTO

Quanto possono essere lontane le aule di filologia di Basilea e i dolci sentieri dell'Engadina dalle ripide coste di Big Sur, attraversate dalla Highway 1 e dalla prosa di Kerouac, o dal traffico del Santa Monica Blvd che, raggiungendo le rive della Weimar di Pacific Palisades o la *vie bohème* di Venice Beach, ci guida fino all'estremità della terra del tramonto?

Quanta distanza dobbiamo immaginare tra il progetto di un lavoro sullo spirito della musica nella tragedia, pensato e scritto a Tribtschen a seguito delle conversazioni con il Maestro di quell'epoca, o la ricerca della quiete oscura di Sils Maria, dove la solitudine è il vettore che muove i passi di Zarathustra, e quel che è accaduto nella comunità del Black Mountain College, dove interessi comuni venivano, e vengono, sperimentati a formare un campo di esperienze d'avanguardia in cui l'arte e la vita si confondono?

E poi ancora, quali affinità possiamo cogliere tra l'orrore per le lunghe serate d'arte che il giovane filologo deve sopportare a Bayreuth nell'agosto del 1876¹ e l'ansia di superare la musica-oggetto, comunicativa e strutturata, per dare luce a un programma di reciproca penetrazione di arte e vita, pensato tra le mura della New School di New York City o della Wesleyan University di Middletown (CT) e materializzata nella danza simultanea di Merce Cunningham oppure in *Variation IV* o *Imaginary Landscape*?

Tenendo conto delle reali distanze che intercorrono tra un pensatore anomalo della musica come il giovane Nietzsche e un compositore anomalo come Cage, qui non intendiamo verificare la testuale influenza dell'uno sull'altro, o quale idea il californiano avesse del tedesco; e neppure si tratta di costruire un ponte tra i due per cogliere le somiglianze o le differenze su un piano meramente teorico. Ciò che intendiamo fare è, piuttosto, una

1 Nietzsche si reca a Bayreuth il 24 luglio 1876 per assistere alle prove dell'inaugurazione del primo festival ma, come scrive alla sorella il 1 agosto, prova orrore di tutte quelle lunghe serate d'arte. Lascia Bayreuth e si rifugia a Klingenberg a scrivere *Umano, troppo umano*. È solo dopo le lunghe insistenze della sorella che fa ritorno a Bayreuth il 12 agosto giusto in tempo per assistere all'inaugurazione.

lettura della musica e del pensiero di John Cage alla luce della visione della cultura estetica e musicale aperta da Friedrich Nietzsche. Il che significa non sovrapporre Cage a Nietzsche per seguire i contorni esterni, ma guardare a entrambi per cogliere la cultura estetica di fondo e sulla cui scena l'esperienza di Cage può essersi sviluppata.

Per fare questo dobbiamo considerare l'estetica del giovane Nietzsche come l'esperienza filosofica che attua una torsione della cultura estetica del suo tempo, torsione che ricade come un destino, ma anche come una profezia, sul cammino dell'arte del Novecento. Si tratta, certo, di dare ampio credito alla riflessione nietzscheana sulla tragedia e sullo spirito della musica da cui essa nasce, un credito che siamo sicuri di riscattare nei fatti, o almeno in quei fatti che cadono nel cono di luce di tale profezia e che da essa assumono il carattere di realtà.

Partiamo da Nietzsche, dunque, e partiamo dalla fase di costruzione della *Nascita della tragedia*, anni 1870-1873. La riflessione di Nietzsche sulla musica si pone sul piano dell'*origine*: le sue domande sono *domande originarie* nel senso che mettono in questione il piano preliminare della musica, interrogano la sua stessa possibilità prima ancora di verificarne la consistenza e la portata attraverso il lavoro della critica. La verità di queste affermazioni trova riscontro nella *forma* delle questioni che Nietzsche si pone a proposito dello specifico piano di costituzione della musica, e dalle domande che da esso discendono: il piano degli stati in cui l'eccesso della natura (gioia, dolore e conoscenza) si manifesta nell'istante della liberazione dell'elemento musicale dalla costrizione violenta del genio apollineo, che genera misura, bellezza e illusione.² Col manifestarsi di tale liberazione risuona potenziata la voce strumentale non più attenuata dalla parola che ne copriva il senso e, nello stesso istante, viene alla luce la cosa più misteriosa – l'armonia – che, propria del movimento dionisiaco, permette di *udire cose che nel mondo apollineo erano artificialmente nascoste*. Scrive Nietzsche: «Tutto il fulgore degli dèi olimpici impallidi dinnanzi alla saggezza del Sileno...nell'oblio di sé degli stati dionisiaci per l'individuo con i suoi limiti e le sue misure: era imminente il crepuscolo degli dèi.»³ È questo il luogo della domanda nietzscheana sulla musica.

La nascita del pensiero tragico coincide con il venire al mondo dell'armonia, col crepuscolo degli dèi olimpici e con l'unione di Dioniso e Apollo: tornare a pensarla fa tutt'uno con la possibilità di pensare l'opera d'arte

2 F. NIETZSCHE, *La visione dionisiaca del mondo*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*, trad. it. di G. Colli, Adelphi, Milano 1991, pp. 62-63.

3 Ivi, p. 63.

dionisiaca in quanto sostrato reale dell'opera apollinea ed espressione della voce della natura, espressione del genio dell'esistenza in quanto volontà.⁴ Solo pensando tale possibilità l'illusione apollinea si inabissa nella realtà dionisiaca per cogliere la sua più profonda verità; tale realtà le viene incontro avvolgendola nelle notti in cui la violenza della danza rende impossibile il canto articolato e ogni parola cantata. Quell'antico momento di estasi, che si manifestava nella *sovreccitazione della sensibilità* e nel terrore notturno e che chiamava all'appello l'assurdo della vita, ora è pronto a trovare la sua forma coniugandosi con lo sforzo apollineo e non lasciandosi trascinare via dalla sua illusione: il poeta tragico deve diventare *coreografo* di una danza che esprima l'indissolubile legame naturale tra lingua parlata e lingua cantata, tra gesto immanente alla specie e gesto artistico dell'esistenza.⁵

Il genio dionisiaco è colui che sa *rendere visibile la musica* attraverso la danza, placando quella sovreccitazione della sensibilità senza ricorrere al potere concettuale della parola, ma affiancando alla musica i movimenti della danza: questi, come mezzi espressivi esteriori, disegnavano arabeschi sulla superficie dell'orchestra rendendo visibile la musica, mentre quest'ultima potenziava l'effetto della poesia.⁶ Il genio dionisiaco trova così, nella verità del gesto, il farmaco della mania estatica convertendo piaceri e sofferenze dentro di sé così come nella compassione degli ascoltatori: l'eccesso sensibile svanisce dando corpo a quella *profondissima unità di parola e suono* che costituisce il *sostrato sonoro* come fondamento della musica e, insieme, radice della parola: «L'intero campo del consonantismo e del vocalismo noi crediamo di poterlo ricondurre al simbolismo dei gesti...non appena pensiamo che la parola sgorga dalla bocca dell'uomo, si produce allora per la prima volta la radice della parola, il fondamento di quel simbolismo dei gesti, ossia il sostrato sonoro, l'eco delle sensazioni di piacere e di avversione.»⁷

È nel frammento *Mp XII* del 1871 che Nietzsche descrive il lavoro del coreografo come ostetricia della produzione musicale: poiché l'immagine non può produrre da sé la musica,⁸ è nel gesto sonoro – nella plastica del vocalismo e del movimento della danza – che i più intimi pensieri della natura si producono e diventano musica; essi dapprima rimangono nascosti

4 Ivi, p. 74.

5 E. ROHDE, *Psiche*, trad. it. a cura di S. Givone, Laterza, Roma 2006, pp. 284-293.

6 F. NIETZSCHE, *Il dramma musicale greco*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*, trad. it. cit., p. 22.

7 F. NIETZSCHE, *Frammento Mp XII*, primavera 1871, in *Frammenti postumi II*, trad. it. a cura di G. Campioni, Adelphi, Milano 2004, p. 189.

8 Ivi, p. 191.

sotto il velo di Maja, ma poi, come Nietzsche scriverà di lì a poco, tale velo sarà dissolto dalla violenza sconvolgente del suono dionisiaco.⁹

In musica non v'è alcunché da comunicare; l'artista dionisiaco non ha in alcuna considerazione l'ascoltatore, e non lo ritiene affatto uno spettatore.¹⁰ Una musica vocale, un canto strumentale, una danza musicale non sono rappresentazioni teatrali, ma esistono solo per chi partecipa a essi, come di fronte a ciò che è assoluto.¹¹ Mostrare la radice della parola è il medesimo che svelare il terribile segreto della natura: *il suono*, che sgorga nella lotta tra verità e bellezza.¹² Ma è anche cogliere nel plastico movimento della danza quell'incantesimo che è presupposto di ogni arte drammatica: «In questo incantesimo – scrive Nietzsche – chi è esaltato da Dioniso vede se stesso come Satiro, e *come Satiro guarda a sua volta il dio*»¹³, e rivolge lo sguardo, attraversando lo spazio apollineo alessandrino, verso l'enigma della natura. Lo spettatore proviene dal coro, non dalle case e dalle strade borghesi, ma da quell'unica *realtà* che è il coro, la cui azione fonda il *dramma come rappresentazione apollinea sensibile di conoscenze e moti dionisiaci*: tale azione, frutto dell'unità di visione e sonorità, è il prodotto di tale unità e *parla di essa con tutto il simbolismo della danza, del suono e della parola*.¹⁴

Il suono irrompe da quell'eccesso della sensibilità per venire incontro al mondo trasfigurato dell'occhio apollineo: con ciò esso si plasma e diventa arte musicale, *musica come arte*. Chiudere il suono nel dominio della misura segna il momento il cui la musica diventa *arte*. Essa segue lo stesso destino dell'immagine che diventa figura e del tratto che si delinea, coniando il concetto estetico di bellezza quale risultato della creazione artistica e della forma: l'importanza dell'arte per la cultura, scrive Nietzsche, è il risultato della costrizione all'arte da parte dell'artista apollineo. Da qui muove i passi l'arte dionisiaca e la sua *liberazione* da tale costrizione: non per tornare allo stato di sovraccitazione della sensibilità, insopportabile nell'oscurità penetrata dal volto di Medusa, ma per ritrovare quella radice che giace sopita (l'elemento letargico) che esprime i più intimi pensieri della natura da cui lasciarsi in-cantare.

9 F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, trad. it. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1990, p. 29.

10 F. NIETZSCHE, *Frammento Mp XII*, trad. it. cit., p. 198.

11 Ivi, p. 200.

12 F. NIETZSCHE, *La visione dionisiaca del mondo*, trad. it. cit., p. 59.

13 F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, trad. it. cit., p. 60.

14 Ivi, pp. 61-62.

Il programma di risalire oltre Euripide, che aveva distinto l'attore dallo spettatore non riconoscendo più il compito di *coreografo creativo* del poeta e del musicista,¹⁵ intende innanzitutto smascherare la finzione prodotta dal rispecchiamento dello spettatore con l'intreccio della scena. Lo spettatore euripideo contempla estraniato la scena abbandonata dal pathos come uomo della realtà della vita quotidiana: totalmente dimentico del sostrato dionisiaco, egli si rispecchia nell'intreccio drammaturgico poggiandosi interamente sul valore figurale della parola, utile alla rappresentazione in quanto proposizione della virtù e del sapere. L'anima bella, lo spettatore plaudente, si rispecchia nell'ottimismo socratico che annulla ogni antico dolore consolando l'ateniese nella sua estraneità: Nietzsche è stato il primo critico della società dello spettacolo e tra i primi ad avere avuto un giudizio disincantato verso il mondo borghese la cui alienazione si manifesta anche attraverso precisi connotati estetici. Nietzsche è chiaro su questo punto e qui merita ricordare una pagina della *Nascita*: «il Satiro sta rispetto all'uomo civile nello stesso rapporto in cui la musica dionisiaca sta rispetto alla civiltà...l'uomo civile greco si sentiva annullato al cospetto del coro dei Satiri: e l'effetto immediato della tragedia dionisiaca consiste in questo, che lo Stato e la società, e in genere gli abissi fra uomo e uomo cedono a un soverchiante sentimento di unità che riconduce al cuore della natura.»¹⁶

Nietzsche rimprovera alla dimensione artistica, determinata dall'incontro tra ottimismo socratico, genio apollineo e dramma euripideo, di aver occultato l'origine dionisiaca dell'arte: la dinamica dionisiaca pone le condizioni per l'istituzione dell'arte, per poi cadere nell'oblio, nella dimenticanza e nel letargo della finzione scenica del dramma. Così come la nascita della tragedia coincide con l'origine comune di filosofia e musica, allo stesso modo la fine della tragedia dà ragione della nascita dell'arte, di un'arte che costituisce un cardine della civiltà e i cui connotati Nietzsche desidera trasvalutare attraverso il recupero, nell'avvenire, del momento dionisiaco.

Lasciamo ancora la parola al filosofo: «La consolazione metafisica, lasciata alla fine in noi da ogni vera tragedia, per cui in fondo alle cose la vita è, a dispetto di ogni mutare delle apparenze, indistruttibilmente potente e gioiosa, questa consolazione appare in corposa chiarezza come coro di Satiri, come coro di esseri naturali che per così dire vivono incorruttibili dietro ogni civiltà e, nonostante ogni mutamento delle generazioni e della storia dei popoli, rimangono eternamente gli stessi. Con questo coro trova consolazione il Greco profondo...che ha contemplato con sguardo

15 F. NIETZSCHE, *Il dramma musicale greco*, trad. it. cit., p. 22.

16 F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, trad. it. cit., p. 54.

tagliante il terribile processo di distruzione della cosiddetta storia universale, come pure la crudeltà della natura, e corre il pericolo di anelare a una buddhistica negazione della volontà. Lo salva l'arte, e mediante l'arte lo salva a sé – la vita.»¹⁷

Questo è il momento della separazione tra mondo della realtà quotidiana e mondo della realtà dionisiaca: il Greco profondo si immergeva nella realtà dionisiaca per ritrovare la sua unità; la *consolazione metafisica* insita nella tragedia scaturiva dal *lasciar-essere* della vita, potente e gioiosa *nonostante tutto e qualunque cosa accada* anche di fronte alla *visione della verità raccapricciante* – nell'unità di arte e vita che solo l'arte dionisiaca può avocare a sé nello spirito della musica. Nel mondo della realtà quotidiana, invece, il Greco alessandrino poteva soltanto anelare al rispecchiamento della sua condizione con il mondo limpido dell'idealità, trovando ugualmente consolazione nell'arte, ma di una natura potente quanto illusoria, una *consolazione compensatrice* e rassicurante: la *promesse de bonheur* spinge lo sguardo al di là del mondo, si idealizza in un'estetica della bella illusione a cui si accompagna la declinazione concettuale della parola; la virtù prende il posto della vita e l'arte, sotto il conio di Apollo, «è capace di volgere quei pensieri di disgusto per l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere.»¹⁸ L'arte apollinea si assume l'onere di sopportare la vita e salvare le contingenze, al costo di seppellire la vita sotto la maschera della bella parvenza.

Parallelamente a questa decadenza che accompagna la consolazione dell'arte, la penetrazione del socratismo segna la fine della tragedia *a causa della mancanza di musica*. La caduta della tragedia segna la nascita del dramma, compreso il dramma musicale, e allo stesso tempo, la fine della musica dionisiaca suggella la nascita della musica assoluta: «la musica, sempre più circoscritta e ridotta a confini ristretti, non si sentì più a suo agio nella tragedia e cercò di svilupparsi più liberamente e più arditamente, come arte assoluta, al di fuori della tragedia.»¹⁹

Ecco il punto nodale: con la morte della tragedia nasce l'arte che spezza il legame con la natura pur tentando di ricostruirlo sulla scena; un'arte che non solo si oppone alla vita, ma cerca di redimerla e di offrire una conciliazione e una consolazione tramite virtù e conoscenza. Nietzsche rifiuta questo programma perché esso vela ciò che non può essere nascosto se non al prezzo della menzogna: il rifiuto della vita e del suo enigma che

17 Ivi, pp. 54-55.

18 Ivi, p. 56.

19 F. NIETZSCHE, *Socrate e la tragedia*, trad. it. cit., p. 44.

l'anestetica moderna nasconde dietro la finzione dell'opera e la verità del dramma.

Tale estetica sbagliata, sotto la guida di un'arte fondata sull'immagine e sul concetto – scrive Nietzsche – si consola nel piacere per le belle forme irrigidendosi nelle apparenze e separando definitivamente quel nesso di arte e vita che solo l'arte dionisiaca è capace di conservare sostenendo il peso del dolore e dell'assurdo. L'arte dionisiaca - arte tragica nello spirito della musica – promette e mantiene la consolazione metafisica – scrive Nietzsche – che ci strappa momentaneamente dalle forme mutevoli per cogliere nella loro immediatezza il lasciar-essere della vita. Così lo descrive in una pagina della *Nascita*: «Per brevi attimi siamo veramente l'essere primigenio stesso e ne sentiamo l'indomabile brama di esistere e piacere di esistere; la lotta, il tormento, l'annientamento delle apparenze ci sembrano ora necessari, data la sovrabbondanza delle innumerevoli forme di esistenza che si urtano e si incalzano alla vita...noi veniamo trapassati dal furioso pungolo di questi tormenti nello stesso attimo in cui siamo per così dire divenuti una cosa sola con l'incommensurabile gioia originaria dell'esistenza...Malgrado il timore e la compassione, noi viviamo in modo felice, non come individui, in quanto siamo quell'unico vivente, con la cui gioia generativa siamo fusi.»²⁰

E allora eccola, finalmente, la *domanda originaria* nietzscheana che abbiamo evocato all'inizio. La domanda che interroga l'origine *in ogni momento reale dell'arte*, in ogni suo passo storico, mantenendo viva la dimensione dionisiaca interrogandola nella sua reale consistenza *oltre e prima dell'arte stessa*. Ora, dovendo passare a Cage, possiamo finalmente enunciarla aggiungendo la sua breve quanto problematica risposta: «Quand'è che il suono diventa musica? Soprattutto nei supremi stati di piacere e di dolore della volontà, quando la volontà tripudia oppure è mortalmente atterrita, in breve *nell'ebbrezza del sentimento*: nel *grido*. In confronto allo sguardo, quanto più potente e immediato è il grido!»²¹

Dove ritrovare questa domanda nietzscheana nella forma di pensiero di John Cage?

In una serie di conversazioni con Daniel Charles, raccolte tra il 1968 e il 1971, Cage dichiara: «Tutto può entrare *musicalmente* in un orecchio aperto a tutti i suoni! Non solo le musiche che giudichiamo belle, ma la musica che è la vita stessa. Con la musica, la vita avrà sempre più senso. Ma vede che, alla fine, bisogna abbandonare proprio la musica affinché sia

20 F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, trad. it. cit., pp. 111-112.

21 F. NIETZSCHE, *La visione dionisiaca del mondo*, trad. it. cit., p. 74.

così. O almeno *ciò che noi chiamiamo musica!*»²² Sottolineare la necessità di abbandonare ciò che chiamiamo musica nel momento in cui si afferma l'esigenza di far entrare i suoni in quanto tali in una dimensione più ampia che li consideri nello spazio musicale, vuol dire collocare il proprio pensiero e il proprio lavoro all'inizio della musica stessa, alla sua origine *oltre e prima dell'arte*, nel momento stesso in cui si avanza l'idea di ampliare la stessa idea di spazio musicale. In Cage è sempre presente, in ogni fase della sua ricerca, *l'idea della musica prima della musica*: per cogliere l'attimo in cui qualcosa diventa musica è necessario abbandonare ogni visione pre-costituita per essere liberi di *vedere accadere qualsiasi cosa, non importa cosa*: il problema è, dice Cage, *qualcosa sorge!*²³

Questa apertura al possibile quale che sia, al caso non oggettivabile tramite controllo e organizzazione – dunque a una contingenza senza senso, a un'indeterminazione come condizione di possibilità di una probabilità – fa sparire l'arte (e la musica come arte) nella sua istituzione: alla compenetrazione tra suoni senza relazioni e senza ostruzione – il *Nothing-in-between* che mantiene le cose senza costituirle come oggetti²⁴ – corrisponde un'introduzione dell'arte nella vita rivelata nel far entrare musicalmente tutti i suoni nell'orecchio.

Accanto al teatro senza letteratura di Artaud qui troviamo la musica senza organizzazione, dunque senza struttura e metodo.²⁵ La questione di fondo per Cage è la destrutturazione della relazione: la compenetrazione lascia che la costellazione sonora mantenga separati, e in sé, gli elementi offerti all'ascolto. Bisogna proporre all'ascoltatore la non-oggettività rifiutando la ripetizione che feticizza il materiale fino a istituzionalizzarlo nel ricordo. L'arte musicale deve aiutare a dimenticare lasciando che il materiale si presenti all'interno di un processo la cui dimensione temporale eternizza il presente mentre lo finitizza in un contingente del tutto casuale e imprevisto. L'accettazione del dato fa di Cage un realista che non cede al dominio della relazione soggetto-oggetto.

Ma perché la decostruzione della relazione sia possibile è necessario lasciar-essere i suoni e i silenzi nella loro continuità senza climax, lasciarli-essere senza scopo né intenzionalità, partecipando della vita dei suoni così come essi partecipano della vita che sono e da cui provengono. *Arte in quanto vita*, dice Cage, e *non vita in quanto arte*, sottolineando così il ri-

22 J. CAGE, *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles*, trad. it. a cura di D. Bertotti, Controsegna, Torino 1999, p. 53.

23 Ivi, p. 155.

24 Ivi, p. 87.

25 Ivi, pp. 24-25.

fiuto di ogni forma di estetizzazione che, oltre che imporre una determinata idea della vita, pretende che tutto ciò che ci circonda sia inteso come arte: «Se io voglio “la vita in quanto arte” rischio di cadere nell’estetismo, perché ho l’aria di pretendere di imporre qualcosa, una certa idea della vita. Mi sembra che la musica – almeno come la intendo io – non imponga niente... I suoni non hanno scopo! Semplicemente essi sono. Vivono. La musica è questa vita dei suoni, partecipazione dei suoni alla vita, che può diventare (ma non volontariamente) una partecipazione della vita ai suoni.»²⁶

Nell’azione teatrale, così come nella danza o nella ricerca sul materiale, la musica non esiste separata dalla vita. Scrive Cage in un testo del 1958 riportato in *Silence* a proposito dell’arte, descritta come una luce mentre il resto della vita è il buio: «Se esistesse sul serio una parte della vita talmente buia da poter escludere la luce dell’arte, io vorrei stare in quelle tenebre, procedendo a tentoni se necessario, però assai vivo. E penso che anche la musica contemporanea starebbe lì, andando a sbattere contro le cose... contribuendo al disordine che caratterizza la vita (se è il contrario dell’arte) invece di contribuire all’ordine e alla veridica bellezza radicata e al potere che caratterizzano un capolavoro (se è il contrario della vita).»²⁷

Ora, se noi consideriamo l’arte (e la musica) separate e in opposizione alla vita, al suo disordine e alle sue tenebre, ai suoi terrori e ai suoi incantesimi, e facciamo dell’arte ciò che rende la vita più sicura di quanto sia realmente, cadiamo nel potere della bellezza e dello stile che assicura stabilità e ripetizione, senso e fruizione, volontà e organizzazione. Il senso di liberazione dall’arte e dal gusto che Cage propugna sulla scia del dadaismo di Satie – il programma avviato già nel 1939 di liberare il suono e il ritmo dalle restrizioni della musica – è il risultato del ritorno al momento iniziale della musica, al *divenire musica di qualcosa che è suono e basta*. Liberare ciò che esiste nei suoni che udiamo vuol dire liberarsi dall’impulso soggettivo di organizzarli in relazioni che nascondono il nesso profondo tra arte e vita, l’enigma delle tenebre racchiuso nel materiale in quanto tale, nel sostrato sonoro, il suono e basta: «significa che i rumori sono utili alla nuova musica quanto le cosiddette note musicali, per il semplice motivo che sono suoni.»²⁸

Come Nietzsche interrogava il sostrato sonoro in quanto intimo segreto della musica non afferrabile dall’intelletto alessandrino e come radice della parola e della musica, così Cage risale allo spazio sonoro totale (quello del

26 Ivi, pp. 81-82.

27 J. CAGE, *Silenzio*, trad. it. di G. Carlotti, ShaKe, Milano 2010, p. 59.

28 Ivi, p. 87.

nastro magnetico, per es.) per modificare completamente le nostre abitudini musicali e le nostre concezioni dell'arte, ma soprattutto, come scrive nel 1957, per *far diventare musica qualunque momento o punto dello spazio sonoro e per trasformare in arte la nostra consapevolezza attuale dell'operare della natura*.²⁹ Quando Cage si chiede se qualunque suono sia musica, si pone, a suo modo, la stessa domanda nietzschiana sull'attimo del divenire musica del sostrato sonoro, rispondendo che nel lasciar-essere il suono e il silenzio in quanto tali il *qualcosa che sorge* è proprio ciò che possiamo e dobbiamo ritrovare nella pazienza e nell'ascolto del materiale stesso («*si deve amare il materiale che si sceglie ed essere paziente.*»³⁰)

Non v'è musica come entità separata così come non v'è uomo al di fuori della propria vita. Il senso dell'ecologia musicale di Cage rompe con la tradizione della soggettività creatrice e dell'oggettività reificata. Nella compenetrazione tra demiurgo dei suoni, esecutore libero e ascoltatore del materiale sembra di assistere a un ritorno alla dimensione del coro tragico in cui, appunto, l'affermazione della vita è la stessa che la proposizione della musica, all'interno di uno spazio ecologico in cui la configurazione temporale – il tempo-zero dell'abitare – consente attraversare la dimensione sonora nella sua totalità in un'aura di partecipazione. Cage auspica che un giorno sia possibile ascoltare tutta la musica contemporaneamente ossia non eseguita consecutivamente, ma interpretata tutta nello stesso tempo, contemporaneamente.³¹

Ciò non toglie che alla destrutturazione dell'organizzazione totale del materiale la musica come vita di Cage mantenga il senso della *forma*. Forma e materiale sono liberi, e se è possibile superare la struttura e l'organizzazione del processo musicale, l'accoglienza del materiale implica l'accettazione della sua forma e della sua dinamica. Qui, come altrove, al rifiuto dell'imposizione apollinea della forma, della ricerca di una conciliazione rassicurante della bella parvenza e dell'arte come comunicazione di contenuti, corrisponde un'accettazione della forma dionisiaca, che Cage chiama *l'aspetto del mistero che avvolge la vita dell'organismo*.³² Essa viene occasionalmente alla luce nella realtà processuale contingente, in essa v'è sempre enigma: *c'è sempre musica*, è la risposta di Cage al sorgere della musica stessa! Con ciò, il passo oltre Nietzsche, ma seguendo il sentiero da lui tracciato, è compiuto.

29 Ivi, p. 17.

30 Ivi, p. 146.

31 J. CAGE, *Per gli uccelli*, trad. it. cit., p. 265.

32 Ivi, p. 24.

Per chiudere, ecco forse il modo con cui Cage formula la domanda nietzscheana sul grido, in quella pagina dionisiaca che interroga l'origine della musica nella cerchia più ampia del nesso di arte e vita. Sono le domande che Cage si pone sul rumore del camion: «La musica è soltanto suoni? E in questo caso che cosa comunica? Un camion che passa è musica? Se posso vederlo, sono anche tenuto a sentirlo? Se non lo sento comunica ugualmente? Se mentre lo vedo non lo sento, però sento qualcos'altro, mettiamo un frullino, perché sono dentro e sto guardando fuori, chi è che comunica, il camion o il frullino?»³³

Un'ultima intuizione: forse, la domanda sul grido e quella sul camion fanno scorgere una qualche affinità oltre la teoria tra il filosofo che rincorreva Dioniso tra i sentieri di Sils Maria e il musicista che accoglieva suoni e silenzi in una costellazione senza figura, il desiderio di *vivere come se nessuno lo sapesse*, la ricerca della quiete di chi *vive senza che altri lo vengano a sapere*.

33 J. CAGE, *Silenzio*, trad. it. cit., p. 54.



GIOVANNI GUANTI

JOHN CAGE E RICHARD BUCKMINSTER FULLER: UN CASO DI VIRTUOSA EMPATIA TRA INVENTORI

1. *Pedagogia non autoritaria*

G. M.: Dal momento che lei dà tanta importanza ai giovani, cosa pensa di quella sorta di incubatrice che per loro è l'università?

J. C.: Per come sono ora, non sono altro che luoghi dove le persone vanno per prendere lauree, per poi trovare un lavoro, per poi entrare in questa prigione di cui abbiamo parlato. La stessa università è modellata sull'idea della prigione, e così ci si abitua all'idea della prigione già dal momento in cui si viene educati... "Se non fai come ti abbiamo detto di fare, ti bocceremo". Lei sa tutto di questo. Ma in quell'università sempre più cose stanno cambiando, e la libertà si diffonde sempre di più. Si sente parlare di certe espressioni come "l'università libera", oppure si sente di studenti che frequentano l'università senza essere iscritti, con la possibilità di lasciarla quando lo desiderano. Si sente anche di università che concedono alle persone la libertà di scegliere liberamente il proprio piano di studi, senza infastidirli con curriculum, lauree, titoli vari, e sempre più insegnanti sono disponibili a insegnare al di fuori dei corsi di laurea, ecc., in modo tale che questo cambiamento sta subentrando a quella situazione che appoggiava rigorosamente il vecchio. Così ci troviamo di fronte a questa condizione di 'sovrapposizione' che stiamo vivendo ora e che ci rende così confusi su quanto ci accade intorno. Talvolta questo succede per vecchie ragioni che vengono meno, e talvolta accade perché ne nascono di nuove.¹

Così John Cage in un'intervista rilasciata nel 1970 a Genevriere Marcus,² la quale, molti anni dopo, in una lettera del 1986, confesserà:

1 R. KOSTELANETZ, *Conversing with Cage* (1987); trad. it. di Franco Masotti, *Lettera a uno sconosciuto*, Roma, Edizioni Socrates 1996, p. 331.

2 G. MARKUS, *John Cage: Dean of the Musical Avant-Garde*, in "Coast FM & Fine Arts", XI/3 (marzo 1970)

Strano a dirsi, l'intervista <con Cage> ebbe una profonda influenza sulla mia vita. M'immersi completamente nel lavoro ambientalista e nelle teorie di Buckminster Fuller. Sono ancora qui, continuo a lavorare nella mia organizzazione nonprofit alla ricerca di approcci innovativi (d'avanguardia?) all'armonia sociale e ambientale.³

Nel 1969 era stato invece questo il consiglio di Cage a un altro interlocutore:

Dovrebbe conoscere il libro di Buckminster Fuller *Education Automation*,⁴ nel quale prefigura la creazione di uno spazio completamente privo di pareti, nel quale abbiano luogo tutta una gamma di attività e sempre nel quale l'attenzione dello studente potrebbe liberamente spaziare in più direzioni, piuttosto che essere obbligata a focalizzarsi su un'unica cosa che spesso, poi, non è neppure stata scelta da lui. Penso che questo costituisca un ottimo principio che può essere affermato in molti modi. Uno dei quali è questo: quando vedi un confine, oppure una parete, rimuovile. E se proprio dobbiamo averle, allora che siano mobili; e quando ci si trova a dover scegliere – come dice Fuller – tra fissità e flessibilità, bisogna scegliere in ogni caso quest'ultima. Trovo che questa sia un'ottima regola.⁵

Artista aperto a ogni progetto di liberazione e a tutte le pratiche di evasione, soprattutto dalle trappole dei pregiudizi,⁶ Cage ha saputo far tesoro

3 R. KOSTELANETZ, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., pp. 22-23.

4 R. BUCKMINSTER FULLER, *Education automation: freeing the scholar to return to his studies*, foreword by Charles D. Tenney, Carbondale, Southern Illinois University Press 1962 (volume riproposto di recente: *Education automation: comprehensive learning for emergent humanity*, Baden, L. Müller 2010). L'edizione italiana, che conserva il titolo inglese originale, resta invece ancora quella emblematicamente datata 1968 (Roma, Lericci).

5 R. KOSTELANETZ, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., pp. 328-329. La fonte è una medesima intervista pubblicata in due parti: D. FINEGAN – R. KOPPEL – R. HASKELL, *John Cage: Choosing Abundance – John Cage: Things to do*, in "The North American Review" (Boston), VI nn. 3 e 4 (autunno e inverno 1969), pp. 9-17 e 11-16.

6 Una prospettiva artistica ed esistenziale favorita forse (*nomen omen?*) anche del proprio cognome, su cui il compositore statunitense celì spesso e volentieri: Cage significa, infatti, in inglese gabbia. Un cognome foriero comunque di un destino particolare. Ci sono, infatti, soltanto due compositori, tra quelli a ragione definiti fatidici per il destino della musica colta occidentale, che possono vantarsi di avere avuto un cognome traducibile ad litteram in note musicali: J. S. BACH e J. CAGE (altri nomi riguardano musicisti indubbiamente minori o minimi, per quanto interessanti come il danese N. GADE). Che Cage abbia distrutto il cosmo armonico-pitagorico di Bach è luogo comune di certa critica musicale, che farebbe meglio a prestare attenzione al fatto che entrambi dettero estrema importanza

delle teorie e delle pratiche di radicale “descolarizzazione della società”, a cominciare da quelle propugnate e difese da Ivan Illich.⁷

Deschool Society (Ivan D. Illich), Education Automation (R. Buckminster Fuller). Just as, in Buddhism, denial of cause and effect arose from the realization that everything's caused by everything else, so Illich's society without school isn't different from Fuller's society with nothing but school. All there is to do is live and learn.⁸

Una puntualizzazione, questa che ci invita a ripensare Cage anche tramite Illich, necessaria se non altro a chi ancora crede di poter sciogliere con disinvolta faciloneria i nodi essenziali del suo pensiero nell'indistinto mare magnum di un non meglio specificato anarchismo. Cui bisogna subito affiancarne un'altra, che riguarda il virtuosistico trapasso della riflessione e delle pratiche compositive di Cage dal piano prettamente artistico a uno assai più ampio, comprensivo dell'incessante, coraggiosa rimessa in discussione di tutti i più consolidati (nonché usurati) rapporti tra arte e tecnologia, società e tecnologia, arte e società e, appunto, arte educazione e

ai numeri (numen numerus nomen: si rifletta sulla comune radice etimologica di questi tre vocaboli). Singolare coincidenza (?), il testamento di Bach consistette nell'Arte della Fuga costruita more geometrico; gli ultimi brani del catalogo di Cage, nella prolifica sequenza dei Number Pieces (1987-1992). Per una panoramica sui problemi sollevati da questioni come queste, mi permetto di rimandare a G. GUANTI, *La matematica: despota o ancilla musicae?*, in *Numero e forma. Contributi sul rapporto tra arte e scienza*, a cura di Eugenio De Caro, Milano, Mimesis 2004, pp. 63-95.

- 7 Fulcro del pensiero di Ivan Illich – troppo ricco, profondo e articolato perché se ne possa dare qui anche soltanto la più sommaria delle descrizioni – è il concetto di convivialità, mutuato dal cosiddetto anarchismo cristiano e indispensabile, a mio avviso, per rileggere sia la concezione urbanistica di Fuller, sia la pratica cageana dell'happening.
- 8 J. CAGE, *M: Writings '67-'72*, Middletown, Wesleyan UP 1973, pp. 205-206. Il passo citato è contenuto in una sezione di M intitolata “Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1971-72”, particolarmente ricca di spunti ironico-sapientziali incentrati sulla necessità di un apprendimento ininterrotto e olistico per ogni fascia di reddito e d'età, realizzabile anche tramite escursioni ecologiche mirate alla conoscenza dell'universo smisuratamente ricco di forme e specie dei funghi. Un universo, quello della micologia, di cui Cage ebbe un'enciclopedica conoscenza, che gli permise di guadagnare nel 1958 un'ingente somma di denaro concorrendo in Italia al gioco a quiz *Lascia o raddoppia*, condotto da Mike Bongiorno che li rivolse quest'ultima, decisiva domanda: “Name every variety of white-spored mushroom”. Stimolanti riflessioni su questo coraggioso progetto educativo (*Mushrooms Teaching Machines*), in C. DWORKIN, *Mycopedagogy*, in “College English”, vol. 66 n. 6 (July 2004), pp. 603-611.

società. Orizzonte che non si sarebbe configurato così come lo conosciamo senza la sua profonda e lunga amicizia con Richard Buckminster - d'ora in avanti, Bucky - Fuller (1895-1983).

Architetto, designer, ecologista ante litteram, filosofo, scrittore, utopista e conduttore televisivo statunitense, Bucky Fuller è stato definito a ragione un moderno Leonardo da Vinci. Gli dobbiamo, tra l'altro, l'invenzione di particolari cupole geodetiche e tensostrutture realizzate con materiali poveri e leggeri. Proprio come molte partiture di Cage, concepite espressamente per sollecitare l'emissione di sonorità in precedenza trascurate, evitate, epurate o addirittura inconcepibili per la prassi compositiva dominante. Come quelle consistenti in rumori interstiziali, prodotti dall'ambiente stesso in cui si sta svolgendo la performance, oppure dalla famiglia (altrettanto colorita e smisurata di quella dei funghi) delle percussioni non intonate: del tutto emarginate, prima di Cage, nell'immaginario acustico occidentale proprio per il loro suono troppo flessibile per la tendenzialmente deterministica notazione tradizionale su pentagramma.

Oltre alle cupole geodetiche e alle tensostrutture, Fuller si dedicò alla scoperta e valorizzazione delle energie rinnovabili e alle costruzioni ecologicamente sostenibili (in carta e cartone, per esempio);⁹ al disegno di futuristiche automobili ideate per risolvere i problemi della inquinazione ambientale e dello spreco energetico; a un'edilizia anticipatrice della bioarchitettura, che ricorda (non tanto nelle specifiche forme esteriori quanto nel disegno spirituale ispiratore) sia gli edifici 'esoterici' di Rudolf Steiner (Goetheum di Dornach, presso Basilea) e Mére, compagna spirituale o meglio Shakti di Sri Aurobindo e pianificatrice della comunità di Auroville nello stato indiano del Tamil-Nadu;¹⁰ sia i visionari progetti di un nostro grande "cervello in fuga" (sin dal 1956...): l'architetto Paolo Soleri, progettista di edifici espressamente studiati per il risparmio dell'acqua, il riciclaggio dei rifiuti e l'armonizzazione paesaggistica in un contesto per antonomasia ostile all'uomo come quello del deserto dell'Arizona (Arcosanti).¹¹

9 Cfr. M. J. GORMAN, *Buckminster Fuller: architettura in movimento*, Ginevra - Milano, Skira 2005.

10 Mi riferisco in particolar modo al Matrimandir, vero e proprio cuore pulsante (non soltanto del piano urbanistico) di Auroville, la sperimentale 'Città dell'Aurora' fondata nell'epocale 1968 e ancor oggi modello insuperabile di umana, tanto creativa quanto pacifica, convivenza. Questo il suo sito ufficiale: <http://www.auroville.org>

11 Nella copiosa letteratura a lui dedicata, mi limito a segnalare: *Per un'architettura come ecologia umana: studiosi a confronto. Scritti in onore di Paolo Soleri*, a cura di Antonietta Jolanda Lima, Milano, Jaca Book 2010.

Dalle decine di migliaia di pagine scritte da Fuller – il quale, tra l’altro, documentò con certissima pazienza la propria vita ogni quindici minuti dal 1915 al 1983, facendone la più documentata dell’intera storia del genere umano –¹² facilissimo estrapolare i fondamenti del suo credo e i nomi dei suoi più ammirati eroi spirituali:

My continuing philosophy is predicated, first, on the assumption that in counterbalance to the expanding universe of entropically increasing random disorderliness there must be a universal pattern of omnicontracting, convergent, progressive orderliness, and that man is that antientropic reordering function. Teilhard de Chardin gives ample evidence of this law, which is at the basis of all evolution—biological, psychological, and spiritual—and produces what he calls “complexification” and “convergence.” He describes the various stages of this process of synthesis - which in humanity becomes conscious - toward and including a superindividual and cosmic center which he calls the Omega Point.¹²

Ai fini del nostro particolare discorso, però, è più utile mettere in risalto come Fuller (al pari di Illich e, mutatis mutandis, di Cage) abbia avversato soprattutto l’appropriazione autoritaria e subdola di cospicue porzioni della nostra vita da parte di esperti e specialisti, certificati o peggio sedicenti tali. Detestando, in modo particolare, il tono intimidatorio col quale essi amano autonominarsi arbitri delle più decisive e delicate scelte sociali, dopo aver fatto ammutolire la gente deprestandola delle sue speranze, delle sue risorse e della sua stessa capacità di giudizio.

Volendo, appunto, combattere le sperequazioni economiche e le disuguaglianze sociali, Fuller analizzò e propose il principio dell’efemeralizzazione – che, in parole semplici, significava “fare di più con meno”. La ricchezza poteva dunque essere aumentata riciclando le risorse in prodotti nuovi e di maggior pregio, e i prodotti più raffinati avrebbero richiesto minor materiale per la produzione. Di fatto, questo modello di sviluppo mirava profeticamente alla miniaturizzazione, all’alleggerimento e alla movimentazione degli oggetti. Cosicché la multiforme strategia di Fuller per favorire una virtuosa decrescita, non circoscritta alla sfera economica, risulta analoga, in tutto e per tutto, alla decrescita di aura e autorialità ottenuta da Cage nella sfera estetica con la tanto spietata quanto spettacolare decostruzione di entrambe.¹³

12 R. BUCKMINSTER FULLER, *No more secondhand God and other writings*, Carbondale, Southern Illinois University Press 1963, p. 32.

13 Cage tronca di netto l’intricato nodo delle interrelazioni - ricche di relazioni non soltanto artistico - filosofiche ma anche economico - politiche - fra le rispettive

Convinti che aura e autorialità, congiuntesi contra naturam, gonfino perversamente e in modo esponenziale il valore estetico e quello monetario dell'opera d'arte, Fuller e Cage - in piena sintonia con Wilhelm Reich - ci ricordano che siamo tutti succubi o vittime d'individui disturbati (per usare un eufemismo) in primo luogo nella sfera emozionale: "A lot of things wrong with society today are directly attributable to the fact that the people who make the laws are sexually maladjusted".¹⁴ Che entrambi appartenessero all'élite più consapevole degli Aquarian Conspirators ("Cospiratori dell'Acquario"),¹⁵ cioè dei guru e degli araldi della New Age, è un dato di fatto che continua a far storcere molti nasi. Altrettanto vero, però, e se ne

volontà e finalità dell'autore, dell'interprete e dell'ascoltatore, livellandole su di un piano perfettamente paritetico.

"Daniel Charles - È vero che molte delle opere firmate John Cage hanno dato luogo a realizzazioni che differiscono in tutto e per tutto, secondo gli interpreti. Con lei, l'interprete diventa compositore.

John Cage - Sì. E il pubblico può diventare interprete.

D. C. - Cosa diventa il compositore?

J. C. - Diventa un ascoltatore. Si mette all'ascolto.

D. C. - I suoni preesistono al compositore e anzi ve lo conducono; ma il compositore altro non è che l'interprete, il quale, a sua volta, non è altro che il pubblico. Impossibile, ormai, distinguere le diverse istanze.

J. C. - Esse si compenetrano.

D. C. - Questo significa che la musica è un fenomeno globale, che ingloba tutto.

J. C. - Sì, questo implica che tutti noi siamo nei suoni, siamo attornati da loro"(J. CAGE, *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles*, trad. it. di Walter Marchetti, Milano, Multhipla Edizioni, 1977, p. 131).

14 R. BUCKMINSTER FULLER - J. AGEL - Q. FIORE, *I Seem to Be a Verb: Environment and Man's Future*, New York, Bantam Books 1970, p. 11.

15 Verso la fine del 1977 fu inviato un questionario a duecentodieci persone "impegnate nella trasformazione sociale", che vennero poi, appunto, chiamati Aquarian Conspirators. Ne stralciamo un significativo passaggio: "Quando fu chiesto agli interpellati il nome di individui le cui idee avevano esercitato su di loro una qualche influenza, sia attraverso un contatto personale sia mediante i loro scritti, i più citati furono, in ordine di frequenza, Pierre Teilhard de Chardin, C.G. Jung, Abraham Maslow, Carl Rogers, Aldous Huxley, Roberto Assagioli e J. Krishnamurti. Altri personaggi citati spesso erano: Paul Tillich, Hermann Hesse, Alfred North Whitehead, Martin Buber, Ruth Benedict, Margaret Mead, Gregory Bateson, Tarhang Tulku, Alan Watts, Sri Aurobindo, Swami Muktananda, D.T. Suzuki, Thomas Merton, Willis Harman, Kenneth Boulding, Elise Boulding, Erich Fromm, Marshall McLuhan, Buckminster Fuller, Frederic Spiegelberg, Alfred Korzybski, Heinz von Foerster, John Lilly, Werner Erhard, Oscar Ichazo, Maharishi Mahesh Yogi, Joseph Chilton Pearce, Karl Pribram, Gardner Murphy, and Albert Einstein"(FERGUSON, Marilyn, *The Aquarian Conspiracy. Personal and Social Transformation in Our Time*, Los Angeles, Tarcher 1980, p. 50 (nota 1) e p. 434).

deve tener conto soprattutto oggi che molti di quegli stessi problemi tornano prepotentemente alla ribalta, che tanto Fuller quanto Cage puntarono sinergicamente al medesimo obiettivo: l'espansione pacifica e creativa della democrazia diretta, sia quale mezzo per ridistribuire la ricchezza, sia al fine di stipulare un nuovo 'contratto sociale' che non prevedesse più le figure – fin troppo sopravvalutate e privilegiate per i loro servizi – degli specialisti in mediazione politica, educativa e artistica. Come quelle spropositatamente ricompensate celebrità dello star system concertistico internazionale che non si sarebbero mai e poi mai sporcate le mani suonando Cage...

2. Pedagogia dell'abbondanza e della mobilità - A Fuller sono stati meritatamente intitolati alcuni composti chimici (fullereni, buckminsterfullerene) e persino un asteroide; e la sua mano sapiente ha impresso un appariscente sigillo anche sul paesaggio italiano (la cupola geodetica allo svincolo sud di Spoleto).¹⁶ Non voglio, tuttavia, continuando a impilare informazioni su informazioni e curiosità su curiosità, entrare in competizione con la più consultata enciclopedia popolare;¹⁷ meno che meno, aspirare a un'eshaustività che non possono vantare neppure le più approfondite e articolate monografie dedicate a questo Leonardo statunitense.¹⁸ Del quale m'interessano le idee e le visioni, soprattutto quelle che possono aver esercitato un'influenza profonda e duratura su modo di comporre di Cage.

Per cominciare, l'idée fixe di Fuller che la ricchezza ci sia e sia dappertutto, ma mal distribuita perché concentrata nelle mani di pochi a detrimento dei molti. Prima di verificarne la puntuale traduzione nella poetica ca-

16 Questa cupola fu donata alla città umbra nel 1967 e il 21 dicembre 2008 - grazie all'idea dell'architetto spoletino Giorgio Flamini e alla sponsorizzazione dei fratelli Zefferino e di Maria Flora Monini - si dotò di un sistema d'illuminazione affatto invasivo, formato da circa 105.000 luci a led bianche che la rendono viva e palpitante anche nelle ore più buie. Sebbene molti progetti di Fuller non abbiano mai raggiunto il successo industriale e di pubblico, e sebbene l'investimento in un'automobile sperimentale lo abbia quasi messo sul lastrico, sono molti di più i suoi progetti andati a buon fine. Come le numerose cupole geodetiche ancora in funzione: secondo il Buckminster Fuller Institute ve ne sarebbero di diametro superiore ai 200 metri, concentrate principalmente in Giappone e negli USA.

17 http://it.wikipedia.org/wiki/Richard_Buckminster_Fuller

18 Pochissimi i titoli in lingua italiana: P. A. CETICA, *R. B. Fuller: uno spazio per la tecnologia*, Padova, CEDAM 1979; R. GRIMALDI, *R. Buckminster Fuller, 1895-1983*, Roma, Officina 1990; A. R. EMILI, *Richard Buckminster Fuller e le neo-avanguardie*, Roma, Kappa 2003. Da integrare, ovviamente, con i numerosissimi altri testi elencati nella'apposita sezione bibliografica consultabile sul sito internet del Buckminster Fuller Institute: <http://www.bfi.org>.

geana, agguantiamola schematizzata al massimo da una delle più influenti guide spirituali dell'odierno Nuovo Pensiero: Gregg Braden:

Sappiamo che il denaro non è raro e che l'abbondanza è naturale. Buckminster Fuller ha calcolato che se tutta la ricchezza del mondo fosse equamente suddivisa tra i suoi cittadini, ognuno di essi sarebbe un milionario. È dunque naturale che tutti noi partecipiamo di quest'abbondanza, il nostro stato naturale è uno stato di "ricchezza", anche se ciò che ci giunge cade sotto il dominio della penuria, della disperazione e della confusione e dell'incapacità di padroneggiare il mercato della vita. Molto spesso siamo noi stessi a intralciarci, ponendo sul percorso del nostro pensiero ostacoli, idee dannose e strani risentimenti che dobbiamo scavalcare per raggiungere la pentola dell'oro. Sono sicuro <...> che ricorderai quello che già sai, ossia che la vita è energia, che il denaro è energia e che esiste abbondanza di entrambi.¹⁹

Nessun anelito, neppure involontario, al socialismo reale e nessun incitamento all'esproprio proletario (in USA, ancora oggi, è difficile persino immaginarseli!);²⁰ semmai, un incessante richiamo a quel Motore Cosmico che si ritiene essere la cosiddetta Legge d'Attrazione, la quale governa gli eventi in modo che tale essi combacino al momento opportuno per impartire l'ennesima lezione necessaria alla nostra maturazione spirituale. Eventi, i più importanti dei quali non sono (come si crede erroneamente) spiegabili in termini causalistico-sequenziali, ma soltanto appellandosi alla mistica della sinergia e alla metafisica della sincronicità.

1053.827 The music of John Cage is preoccupied with the silent intervals; his growing audience constitutes the dawning of the transition of all humanity into synchronization with the metaphysical rather than the physical. The decibel amplification of youth's "rock" music has switched its physical beat

19 <http://www.expandourselves.net/2011/03/far-funzionare-la-legge-dellabbondanza.html>

20 Resta il fatto che uno dei capitoli più interessanti e meno studiati della biografia giovanile di Cage riguarda i suoi stretti rapporti d'amicizia con un personaggio divenuto leggendario come Harry Hay (1912-2002), marxista dichiarato al tempo della Guerra Fredda e leader della prima organizzazione statunitense per la tutela dei diritti degli omosessuali. Ricordo inoltre che, tra le innumerevoli interpretazioni del brano forse più emblematico di Cage, "4'33'", non va trascurata quella di Philip Max Gentry, il quale, in uno studio dedicato agli anni del maccartismo, sostiene che si trattò di un'appropriazione e un'esternazione del silenzio cui erano costretti gli omosessuali durante quel periodo, quando i gay, che lavoravano per lo Stato o per le istituzioni pubbliche, venivano regolarmente licenziati (*The cultural Politics of 4'33'*, in ID., *The Age of Anxiety: Music, Politics and McCarthysm*, 1948-1954, Thesis (Ph. D.) UCLA, 2008).

into the old silent intervals and is inducing metaphysical preoccupation in its listeners.²¹

Soltanto innalzandosi con l'immaginazione creatrice sino a questo livello, collocato oltre tutti gli spazi che separano e oltre tutti i tempi che dividono, si potrà aspirare a una Totalità - sovrabbondante come il Punto Omega di Teilhard de Chardin - nel cui seno sono giustificate persino le proposte in apparenza più insensate e provocatorie. Come quella di Cage di mettere in programma la Nona Sinfonia di Beethoven soltanto a patto "di poter disporre di un numero sufficiente di musicisti per dirigere in un unico concerto le nove sinfonie sovrapposte".²² Si potrà così interpretare questa singolare richiesta alla luce dei concetti di coesistenza e accumulo, intesi in un'accezione squisitamente fulleriana (e, se si vuole, anche marcusiana e illichiana), e costitutivi di quella forse utopistica società dell'abbondanza che, tuttavia, nulla ha da spartire con quella tardo-capitalistica incentrata del consumismo di massa. Essendo, appunto, in tutto e per tutto in antitesi a essa, in quanto ispirata - come si è detto - a un ideale di virtuosa decrescita.

mi sembra difficile ormai credere in una musica che non sia flessibile. Questo non vuol dire che la musica fissata, determinata, debba cessare di esistere. Ciò che non potrà assolutamente esistere, è la cieca pietà nei confronti di tutto ciò che non è flessibile. Tutta la serietà che noi abbiamo dedicato, all'epoca della 'grande musica', alla costruzione di edifici inflessibili, potremmo ora rivolgerla senza danno ad altri compiti. (...) il fatto è che al tempo delle musiche fissate, determinate, la minima partitura esigeva di essere firmata; essa introduceva nel mondo e nell'universo poetico del musicista. (...) credo che non sia necessario liquidare questo passato di inflessibilità. Nella società dell'abbondanza, tutto deve potersi perpetuare. Non dobbiamo privarci di alcun piacere - soprattutto dei piaceri inutili. E neppure dell'archeologia sonora che ancora conta per alcuni nostri contemporanei. Queste cose devono poter coesistere e accumularsi. (...) Non imporre nulla. Lasciar essere. Permettere a ogni persona, come a ogni suono, di essere il centro del mondo.²³

21 Non aspettatevi una numerazione di pagine tradizionale in questo titanico volume di quasi duemila pagine: R. BUCKMINSTER FULLER, *Synergetics: explorations in the geometry of thinking* (in collaborazione con E. J. Applewhite), New York, Macmillan, 1975-1979; nuova ed., 1997. Free downloading all'url:<http://triviumeducation.net/texts/SYNERGETICS-BuckminsterFuller.pdf>

22 J. CAGE, *Per gli uccelli, Conversazioni con Daniel Charles*, cit., p. 97.

23 Ivi, pp. 97-98.

Per Cage, i capolavori del Canone Musicale Occidentale sono vicendevolmente impenetrabili e ostruttivi: se si ascolta la Nona Sinfonia, non si può (non si vuole? non si deve? non si sa?) ascoltare contemporaneamente l'Eroica o la Pastorale, per non parlare dei suoni ambientali e di quella "tosse incontenibile che si impossessa del pubblico ogni volta che ascolta un silenzio in Webern" cui Cage si dichiara invece "molto sensibile". Impenetrabilità e reciproca ostruzione che rimandano a loro volta, per antitesi, ai principi zen di compenetrazione e non ostruzione dei quali vive la musica che Cage definisce flessibile. Contrapposta dialetticamente alla musica inflessibile (la grande musica del repertorio classico 'firmata' e 'fissata' su pentagramma), essa si esprime soprattutto nei numerosi lavori cageani concepiti singolarmente e in periodi diversi e poi fatti oggetto di 'esecuzioni cumulative' che ne prevedono la sovrapposizione simultanea in innumerevoli varianti.²⁴ Una mobilità interna al suo catalogo che evoca, per molti versi, quella urbana vagheggiata da Fuller nei suoi piani architettonici, particolarmente sagaci nelle pratiche di aggiramento e superamento dei massicci ingombri (non soltanto in senso materiale...) della monumentalità metropolitana.

Fin dal 1920, in Francia, Le Courbusier aveva progettato una *Maison Voisin* quale prototipo di una nuova maniera di abitare, con l'intento di coniugare i principi dell'alloggio minimo con quelle dell'automobile, affinché si potesse avere una produzione in serie per una nuova massa di potenziali acquirenti. Gli Stati Uniti, anche sotto la pressione dell'economia di guerra, gli fecero eco soltanto nel 1940, realizzando due differenti modelli rappresentativi di due filoni diversi di pensiero: il *New Demountable Cottage*, prodotto dalla T.V.A. (Tennessee Valley Authority) per coniugare l'individualistica tradizione abitativa americana con l'industrializzazione dei processi produttivi;²⁵ e il D.D.U. (Dymaxion Deployment Unit), brevettato da Buckminster Fuller per la British War Relief Organisation e rivolto innanzitutto alla promozione dell'innovazione tecnologica su vasta sca-

24 Esemplici, in tal senso, le strategie compositive sottese ai *Number Pieces*, anche se già i brani di *Electronic Music for piano* (1964) poggiavano su una serie di composizioni pianistiche preesistenti (*Music for piano 4 - 84*).

25 Questi cottages itineranti non erano altro che l'evoluzione del "balloom frame" e delle "ready-made houses" ottocentesche, ispirandosi palesemente alla casa unifamiliare con portico antistante nella sua tradizionale versione in legno, con l'eccezione che la copertura era piana per consentire una migliore trasportabilità. L'innovazione stava nel fatto che la produzione si adeguava alle regole della catena di montaggio, infatti, tutte le operazioni di montaggio venivano eseguite in officina, nelle dimensioni congrue alla possibilità di trasporto.

la. Entrambi i modelli si proposero come finalità quella di analizzare due aspetti importanti quali l'abitabilità e la trasportabilità. Secondo Fuller, gli aspetti che andavano valorizzati erano: la leggerezza, l'ingombro minimo nella fase di trasporto, il montaggio in sito. Il suo progetto consisteva in un modulo di trasporto cilindrico di 6 metri di diametro, a metà strada tra la tenda da campeggio e l'igloo eschimese. Le uniche attrezzature interne erano costituite da un fornello e un frigorifero; il bagno era ricavato in un'apposita unità autonoma.

L'ideale di mobilità onnidirezionale di Fuller può apparirci oggi ancora tanto futuribile, quanto anacronistiche ci appaiono le sue roulettes per hippies benestanti. Resta il fatto, che tale ideale trova un preciso riscontro nella logica compositiva di Cage:

Pensando all'orchestra, non penso soltanto a dei musicisti, ma a delle persone tra le quali ho creato diverse relazioni in diversi pezzi. In *Etcetera*, che comincia con l'orchestra come un gruppo di solisti, lasciati liberi di fornire il loro servizio volontariamente di tanto in tanto, seguendo uno dei tre direttori. In *Etcetera 2/4 Orchestras*, che comincia con quattro direttori, che lasciano che alcuni membri dell'orchestra di tanto in tanto abbandonino il gruppo per suonare come solisti. In *Atlas Eclipticalis* e *Concert for Piano and Orchestra* il direttore non è un agente che governa, ma un servizio che fornisce il tempo. In *Quartets* non suonano più di quattro musicisti alla volta, con i quattro che cambiano costantemente. Ogni musicista è un solista. Per portare alla società orchestrale la devozione alla musica che caratterizza la musica da camera. Per costruire una società di individui. Per portare la musica da camera alle dimensioni di un'orchestra, *Music for ___*. Finora ho scritto diciotto parti ognuna delle quali può essere suonata insieme oppure omessa. Parentesi di tempo flessibili. Strutture variabili. Una musica, se così si può dire, a prova di terremoto. <...>. La mia musica preferita è quella che non ho ancora sentito. Non sento la musica mentre la scrivo. Scrivo per sentire la musica che non ho ancora sentito.

Viviamo in un periodo in cui molta gente ha cambiato idea su quello che è, o potrebbe essere, il loro uso della musica. Qualcosa che non parla come un essere umano, che non conosce la propria definizione sul vocabolario, né la propria teoria nelle scuole, e che si esprime semplicemente attraverso le sue vibrazioni. Gente attenta all'attività vibratoria, non in relazione a una prefissata rappresentazione ideale, ma ogni volta, diligentemente, a come capita che sia questa volta, non necessariamente due volte nello stesso modo. Una musica che trasporti l'ascoltatore nel momento in cui lui si trova".²⁶

Non specialisti (musicisti), ma persone poste in diverse e sempre mutevoli relazioni tra loro e rispetto alle mansioni da svolgere; individui liberi insomma di fornire il loro servizio volontariamente di tanto in tanto, e altrettanto liberi di sospenderlo per assentarsi quando lo desiderano. Tutti solisti, almeno potenziali, proprio perché nessuno dovrebbe sentirsi più un solitario.²⁷

27 Come lo è, per antonomasia, il consumista coatto. Qui si parla, per dirla in estrema sintesi, di “buoni cittadini” di un “villaggio globale” che si estende sino ai limiti estremi dell’Universo. C’è, indubbiamente, molto McLuhan in Fuller e in Cage, che lo cita di continuo nei suoi scritti; ma c’è anche moltissimo Fuller in McLuhan.

DANIELE GOLDONI

JOHN CAGE. CHE COSA È CONTEMPORANEO?

Che cosa celebriamo?

Perché questo titolo in un contesto di ricordo di Cage? Perché continua a tornarmi alla mente una domanda: Cage è un compositore contemporaneo? Questa domanda ne apre altre che riguardano questo nostro contesto verbale non meno della scelta di eseguire sue musiche, come si è fatto spesso in Italia nel 2012. La risposta non è scontata:

Caro Daniele,

scusa se non ti ho mandato un contributo, ma non riesco a scrivere nulla sul nulla musicale... Non riesco a capire che cosa abbia a che fare questo pensatore americano con la musica...

Così risponde, con una lettera pubblica, Giacomo Manzoni alla richiesta di Daniele Lombardi di inviare un contributo per il numero speciale di “alfabeta2”, n. 24, 2012, dedicato a John Cage.¹

La risposta è invece quasi scontata (lo ammette pure Manzoni in questa lettera, anche se per lui la cosa resta misteriosa) se si parla della sua influenza culturale: celebriamo qualcuno che, agendo nel campo musicale, ha avuto grande influenza, almeno per un certo tempo, non solo sulla musica, ma anche su altre arti e sulla cultura contemporanea. Tutto chiaro?

... antica è l'incapacità delle vittime... di riconoscere che hanno bisogno degli artisti. Premiarli e renderli celebri può essere un modo di ignorare la loro opera profetica e di impedire che venga tempestivamente utilizzata ai fini della sopravvivenza...

... che cosa dobbiamo pensare del mondo burocratico della “critica d'arte”?

(potremmo anche interpolare “e di certa critica musicale & musicologia”)

1 Ivi, p. 6.

Non ci apparirebbe forse all'improvviso come una congiura per fare dell'artista un ornamento, un essere frivolo e un tranquillante?

Questo attacco all'addomesticamento dell'arte, alla sua riduzione a produrre un gusto rassicurante, dove il consumatore vede rispecchiati i propri stili di vita, questa accusa al 'mondo' dei critici e degli storici delle arti di neutralizzare gesti vitali in un archivio bene ordinato non viene da dada o da altre avanguardie artistiche, né da Walter Benjamin, né dal sentenzioso e sempre corrucciato Theodor Wiesengrund Adorno, né da Pierre Bourdieu, ma da

il primo apologeta dello spettacolo, che sembrava l'imbecille più convinto del suo secolo

(secondo Guy Débord, cui dobbiamo queste parole) cioè Marshall McLuhan. Che, nonostante si sia meritato qualche critica per Gutenberg Galaxy, e malgrado le ottime ragioni di Débord, non era (più?) così imbecille già nel 1964, quando pubblicava il testo sopra citato, in *Understanding Media*.² Tornerò più avanti sul senso di possibilità "profetiche" dell'arte. Per ora, basterebbe convenire che la risposta a "che cosa stiamo celebrando?" è molto meno scontata di quanto sembra. Anche per una certa difficoltà di collocare la posizione di Cage entro una storia della composizione, della musica e della cultura.

Che storia è questa? Ascoltare, vedere la vita...

Egli racconta che, all'inizio o alla metà degli anni Quaranta, in una mostra alla Willard Gallery aveva ammirato un quadro dell'amico pittore Marc Tobey. Era "una superficie interamente dipinta". Cage dice che era astratto, non però nel senso geometrico che allora lo interessava: era "un altro modo di astrazione", e questo aveva prodotto in lui "un cambiamento". Uscito dalla galleria, stava aspettando l'autobus e a un tratto, guardando la superficie del marciapiedi, aveva provato "esattamente la stessa" esperienza che guardando il quadro di Tobey e un "piacere estetico... altrettanto alto". Cage commenta:

2 M. McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man* (1964), tr. it. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore, Milano 2008, pp. 78 – 79. G. Débord, *Commentaire sur la Société du spectacle* (1988), tr. it. di F. Vasarri in *La Società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2006, pp. 210 – 211.

proprio questa è stata, a mio parere, una delle funzioni svolte dall'arte del XX secolo: aprirci gli occhi.

Aprire gli occhi su che cosa?

Semplicemente vedere ciò che c'era da vedere.

Che cosa c'era da vedere? Un marciapiedi. E, analogamente, anche qualsiasi cosa: come avviene nella vita.

Era Tobey a esercitare una grande influenza sul mio modo di vedere, cioè sulla mia passione per la pittura, o anche per la vita.³

Dunque, per Cage l'arte potrebbe cambiare non solo il modo di vedere, ma anche accendere, rinfocolare la passione per la vita. Ma si può far vedere e ascoltare la vita? Diciamo di sì, ma allora bisogna cambiare opinione su cosa sia 'vedere' o 'ascoltare', 'percepire', rispetto ad accezioni correnti focalizzate sui singoli 'organi' dei sensi. Occhi e orecchie sono implicati, ma non si vede e non si ascolta solo con loro. Così si capisce che l'inserimento di elementi casuali nelle composizioni, l'inserimento di 'rumori' al posto di 'suoni' con lo scopo di contrastare l'aspettativa orientata da un certo gusto musicale, ha un effetto che va molto oltre quello che si ode con le orecchie: si produce un'analogia (la mimesi artistica lavora con le somiglianze e gli spostamenti) con quanto nella vita contrasta le attese, le "intenzioni". Si può 'udire' il contrasto delle attese nella vita, si può ascoltarne l'imprevedibile.

E qual è lo scopo dello scrivere musica? Ovviamente, un primo scopo è non impicciarsi di scopi bensì di suoni.

Ma subito Cage corregge l'impressione che intenda parlare solo del suono come fatto acustico fisico isolato:

Oppure la risposta può assumere la forma di un paradosso: un'intenzionale mancanza d'intenti o un gioco senza scopo. Però questo gioco sarà un'affermazione della vita, non un tentativo di ricavare l'ordine dal caos e nemmeno di suggerire miglioramenti nell'attività creativa, ma semplicemente una maniera di risvegliarci alla stessa vita che stiamo vivendo, che sarebbe straordinaria

3 R. KOSTELANETZ, J. CAGE, *Conversing with Cage* (1987), tr. it. di F. Masotti, *Lettera a uno sconosciuto*, Edizioni Socrates, Roma 1996, pp. 244-245.

se soltanto riuscissimo a escludere la mente e i desideri, lasciando che scorra come vuole.

È straordinaria la vita se si esclude la mente, cioè i desideri, le sue preoccupazioni, le sue ansie e proiezioni, e la si lascia scorrere come vuole?

... non c'è nulla di più straordinario ... che osservare un uomo intento a una semplicissima attività quotidiana, mentre si crede inosservato. Proviamo a immaginare un teatro, il sipario si alza e noi vediamo un uomo solo che vaga su e giù nella sua stanza, si accende una sigaretta, si mette a sedere, e così via; vedremmo allora, improvvisamente, un essere umano dall'esterno, come non è mai possibile vedere se stessi; sarebbe quasi come vedere con i nostri occhi un capitolo di una biografia, - il che sarebbe inquietante e mirabile al tempo stesso. Più mirabile di tutto ciò che un poeta potrebbe far rappresentare o dire sulla scena, noi vedremmo la vita stessa.

Questo non è Cage. Ma queste parole potrebbero essere sue. Tornando a Cage: è stato a suo modo un compositore, uno che ha "scritto musica". Ma che bisogno c'è di scrivere musica, se si tratta di lasciare che la vita scorra come vuole? Tanto più che a lui si deve anche un'affermazione per la quale sembra che la musica ci sia già nella vita di ciascuno, senza bisogno di farla. E infatti nella stessa conferenza da cui è stata tratta la risposta alla domanda sullo "scopo di scrivere musica" (Musica sperimentale del 1957, tenuta al congresso della Music Teachers National Association di Chicago) Cage parla della camera anecoica e dice:

Parecchi anni fa a Harvard sono stato in uno spazio del genere e ho sentito due suoni, uno alto e uno basso, e quando li ho descritti al tecnico incaricato questi mi ha spiegato che il suono ad alta frequenza era il mio sistema nervoso in funzione, quello basso era la circolazione del sangue. Sino alla fine dei miei giorni ci saranno suoni, e seguiranno anche dopo la morte. Non c'è nulla da temere riguardo al futuro della musica.⁴

Dunque, se la musica è sempre già lì per ciascuno, come e più di un marciapiedi, che bisogno c'è di arte e artisti? In realtà Cage non ha rinunciato alla composizione: neppure dagli anni Cinquanta in poi, quando ha iniziato e perseguito l'esplorazione dell'indeterminazione, del caso (e soprattutto nelle sue composizioni più tarde).⁵ Quelle 'eversive' tecniche compositive,

4 J. CAGE, *Silence* (1961), tr. it. di G. Carlotti Silenzio, ShaKe Edizioni, Milano 2010, pp. 21 e 15.

5 Cfr. J. PRITCHETT, *The music of John Cage*, Cambridge University Press, 1996. Gli aspetti di continuità, in Cage, con la composizione 'colta' occidentale sono

dall'uso di 'rumori' e suoni insoliti ('preparando' gli strumenti) a quello del caso, gli sono servite per educare alla sorpresa contro l'ideale di una padronanza soggettiva del suono, contro le estetiche della "espressione" e dell'intenzionalità. Ma se le sue tesi si intendono nel senso più letterale, non viene a imporsi proprio quella comprensione semplificata e sintetizzata, il rifiuto che ha fatto parlare Giacomo Manzoni? Quella comprensione non viene quasi imposta anche dalle innumerevoli ricezioni semplificate e ripetute (come se Cage avesse dato un modello da imitare!), dalla inflazione di happenings più o meno approssimativi? Non è quella ricezione che fa dire a più di un compositore contemporaneo con cui ho avuto modo di parlare "basta con Cage!" o insinuare un certo sospetto: "ma come mai nella sua musica il caso suona sempre così bene?!" (questione peraltro musicalmente e artisticamente squisita: una struttura, una cornice, se percepibile come tale, non getta un ordine anche nel caso?) Una ricezione insistita non ha i suoi diritti di verità sull'originale? Una poetica così radicale può lasciare nella pratica compositiva eredi che... non facciano passi indietro? Allora come collocare quella posizione di Cage in una storia (che viene supposta come evolutiva) della musica?

Vedere, udire la vita attraverso l'arte

La vita, e anche il suono o l'immagine, non si incontrano solo nel presente (immediatamente), ma li si conosce riconoscendoli: ripetendone tracce il cui inizio non appare mai nella memoria. Non esistono suoni o immagini che non siano mai stati uditi o visti in assoluto. Eppure si dà il nuovo, l'inaudito, il mai visto, il monstrum e il meraviglioso. Come è possibile? Cambiando in un certo modo le relazioni fra i fattori che permettono una coscienza.

Riconoscere che ogni novità è possibile solo sullo sfondo di una memoria, solo come ripetizione, appartiene alla osservazione psicologica. La continuità prevale quando è istituita dall'assetto teorico dell'osservazione, reso (tendenzialmente) stabile dallo scopo dell'indagine e dal mantenimento del suo orizzonte. Questo assetto stabile può essere esercitato in proprio in modo introspettivo, o anche alla terza persona, in un contesto scientifico o di un certo modo della terapia. L'indagine pretende di stabilire confini emotivi che non devono essere violati, o mediante una attitudine introspet-

segnalati giustamente da V. CAPORALETTI in *I processi improvvisativi nella musica*, LIM, Lucca 2005, p. 266 e segg.

tiva ‘disinteressata’, o per mezzo dell’‘obiettività’ scientifica dell’osservazione, mirando a evitare l’interferenza dell’osservatore con i risultati. Ma se nel mutamento vengono disattese aspettative il cui soddisfacimento è ritenuto ‘essenziale’ per la propria esistenza, allora si può avere una delusione, un rifiuto, una crisi, oppure si aprono possibilità imprevedute. Come si sa, è così che avvengono i cambiamenti ‘essenziali’ nella vita, gli sconvolgimenti e/o le esperienze meravigliose...

Per chi vuol ‘lavorare’ a favorire questo tipo di esperienze, entrano in gioco la mimesi e una sua particolare modalità: l’arte. Infatti, non si si fa esperienza e non si impara solo con la ripetizione. È una capacità dell’anima nella sua incarnazione corporea (si chiami questa capacità ‘fantasia’, ‘immaginazione’ o come si vuole) cogliere analogie: come dice anche Aristotele nella Poetica, si impara per mimesi, cioè cogliendo somiglianze nella vita.

Torniamo ora ai gesti ‘artistici’ di contrasto delle aspettative. Ovviamente, non si possono mettere in discussione tutte le aspettative e le relative abitudini in un solo gesto. Si possono fare molti gesti diversi, ciascuno mirato a smontare una certa aspettativa, e ciascuno in un campo tradizionalmente codificato. Più analogie si istituiscono fra gesti che sospendono le aspettative ‘essenziali’, più ciò che chiamiamo, per approssimazione, l’esistenza stessa, si sveste di pre-giudizi, anzi: di giudizi. E più si sveste di giudizi, più si libera da proiezioni immaginarie oltre quello che c’è nel reale, toglie paraocchi che inquadrano il futuro, abbandona nostalgie o rancori o gratificazioni o speranze di ricompense verso un’esistenza giudicata inadeguata alle aspettative. Qui avviene il nuovo, la meraviglia, il monstrum - che può essere annunciato anche da qualcosa che non è ‘bello’, può anche spaventare, come suggerisca l’ambivalenza della parola latina.

John Cage attiva una analogia con la vita muovendo dalla musica, ma

soltanto se siamo disposti a cambiare radicalmente le nostre abitudini musicali.⁶

Opera una varietà di gesti che contrastano aspettative sedimentate in diversi aspetti ritenuti tradizionalmente ‘essenziali’ per la musica:

Le abitudini musicali comprendono le scale, i modi, le teorie del contrappunto e dell’armonia, e lo studio dei timbri sia da soli sia nella combinazione

6 J. CAGE, *Silenzio*, cit. p. 17.

di un numero limitato di meccanismi per la produzione del suono. In termini matematici, queste abitudini significano scansioni discrete.⁷

Nello stesso tempo, mantiene alcuni caratteri della tradizione musicale. Questo elemento di continuità è indispensabile. È la ‘cornice’ stabile attraverso cui il grande cambiamento si fa sperimentare. Così anche in Cage c’è del suono dedicato all’evento (anche in 4’ e 33”), c’è un luogo di esecuzione e ascolto, c’è un tempo segnato da inizio e fine, ci sono scansioni strutturate di fasi temporali (durate, sezioni). Insomma, si producono una “comprensibilità”, un “nesso” e con essi memoria, coerenza (lo richiedeva alla musica Schönberg⁸ suo maestro di composizione). Attraverso questi caratteri che indicano ‘musica’, insieme con gli incidenti che contrastano le aspettative sia della ‘classica’ occidentale che della ‘leggera’ o della ‘popolare’, si può far ascoltare musicalmente, in un certo senso, la vita.

Ed è coerente con questa impostazione che Cage abbia esteso per analogia la pratica di contrasto delle aspettative ad altri campi artistici: la danza (p. es. mediante la non sincronizzazione (con Merce Cunningham) con la musica), il teatro, il disegno, la poesia (giocando al di là del significato o del voler dire)... L’estensione dell’analogia in una strategia di contrasto delle abitudini nelle arti è – proprio al contrario del Gesamtkunstwerk che presuppone una coerenza grazie al dominio totale – un modo per far ascoltare-vedere-leggere etc. l’inatteso della “vita”. Per mandare all’aria le sicurezze nel giudicare modi e momenti di vita come migliori o peggiori – presunte sicurezze che si basano su gerarchie istituite dalle soddisfazioni narcisistiche, o dall’obbedienza a regole imposte dal mercato, dai media, dagli opinion makers, dai religiosi, dai politici, dai critici d’arte...

Tutto questo si può fare con l’arte. Ma che cosa è ‘arte’ qui? Bisogna aver capito molto dell’arte e della musica, bisogna avere profonda sicurezza e avere fatto scelte precise su cosa è da contrastare, lasciando tuttavia la sostanza di un modo musicale di ascolto.

7 J. CAGE, *Silenzio*, cit. p. 17. Il suono va lasciato come suono: p. 18.

8 A. SCHÖNBERG, *Der musikalische Gedanke*, tr. it. *Il pensiero musicale*, a cura di F. Finocchiaro, Astrolabio, Roma 2011, p. 101 e segg.

WestÖstliches

Cage diceva:

... la risposta può assumere la forma di un paradosso: un'intenzionale mancanza d'intenti...

In termini più 'orientali', è il paradosso del maestro Zen che insegna a intraprendere un cammino durante il quale si potrà scoprire che non c'è bisogno di alcun maestro. Infatti l'arte Zen mira a risvegliare la capacità della percezione diretta.⁹ Ma la percezione diretta è la più difficile da conquistare, e perciò c'è bisogno del maestro.

Ma forse qualcuno si infastidirà al riferimento Zen. Lo Zen non rientra facilmente negli orizzonti della musicologia occidentale. E anche chi ha una profonda conoscenza dello Zen potrebbe pensare che l'uso che ne fa Cage è superficiale o strumentale. Forse si penserà che la professione Zen di Cage sia sopravvalutata o da lui stesso più giocata con calcolata astuzia ed esibita che effettiva (sembra quasi di vedere il sorriso di ironica diffidenza); che egli in realtà interpretava ben altre eredità occidentali. E ci sarebbe anche molta verità in questo: basta pensare alle sue ricezioni di Satie, Varèse, Schönberg – da cui pure ha imparato, anche se non l'armonia –, all'incontro con Rauschenberg, Cunningham e a una importante presenza europea nel Black Mountain College. Alla conoscenza del lavoro di Fuller.¹⁰ E teniamo anche conto dell'irritazione che potrebbe capitare al sentir parlare di mistica o pensiero orientale, a causa dell'inflazione di banalizzazioni che ne son state importate... Per evitare questi possibili fastidi, stiamo in Occidente e torniamo a quella osservazione a proposito del guardare un momento qualsiasi della vita di un uomo:

Ma noi questo lo vediamo tutti i giorni e non ci fa la minima impressione! Certo, ma noi non lo vediamo in questa prospettiva. - ... Solo l'artista... può rappresentare la cosa singola in modo tale che essa ci appaia come un'opera d'arte...

(e qui è plausibile che il teso non usi l'espressione "opera d'arte" necessariamente nel senso di un oggetto speciale costruito da un artista, ma

9 T. HOOVER, *La cultura Zen*, tr. it. di F. Sardi, Mondadori, Milano 1989, p. 11.

10 Degli elementi di continuità con la composizione occidentale si è detto sopra. Su rapporto con Fuller si veda il testo di Giovanni Guanti, nella presente pubblicazione.

come azione capace di farci vedere in quel modo. Infatti poco sopra sono stati nominati un teatro e l'aprirsi del sipario: arte e azione non sono qui la materia, il tema dell'opera, ma una certa focalizzazione dell'attenzione, grazie a una cornice)

L'opera d'arte ci costringe, per così dire, alla prospettiva giusta; senza l'arte però, l'oggetto è un pezzo di natura come un altro, e il fatto che noi, col nostro entusiasmo, possiamo innalzare quell'oggetto non autorizza nessuno a presentarcelo come qualcosa di speciale.

Il testo si riferisce al valore sentimentale, non artistico, che ciascuno può dare a fotografie di paesaggi, o comunque fatti della vita che possono sembrare importanti a qualcuno solo perché ci è stato o lo riguardano personalmente. Il testo è di Wittgenstein.¹¹

Ha anche scritto che il "senso" del mondo - non i fatti - dipende dalla nostra attitudine a non volerlo dominare. Questo è vivere nel presente senza aspettative, ossia ciò che Wittgenstein dice essere "senza timore e senza speranza" e "vedere" il mondo "sub specie aeternitatis":

Chi vive nel presente vive senza timore e senza speranza. (14.7.16)

... Solo chi vive non nel tempo, ma nel presente, è felice

Per la vita presente non v'è morte.

Se, per eternità, s'intende non infinita durata nel tempo, ma intertemporalità, si può dire che viva eterno colui che vive nel presente... (9.7.16)

L'opera d'arte è l'oggetto visto sub specie aeternitatis; e la vita buona è il mondo visto sub specie aeternitatis... Il consueto modo di vedere vede gli oggetti quasi dal di dentro; il vederli sub specie aeternitatis, dal di fuori... (7.10.16)¹²

Occidente. Non sarà però da sottovalutare il fatto che in Wittgenstein agisce qui anche l'Oriente di Schopenhauer e, prima di lui, di Goethe e di Schelling. E anche l'antico stoicismo. E gli stoici non erano affatto Occidentali, ma neppure Orientali nel senso oggi comune; così come non erano Occidentali né Orientali Platone e Aristotele, che sono 'per noi' i primi teorici dell'arte come mimesi della vita: sono le 'nostre' medievali, 'cristia-

11 L. WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen*, tr. it. *Pensieri diversi*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 2001, pp. 23 - 24.

12 L. WITTGENSTEIN, *Notebooks 1914-1916*, tr. it. *Quaderni 1914-1916* in ID., *Tractatus logico-philosophicus*, tr. it. a cura di A. G. Conte, Einaudi, Torino 1964, pp. 177, 175, 185.

ne' e umanistiche rivendicazioni a posteriori a usare quelle classificazioni. Non era né Occidentale né Orientale l'ebreo eretico Spinoza, la cui attitudine verso la realtà, non condizionata da desideri e intenzioni, ha molto in comune con lo "Zen" di Cage.¹³ Cage utilizza un aspetto 'tradizionale' dell'antica concezione dell'arte come mimesi in quanto rivelativa dell'esistenza. Concezione Occidentale o Orientale? Il giudizio netto sfugge per... vera decorrenza dei termini.

Contemporaneo (1)...

La domanda però diventa più determinata e interessante se la pratica cageana si confronta con la concezione Occidentale tardo-moderna dell'arte, che succede all'accezione moderna. In epoca umanistica e poi rinascimentale all'arte viene chiesto, in presunta continuità con l'arte greca e romana, di produrre 'oggetti' di squisita fattura, e - in sostituzione della antica funzione simbolico-culturale religiosa o politica - di svolgere nuove funzioni. Nella tarda modernità Kant le attribuisce una funzione simbolica ed esemplare, indirettamente politica in quanto capace di stabilire una comunità del gusto nel *sensus communis*.¹⁴ È soprattutto questo secondo aspetto che viene intensificato da Schiller, Hölderlin, Schelling, il giovane Hegel in funzione di una emancipazione culturale, di una rivoluzione politica 'estetica' o poetica, in corrispondenza con il declino della religione dogmatica e del potere autocratico. Nell'arte, non meno che nella filosofia, l'"uomo" (parola che compare in titoli di testi di questi e altri autori di allora) cerca di conoscere "chi" egli sia, interrogandosi sulla sua "destinazione" (altra parola chiave di quel tempo). Una "filosofia della storia" sembra destinata a dare quelle risposte che la vecchia chiesa e il potere autocratico non sono più in grado di offrire. Essa sostituisce la "divina economia" in termini non confessionali, ma è pur sempre la via necessaria dello "spirito" (esemplar-

13 Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi*, cit., p. 42. Sulla vicinanza fra la posizione di Cage e l'etica di Spinoza si legga G. GUANTI, *Spinoza, Cage e il dio 'che non trae diletto dall'armonia'*, in "Nuova Civiltà delle Macchine", anno XVI, n. 1-2 (60-61), gennaio - giugno 1998, pp. 91 - 107, e *Emanciparsi dall'emancipazione della dissonanza?*, in AA. VV., *Armonia, Tempo*, a cura di G. Borio e C. Gentili, Carocci, Roma 2007, p. 171 e segg.

14 "Senso comune", "esemplarità" e "simbolico" del giudizio estetico e dell'arte sono argomentati nei paragrafi 40, 46, 47, 48, 49 e 59 della *Kritik der Urteilskraft* di I. KANT. La nozione di simbolo ne è ripresa ampiamente dalla filosofia successiva: cfr. T. TODOROV, *Teorie del simbolo*, a cura di C. De Vecchi, Garzanti, Milano 2008.

mente argomentata da Hegel, dalla Fenomenologia dello spirito in poi) a decidere del senso dell'esistenza. In questo processo, anche l'arte ha avuto la funzione di mostrare agli uomini chi e come essi siano nel loro tempo. E si discute, allora, se e come l'abbia ancora per il futuro...

In quel contesto, insieme con l'uso di parole come "pubblico", "opinione pubblica", "popolo", "progresso", "destinazione", vengono poste le premesse dell'uso, divenuto abituale nel Novecento, della nozione di 'contemporaneo'. La parola non indica semplicemente quello che c'è nel presente, ma la capacità di cogliere un 'bisogno del tempo' (Zeitbedürfnis): così si esprimeva Hegel all'inizio dell'Ottocento,¹⁵ e con questo intendeva la capacità di comprendere quei bisogni e, insieme, quelle possibilità di risposta che non erano ancora abbastanza chiare all'umanità effettivamente contemporanea, presente. Infatti il contemporaneo non si appiattisce su ciò che 'comunemente' si pensa o si fa, ma è un'istanza del futuro.¹⁶ La parola indica qualcosa che c'è, ma in modo potenziale: quindi, insieme, anche qualcosa che manca ancora e che va assolutamente conquistato. Il contemporaneo è inattuale, unzeitgemäß nel senso di Nietzsche. Appartiene alla costellazione della presa di coscienza (attualmente: di pochi), della educazione (dei molti da parte dei pochi), dell'emancipazione (dell'umanità o oltre essa). La nozione di "avanguardia" appartiene alla stessa costellazione: parla dei pochi che sono avanti agli altri nel realizzare quel possibile che è già afferrabile.

La "musica contemporanea" non potrebbe avere il suo nome e significato se non in quel contesto. Wagner è stato forse il compositore più esplicitamente, archetipicamente contemporaneo poiché ha pensato la propria musica come "opera d'arte dell'avvenire". Schönberg ragionava in termini di progresso musicale-storico rispetto a Wagner e Brahms "il progressivo". E pure la lettura "utopica" che Adorno fa dell'arte e della neue (!) Musik resta, paradossalmente, entro lo stesso orizzonte, quando istituisce l'opposizione fra il 'progressivo' Schönberg e il 'regressivo' Stravinsky. Boulez, con la sua conferenza dal simpatico titolo Schönberg è morto, riteneva di indicare altre, storicamente inedite potenzialità compositive. Non collegava la propria musica alle potenzialità di un progresso politico. Insomma: il contempora-

15 G. W. F. HEGEL, *Differenz des Fichte'schen und Scelling'schen System der Philosophie* (1801), in ID., *Werke 2*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986, p. 12; tr. it. *Differenza fra il sistema fichtiano e schellinghiano*, di R. Bodei, Mursia, Milano 1981, p. 6.

16 Cfr. anche G. AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo? I sassi nottetempo*, Roma 2008.

neo resta inattuale, che sia concepito in senso dialettico (p. es. nella linea Hegel-Marx-Adorno), oppure in senso profetico (Hölderlin, Benjamin...).

Ma intanto la musica “contemporanea” oggi risulta spesso tutt’altro che appassionante per i contemporanei viventi, che abitualmente ascoltano tutt’altro. C’è di mezzo l’industria culturale, naturalmente. E però si sapeva già che facesse parte del gioco. Dunque: o le avanguardie non potevano mantenere la promessa di avvenire; oppure hanno germinato in altre direzioni (colonne sonore...); oppure attendono altri usi ancora...? Intanto, nelle programmazioni, la stagione di Cage sembra bypassata (lo si esegue giusto nel centenario della nascita), Riley, Reich sono riduttivamente etichettati come ‘minimalismo’ e considerati superati, oggetto di culti di nicchia. A parte eccezioni ‘spettrali’, Kurtág, riscoperte di Scelsi, neoespressività alla Rihm, qualche divertente apparizione di Heiner Goebbels, molta di quella che si chiama musica contemporanea e che viene prevalentemente eseguita nei Festival sembra una elaborazione raffinata di scuole che hanno le loro radici nella ricerca sui parametri e sul suono a partire dal secondo dopoguerra europeo. Discepoli, discepoli di discepoli di Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, Donatoni etc. lavorano affinando, alleggerendo, rarefacendo, rendendo piacevoli (qualche volta anche integrando con materiali più ‘pop’), rinfrescando con innovazioni elettroniche, le scoperte di quella stagione. Un esempio significativo di questa specie di mainstream di livello è Fama di Beat Furrer, premiato con il Leone d’Oro di Biennale Musica di Venezia 2010. Composizione di una notevole eleganza, con una certa fantasia nell’allestimento e nell’esecuzione, testo d’autore. Ma chi può veramente appassionarsi alla storia della signorina Else di Schnitzler, in un mondo in cui i linguaggi della nudità, della vergogna, dell’intimità sessuale, del sopruso è così cambiato? E chi può appassionarsi a un tale esercizio di stile? (Mi è capitato spesso, nei contesti del Festival di Biennale di Venezia, di sentire come più contemporanei, cioè più forti, più coerenti, più capaci ancora di afferrare l’ascolto e tenerlo stretto, compositori più ‘vecchi’: Riley, Xenakis, Ligeti, Feldman (il magnifico *For Samuel Beckett* del 1987). La ricerca di Alvin Lucier. Questione di gusti personali? O le loro ricerche hanno ancora attinenza con qualche necessità del nostro tempo?)

... e contemporaneo (2)

Il concetto di contemporaneo può essere applicato a Cage solo in modo equivoco. Come si concilia la storicità dell’arte - in quanto uso consapevole dei mezzi comunicativi adatti (tecnica + competenza dei codici o dei

‘linguaggi’) per fare opere esemplari e simboliche pertinenti a un certo tempo storico - con la pretesa di mostrare la vita stessa grazie a una casuale situazione sonora? Casuale: cioè non esemplare, non simbolica, ma appartenente al tempo ‘eterno’ della natura, piuttosto che al tempo storico. Poiché i suoni che Cage presenta non fuzionano come simboli di una narrazione, ma, nella misura in cui sono casuali, funzionano piuttosto come indici presi ‘prima’ di ogni divisione e gerarchia fra naturale, artificiale, intenzionale.¹⁷ Quando Cage dice che la sua musica fa ascoltare il suono come suono, invita a sperimentarlo come indice di se stesso al di là del significato. Che poi l’ascolto del suono come tale suggerisca, per analogia, la consapevolezza di un vivere che non pretende di attribuirvi un senso o uno scopo ulteriore, non rientra in un uso simbolico del suono. Questo uso simbolico ridurrebbe il suono a mezzo per un altro fine. Apprezzare la vita nella sua casualità priva di significato ulteriore comporta anche e proprio essere in grado di ascoltare un suono come suono - e vedere una superficie di marciapiedi con piacere, e così via. La natura, la vita, diversamente dalla storia, non ha ‘senso’: è nello stesso tempo più ampia e meno determinata del ‘senso’. Così Cage può restare in qualche modo imbarazzante per chi si chiede, da musicista ‘autore’ o compositore che dovrebbe mostrarsi a sua volta originale, come usarlo oggi. Come si potrebbe innovare, superare per invenzione la natura stessa, il caso...? (Cage and... beyond?¹⁸). E come potrebbe essere Cage un ‘compositore contemporaneo’, se propone qualcosa che eccede le linee di un passato e un futuro, qualcosa che non ha storia come la natura, la vita? In questo senso Cage non è un compositore contemporaneo.¹⁹

Lo è in un altro senso. Egli non esitava a considerare la sua musica in relazione con il progresso tecnico. La possibilità di registrare e riprodurre suoni e rumori offriva l’occasione di superare la concezione “discreta” della musica, di abbandonare il pregiudizio a favore della “determinazione”. Dunque c’era ancora temporalità, c’era futuro. Il cambiamento che l’arte produceva non era però prima di tutto nella tecnica. I nuovi mezzi tecnici, p. es. il registratore, offrivano l’occasione per nuove tecniche compositive che erano inventate, trovate allo scopo di cogliere nel suono del mondo

17 Per una nozione di indice precedente la distinzione fra intenzionale e non intenzionale, cfr. p. es. il secondo capitolo di J. DERRIDA, *La voix et le phénomène* (1967), a cura di G. Dalmaso, *La voce e il fenomeno*, Jaka Book, Milano 1984.

18 Titolo di un libro di M. NYMAN, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge University Press, 1999.

19 Si veda anche G. GUANTI, *Emanciparsi dall’“emancipazione della dissonanza”?*, cit., pp. 195-198.

una possibilità di risveglio. Le possibilità dell'arte erano individuate grazie a una diagnosi di ciò che faceva ostacolo al risveglio: molti aspetti della concezione musicale tradizionale, come abbiamo letto, e in generale l'abitudine. Dunque la storicità, il carattere "contemporaneo" dei gesti di Cage, consisteva sia nel cogliere occasioni offerte dal mondo sonoro di allora, sia nella diagnosi di ciò che storicamente resisteva alla consapevolezza. A questo punto ci si può porre le domande: l'ambiente sonoro è lo stesso del tempo di Cage, o è cambiato? La 'vita' è implicata nell'ambiente sonoro nello stesso modo che nel secondo dopoguerra USA e occidentale? Gli eventuali ostacoli alla consapevolezza sono gli stessi? Le risposte di Cage sono quelle di cui sentiamo il bisogno? La sua musica 'suona' contemporanea? Appena formulate le domande, si intuisce subito che ci sono delle differenze.

Un'immensa disposizione di ready-mades sonori

Nella vita delle società in cui regnano le condizioni moderne di produzione si annuncia una immensa disposizione di ready-mades sonori.

Il medium è il messaggio

La prima frase è un *détournement* del *détournement* che Guy Débord fa, all'inizio de *La Société du Spectacle*, di una nota espressione di Marx. La seconda è la notissima sintesi di McLuhan, un tempo di moda, oggi sottovaluata dai filosofi abituati a credere che nel discorso si decida tutto, invece sempre utile per monitorare i nuovi effetti di ciò che si presenta solo come 'comunicazione'.

Faccio l'ipotesi che la ricerca sul suono avviata soprattutto nel secondo dopoguerra da Cage, e non solo, fosse la risposta più interessante che la musica ha dato ad una passività dell'ascolto rispetto a un suono che veniva – e viene tuttora - da tutte le parti, nelle grandi città: dalla radio e dalla musica in riproduzione, dal telefono, dagli elettrodomestici, dal traffico. Il traffico urbano faceva e fa tuttora una differenza non 'discreta', ma continua, come con i suoni naturali. "Silence is traffic!" dice Cage nella intervista *In love with another sound*.²⁰

Da parte sua, la vita lavorativa di fabbrica o di ufficio dava (e dà, quando c'è ancora e in quei modi) un tempo diverso da quello che ciascuno può

20 Disponibile su YouTube.

immaginare della propria vita: che sarebbe un tempo scandito da vicende, avventure, progetti che hanno un inizio, uno sviluppo, una conclusione. La musica romantica assomiglia, con la struttura tema-sviluppo-ripresa, piuttosto a questo (e così il romanzo fra Settecento e Ottocento). Invece, la vita del singolo che si svolge nelle grandi aziende era (è ancora) qualcosa che si inserisce in un tempo senza inizio (per lui) e senza fine (per lui). Anzi: senza fini. Situazione sonora urbana tendenzialmente “lineare”²¹, senza inizio e fine, e ritmi di vita si assomigliavano, si specchiavano reciprocamente, e questo accade ancora per molti aspetti. Credo che Cage avesse pensato che la musica ‘colta’ tradizionale non fosse in grado di rispondere a questa situazione per rovesciarla a vantaggio di un uso liberatorio. La situazione odierna urbana e globale ha molti elementi di continuità con quella, ma anche aspetti diversi.

Molto di quello che era considerato suono ‘non musicale’ o rumore oggi è pacificamente inserito nel materiale di ascolto. Nelle colonne sonore, in cornici anche commerciali, vengono inseriti materiali originariamente sperimentati dalle seconde avanguardie, dal rock, free jazz, punk e dalla free improvisation nordamericana e europea: dissonanze, ‘rumori’ di usi non convenzionali degli strumenti tradizionali, materiali elettronici (anche perché è frequente che i musicisti che producono in studio musica commerciale pratichino sperimentazione in altre occasioni). Grazie ai software musicali per computer, è possibile per chiunque comporre musica con suoni e strutture insoliti, anche senza aver seguito scuole di composizione e senza saper leggere un pentagramma, per imitazione e grazie alle analogie che si costituiscono nella sterminata quantità di materiali reperibili in web (altra, consistente parte di ready-mades musicali). E non è detto che i risultati siano sempre meno interessanti di quelli prodotti dalle scuole, poiché è il mix di materiali assimilati e accostati a produrre, spesso, l’interesse. Oggi nessun suono, da se stesso, stupisce se inserito in un contesto in qualche modo ‘leggibile’. Anzi: proprio nella musica prodotta per l’ambiente o per ballare si può cogliere una tendenza a semplificare la ‘struttura’ fino a ridurre il pezzo a una semplice pulsazione isocrona, in modo che il messaggio “questa è musica” sia leggibile, e sia così possibile inserirvi qualunque suono. Basta che avvenga entro una ripetizione: ogni percepibilità di struttura, soprattutto la ripetizione, può avere l’effetto di organizzare per l’orecchio musicale qualunque materiale sonoro.

Sembra che il suono sia completamente liberato. Questa è una considerazione che abbiamo avuto modo di fare anche durante due workshops tenuti

21 Cfr. G. GUANTI, *Sull’ascolto musicale*, in *Ascoltare l’arte. Arti figurative, letteratura, musica*, Nicomp Laboratorio Editoriale, 2012, pp. 107-108.

da Nicolas Collins presso l'università Ca' Foscari di Venezia, dedicati alla costruzione di "musica elettronica fatta a mano" (Handmade Electronic Music).²² Collins è stato un giovane collaboratore di Cage. Parlando con lui si faceva l'ipotesi che, successivamente alla liberazione delle altezze, nelle società urbane occidentali sia aumentata la sensibilità e l'attenzione per il suono in tutte le sue varianti. Di fatto le elementari 'macchine' sonore preparate dai partecipanti ai workshops vibrano, gracchiano come radio desintonizzate, sfrigolano come una presa di corrente sovraccarica e così via, in frequenze e timbri diversi che possono essere anche modulati. Se è vero che il suono è liberato, si capisce come oggi molte composizioni di Cage possano essere recepite non come urtanti ma anche come delicate: e appaia in loro quello Zen che ha curato l'apparentemente minimo, facendo brillare tutta la meraviglia inapparente. Ma si può anche capire come il suono inconsueto non sorprenda (restano però ancora a venire, per l'assimilazione diffusa, l'educazione all'ascolto di microintervalli e battimenti, cui invitano certe composizioni di Alvin Lucier, p. es. Fidelio Trio, o il deep listening di Pauline Oliveros, premio Cage 2012, p. es. in *The Heart of Tones*). Cage ha vinto su questo punto. Il suono è liberato. Ma, se sono giuste le osservazioni fatte poco fa, sembra che una certa attenzione si intensifichi piuttosto sul ritmo, sul tempo. Come mai?

Il modo in cui il suono e la musica sono oggi funzionali nel sistema dei media ne determina diversamente da allora la relazione con gli altri mezzi, soprattutto con l'estensione della riproduzione e con la rete. Al tempo di Cage il suono era ancora prevalentemente esterno (traffico, fabbrica, radio, disco, sala da concerto). C'era una distinzione ancora abbastanza chiara fra musica funzionale o di occasione, di intrattenimento 'leggero', e musica colta. Era in funzione la tradizione degli spazi dedicati alla musica. Oggi molte cose sono cambiate al riguardo. La musica che si sente è per la stragrande maggioranza in riproduzione. Anche il 'pop' dal vivo è in effetti la riproduzione di ciò che è stato progettato e fatto in studio (e questo almeno dagli anni Sessanta). Ciò comporta che la musica non nasca, principalmente, per uno spazio dedicato alla performance dal vivo. I primi giradischi stavano nello stesso salotto in cui c'era o c'era stato il pianoforte. Spesso nello stesso luogo c'erano il caminetto, la libreria: era uno spazio di condivisione familiare o amicale. Il nuovo medium non era ancora usato secondo le sue nuove possibilità, poiché prevaleva il contenuto del vecchio: il modello restava la musica dal vivo, in particolare quella eseguita convivialmente.

22 Organizzato presso l'Auditorium Santa Margherita, con Veniero Rizzardi, febbraio 2011 e marzo 2012.

L'immagine del cane che crede di ascoltare "la voce del padrone" (His Master's Voice) vuol significare fedeltà, ma sottintende: familiarità della casa. Ma la riproduzione ha scoperto la sua vocazione con la filodiffusione in ambienti non dedicati, poi con le cuffie e finalmente in combinazione con la rete. Ora qualunque tipo di musica è accessibile in qualunque luogo pubblico o privato, stabile o mobile: auto, bus, metro, natante, marciapiedi, sentiero, spiaggia, campo, piscina. Dunque anche in qualunque momento della vita quotidiana. Lo zapping rivisto artisticamente da Zorn avviene già in una normale attività di shopping, in modo meno artistico e molto più drastico, perchè la regia dei passaggi è lenta e casuale. La realtà è sempre più 'avanti' delle avanguardie... La musica non ha un luogo suo, perciò ha tutti i luoghi possibili.

Il Rinascimento, il macrocosmo musicale nel microcosmo di ogni connesso al web, la metafisica di Leibniz sono all'ordine del giorno. Rispetto alla società occidentale del secondo dopoguerra, il suono, perdendo i luoghi esterni destinati, è entrato molto più profondamente nelle pieghe della vita, a formarne le abitudini, la scansione del tempo, i gusti, la figura dell'io personale. Questa peravvisività colma il vuoto lasciato dalle vecchie relazioni in presenza nella grande famiglia, nella piazza, nelle riunioni, nelle associazioni, nelle relazioni di amicizia... Il suono viene a fare sistema con l'immagine video e con le scritture dei messaggi o delle mail: a costruire un tessuto di continuità di un'esistenza altrimenti resa intermittente dalla mancanza di occupazione stabile, dalla carenza di luoghi di incontro abituali, dalla povertà di corpo degli incontri in rete. Il suono svolge, al pari del messaggio al cellulare, della mail e del collegamento in rete, una funzione di contatto, 'fatica'. Insieme con essi connette in un continuo i diversi momenti discontinui delle sensazioni, emozioni, dei sentimenti, dei pensieri della giornata. Svolge per supplenza il compito che Descartes attribuiva al cogito come coscienza presente a se stessa: finché ho una musica di fondo nell'orecchio, finché c'è quel ritmo regolare, che non cambia, so di essere sempre io. Analogamente: so di essere sempre io finché ho un telefonino in mano o sono nella pagina delle mail, su Skype, Twitter, e finché Facebook mi assicura, grazie alla testimonianza degli 'amici', grazie al 'profilo', che effettivamente c'è qualcuno che esiste pubblicamente, e che quello sono io. Lì vedo la mia realtà.

Così 'io' esisto solo nella connessione complessiva. Svolgo un compito anche come ascoltatore (o come musicista). Il confine fra carattere funzionale e non funzionale della musica scivola. Nello spot pubblicitario la musica funziona da segnale per invitare a un acquisto; nella attesa al telefono di una linea d'ufficio che tarda a liberarsi la musica classica

o con uno swing morbido e accattivante dà il messaggio “porta pazienza ancora un poco: vedi che facciamo di tutto per renderti piacevole l’attesa!” Una musica diventa segnale, un segnale diventa rumore di fondo; ma nel rumore di fondo è latente la possibilità di ridiventare improvvisamente segnale. È richiesta capacità di attenzione (eccitazione che invita a un acquisto, a una attività); ma anche di distrazione e relax (altrimenti quei suoni attirerebbero troppo l’attenzione e ostacolerebbero le altre attività); ma anche di essere pronti per una risposta rapida. Il suono di fondo reale e quello metaforico della vita, il loro continuum senza fine, vive di questa tensione fra eccitazione, rilassamento, sorpresa. Il continuo a sua volta e a suo modo infinito inventato dalla musica imita, e così rende percepibile, il ‘ritmo’ di questa nostra vita. Si potrebbe così comprendere una ragione profonda che ha indotto molta musica del secondo dopoguerra in USA a intensificare l’attenzione sia sul tempo continuo, sia su variazioni ritmiche più complesse che nelle concezioni occidentali precedenti. Penso alle tecniche di composizione graduale di Riley o di Reich. Ma anche alla ricerca microtemporale, tutt’altro che ripetitiva – come si potrebbe credere in base al sistema musicale occidentale - della continuous pulse del jazz.²³ Queste focalizzazioni sul tempo esteso e le sue variazioni, avrebbe avuto (ed ha ancora) una doppia funzione: di proporre all’attenzione un aspetto del ritmo della vita, nuovo rispetto a quello delle società precedenti; ma anche di offrire, nella musica, uno strumento di presa di distanza da esso (non di rifiuto), sufficiente da farne un materiale di cui appropriarsi per usarlo liberamente: come se la musica offrisse un modo per trovare un ritmo in una vita che appare aritmica. Un compositore ‘classico’ quale Dufourt dice:

Lo studio del cambiamento è la sola vera scienza in materia di musica... La musica accoglie l’accidente, il contingente, l’inesplicabile...²⁴

Non ne è una prova la trattazione che Feldman fa dei ‘cambi’ della modulazione: temporalmente tanto più imprevedibili quanto più è difficile, per chi ascolta, misurare le durate e ricordare l’inizio di ogni fase? Nel campo della free improvisation è interessante l’intensificazione della ricerca sulla combinazione fra regolarità e comprensibilità, infrazione della regola, sorpresa, a livelli di forte complessità e tensione fra isocronia e non isocronia. Ma il fatto che l’aritmico è il materiale che la musica prende dalla vita per trattarlo è segnalato anche, in forma leggera, da quella musi-

23 Cfr. V. CAPORALETTI, *La definizione dello swing*, Ideasuoni, Teramo 2000, pp. 144-145 e 253 e segg.

24 H. DUROURT, *Mathesis et subjectivité*, cit., p. 370.

ca di sottofondo dei bar, dei negozi, in cui lo stesso ritmo non smette mai, qualunque suono sia usato. E, in forma pesante, dalla pulsazione identica nella discoteca. E anche dall'uso delle percussioni di derivazione africana, in modo ossessivo e/o ipnotico o estatico da parte di giovani occidentali, nelle zone e nelle ore 'alternative' delle città.

Liberazione

La vita propone nuovi problemi, non c'è da inventarli né è utile all'arte fare finta di niente, pretendendo di attingere a qualche inesistente 'creatività' incondizionata. Il 'materiale' dell'arte è offerto dai cambiamenti della vita. In questo senso, ciò che è salvifico o curativo, farmaco, partecipa del veleno – ammesso che esso lo sia. Le differenze di livello, di 'qualità' della musica stanno nei gradi di intelligenza e libertà con cui i materiali sonori e ritmici della vita sono stati riconosciuti e imitati, interiorizzati e poi rimessi a distanza, per essere infine riappropriati allo scopo di farne un uso 'mimico' o artistico: liberatorio.

Nella ripetizione ritualizzata dell'ascolto, della pratica musicale, del ballo, mi perdo, perdo la coscienza, perdo la preoccupazione, perdo l'identità faticosa... La fisicità 'bassa' – letteralmente nel senso delle vibrazioni dei bassi amplificati nei subwoofers - protesta di esserci, adesso qui, senza dover esibire una giustificazione. È un'istanza di liberazione. Adorno però ci ha spiegato che questo non è libertà, anzi fa parte della ribellione programmata dall'industria culturale e dalla società dello spettacolo. I nostri corpi sono gli "organi sessuali" – come dice McLuhan – dei media: attraverso loro i media si riproducono. Diventano i veicoli del desiderio che li riproduce. Davvero non c'è spiraglio di liberazione?

No e sì. Credo che il corpo (con la sua anima) di ciascun occidentale-globalizzato sia un pezzo del campo di una guerra strategica combattuta dai e fra i vari media per il pieno dispiegamento delle loro vocazioni.²⁵ Tv, radio, I-phones, computer e rete, denaro e finanza, deterrenza armata, sono ben più che mezzi di comunicazione: informano, cioè danno forma, segnano linee di percorrenza e scandiscono i tempi e le regole delle relazioni con il mondo. In apparenza, dal punto di vista personale, telefonino e rete sono semplici e pratici mezzi di comunicazione. Ma i loro effetti generali sono cambiamenti delle modalità del desiderio e del timore. Il telefonino, con gli

25 Qualcosa su questo ho detto in D. GOLDONI, *Il corpo dei media*, in AA.VV., *Ritorno ad Atene*, Carocci, Roma 2012, pp.

sms, cambia tempi, grammatica, regole del desiderio e del comportamento amoroso; la mail cambia tempi, grammatica e modi di sentire l'obbligo e la preoccupazione nel lavoro. La rete cambia modi della conoscenza, della visibilità, della politica. Quanto alle armi e alla finanza – grandi mezzi di comunicazione che spesso non sono annoverati fra gli altri – almeno dalle guerre in Afghanistan e in Irak e dal crack del 2008, tutti ne sappiamo abbastanza. L'insieme di questi mezzi è il nostro corpo più effettuale, esterno, al quale restiamo connessi intimamente con il nostro 'interno', la cosiddetta anima. Le dinamiche dominanti dei media innescano conflitti, poiché ciascuno di essi ha vocazione smisurata, e in quanto tale è potenzialmente incompatibile con gli altri (da 'noi': cerco un lavoro? O c'è da vedere, ascoltare, fare qualcosa di più interessante che il lavoro? Vado per uffici? Lavoro al computer? O cerco amici o amanti in rete? O scendo in piazza a protestare?...). Il messaggio dei vecchi 'mezzi' artigianali e industriali a specializzarsi, insieme con il dovere di avere una "professione" (concetto teologico, atto di fede economica, come Max Weber ha avvertito), confliggono con il messaggio contrario a lasciarsi affascinare da quello che suggerisce la rete e inseguirlo, a non professare, e questo è una crepa nella superficie apparentemente omogenea della società dello spettacolo e dei suoi ready-mades. Questi - con qualche differenza rispetto al tempo di Duchamp e anche al tempo del new-dada di Cage - hanno ancor meno l'aspetto di oggetti esterni, essendo penetrati nell'intimo dell'individuo fino a disegnarne i confini della personalità. Non sono oggetti ma modelli di relazioni che hanno l'aspetto di cose. Il loro messaggio principale è sempre lo stesso: "stai connesso allo spettacolo generale, testimona che ne godi, altrimenti non esisti". Ma da essi partono anche messaggi secondari, in direzioni diverse, verso zone non funzionalizzate in modo univoco. Zone di piacere. È possibile che, di ritorno da esse, si sia conquistata una libertà capace di riconoscere le relazioni fra umani e con la natura.

Ogni tanto è necessario fare musica con la penna, altre con il martello. Purché sotto il martello non ci vada la propria testa. Uno scontro frontale con le abitudini, anche 'cattive', può essere talvolta necessario; ma può altrettanto esserci un grande equivoco nella critica verso le abitudini. Dopo una grande stagione 'critica', c'è bisogno anche di riconquistare quanto di vitale e piacevole la musica porta sempre con sé. Un limite delle avanguardie occidentali è stato quello di identificare senz'altro l'attitudine critica con l'istanza di liberazione. È stato un errore. La critica focalizza ed esclude. Sta in tensione e produce tensione. È 'teorica' nel senso che sta ferma, preferibilmente seduta al tavolo di scrittura, ma anche idealmente in piedi: qualche volta a petto in fuori, altre col sorriso ironico, il soprac-

ciglio espressivo; o con la maschera della sofferenza. Sta comunque su un punto alto di vista, da dove guarda giudicando. È di ostacolo al rilassamento e al piacere di abbandonarsi alla musica. La critica può chiamare quest'ultimo piacere 'distrazione' (Adorno!) e può avere ragione, ma può anche sbagliarsi. Quella che vede come distrazione o abitudine può essere invece l'ascolto più attento, fatto con le orecchie e anche con tutto il corpo, tacitando la mente. Lo Zen parla della capacità di tirare con l'arco, usare la spada, esercitare la danza, le arti marziali senza pensare. Un occidentale potrebbe vedere in questo un'estrema abitudine, un addestramento passivo. Ma esso può essere invece il massimo della concentrazione in una azione in cui anima e corpo non di distinguono più, in modo che non vi sia bisogno della guida della coscienza. E questa concentrazione non è una imposizione, ma una adesione libera, fatta ben volentieri, alla vita.

Certo, occorrono grande consapevolezza e lucidità nella preparazione, nella decisione sul da farsi, prima di scegliere ogni azione; e anche che musica fare. Ed è sempre necessaria la leggibilità, come chiedeva Schönberg. Ma ogni 'materiale' può essere buono per esercitarvi questa lucidità. Così, invece che martellare, può anche essere più efficace una maggiore finezza interpretativa delle sfumature, usando ogni materiale musicale liberamente e in modo da evitarne gli aspetti compulsivi. Nella memoria musicale stanno intrecciati in modo indissolubile i cosiddetti 'cattivo' e 'buono': ciò che diventa abitudine e pigrizia del gusto sta insieme con l'ethos e il pathos di una situazione, con i ricordi, le immagini, le speranze e il piacere. Non togliamo alla musica il piacere: in questo, stiamo ancora e sempre con Cage!²⁶ La musica ha molto in comune con la matematica, ma anche con la ginnastica e con la medicina, come diceva Platone nella Repubblica: molto più di quanto la moderna, ascetica estetica le abbia riconosciuto. E se ha qualcosa in comune anche con la pittura, perché non anche con la cucina, con la sua sapienza pratica degli ingredienti e dei tempi? Non obbedire alla logica dello spettacolo e del 'gusto' non comporta disprezzare la musica che si pratica per stare insieme, per il suo piacere. Buono e cattivo non coincidono rispettivamente con "alto" (colto) e "basso" (popolare). Senza una larga condivisione, è difficile che nasca anche il momento particolarmente incantevole e pieno di futuro. Credo perciò che oggi la 'ricerca' musicale riguardi, più che il suono, la possibilità di un uso libero dei materiali, considerando la musica come traccia di memoria per organizzare una (più)

26 John Cage rivendica il piacere al suono: cfr. M. GAMBA, *Un organizzatore di suoni*, in "alfaCage", "alfabeta2" n. 24, cit., p. 4.

ampia esperienza del mutamento, per ricostruire luoghi della prossimità e dell'amicizia.

In che senso 'traccia'? Si inventa una lingua poetica, ma non si può comunicare neppure con se stessi azzerando la memoria delle lingue in cui si parla. Si possono dire molte cose appropriate, necessarie, anche usando molto della lingua di tutti i giorni, o facendo brillare l'eccezione che si staglia sullo sfondo condiviso. È bellissimo l'uso delle voci, sia come tracce riconoscibili di storie di pescatori, contadini, cittadini di una cittadina del Nordest dell'Inghilterra, sia come materiale di elaborazione elettronica nell'opera di Trevor Wishart *Encounters in the Republic of Heaven* (2010). Ma le memorie acustiche sono tutte tracce buone per lavorarci, basta prendere un poco di distanza prospettica, metterle fuori, osservarle, rigirarle da varie parti – un po' come Duchamp ha girato un noto oggetto d'uso abituale – e riposizionarle in modo che le relazioni implicate si rivelino. In ogni caso, già il modo in cui oggi il materiale musicale si presenta, nella quantità e varietà della riproduzione, induce spontaneamente ad analogie, esclusioni e riusi. Il riuso libero di materiali diversi presi da musica classica, contemporanea, canzoni, standards etc. può far parte di una riappropriazione libera di quanto l'ambiente sonoro-musicale in riproduzione impone a una ricezione passiva. In particolare la pratica improvvisativa, come esperienza relazionale complessa e in tempo breve nella situazione specifica (cosa che non esclude affatto aspetti compositivi) può restituire alla musica la concretezza e l'energia delle relazioni live con i corpi e i luoghi. Cage era contrario all'improvvisazione poiché la pensava come una espressione di intenzioni, dell'ego. Ma Pauline Oliveros, in un incontro musicale avvenuto a Venezia nel gennaio 2012, ha detto che negli ultimi anni aveva cambiato idea. Forse aveva avuto modo di incontrare l'improvvisazione come esperienza di ascolto profondo.²⁷

27 Workshop e concerto organizzati da Musicafoscari presso l'Auditorium Santa Margherita il 27.01.2012. Sull'improvvisazione è decisivo il testo di V. CAPORALETTI, *I processi improvvisativi nella musica*, Liberia Musicale Italiana, Lucca 2005. Sull'improvvisazione come ascolto profondo cfr. anche D. GOLDONI, *Improvvisare*, in R. SHUSTERMAN, R. DREON, D. GOLDONI, *Stili di vita*, Mimesis, Milano 2013.

FABRIZIO LOMONACO
 POST-FAZIONE

Quando, nella primavera del 2012, il professor Cuomo, co-direttore di «Kainos», e Leonardo Distaso, collega di Estetica, mi proposero, in qualità di direttore del Dipartimento di Filosofia “A. Aliotta” dell’Ateneo Fridericiano, di organizzare una giornata di studi su John Cage, accettai subito e per più di una ragione. Innanzitutto, per alimentare una delle fondamentali prerogative dell’istituzione pubblica di ricerca, convinto di dover riaprire un discorso nuovo sul significato della *filosofia* e del *far filosofia* oggi, intercettando i nuovi saperi e le nuove costellazioni di conoscenze che si muovono al di là delle tradizionali tipologie. E questo non per disconoscere il carattere inclusivo della “filosofia” ma per dar senso alla dimensione antica e rinnovata del “sapere in dialogo” che necessariamente deve respingere ogni primato, ogni precostituita “architettonica”. Insomma, una “filosofia” aggiornata deve formarsi dentro ogni sapere antico e nuovo che sia, interessata alle plurime condizioni delle realtà circostanti e delle sue letture. Da questo punto di vista, mi sono sempre chiesto, dovendo “dirigere” l’attività di ricerca di un Dipartimento di Filosofia, se sia possibile tener fuori dal progetto scientifico e didattico esperienze artistiche quali la pittura e la musica, confinate, nel migliore dei casi a “materie” di studio dentro questo o quel corso “triennale” e “specialistico” che dir si voglia. È questa una delle ragioni che ha alimentato l’iniziativa dedicata a Cage, consentendo di avvicinare la musica contemporanea e, innanzitutto, la cultura artistica dell’America di secondo Novecento. Penso alle note riviste «Life», «New York Times» e «Times» che la relazione (di Marinelli) di apertura del Convegno esamina, proponendo, tra l’altro, uno dei temi che accompagna anche l’opera teorica di Cage, quel *Silence*, fonte di esperienza e meditazione filosofica intorno all’inestricabile nesso dell’arte con il vissuto *rumoroso* che alimenta la musica contemporanea.

Ma a scorrere l’indice di questo volume c’è un’altra ragione del mio interesse a voler organizzare a Napoli questo seminario di studi: il fatto, cioè, che la fortuna in Italia di Cage s’è fermata a Roma (a parte il notevole

influsso sul compositore napoletano Di Scipio richiamato da Lombardi Vallauri) e al gruppo “sperimentale” di Franco Evangelisti, Mario Bertoncini e Walter Branchi con una serie di importanti riflessioni sull’emancipazione del suono-rumore, sulla divaricazione tra *casuale* e *aleatorio*, sul *silenzio* come spazio sonoro attivo e, soprattutto, sul *tempo* quale «base rigorosa della musica dal momento che include sia i suoni sia il silenzio». E con ciò Cage ha perseguito l’esplorazione delle tecniche eversive dei suoni insoliti e dei casuali contro l’ideale di una padronanza soggettiva del suono e i primati delle tecniche espressive e dell’intenzionalità, privilegiando, insomma, quei gesti della crisi che aprono a possibilità imprevedute contro tutte le aspettative. A emergere in questi contributi su Cage e l’arte contemporanea come *ricerca* è la questione filosofica del rapporto tra *arte* e *natura* in relazione alle soluzioni classiche di filosofia della storia (da Schiller a Hegel) che si smontano quando è in gioco il mostrare la vita in una casuale situazione sonora, appartenente al *tempo* dell’indeterminazione del suono e del non suono attraverso la mediazione della tecnologia, luogo della trasformazione e testimonianza della negazione, di quel «vuoto del soggetto» (Cuomo) cui si destina l’arte moderna. Nasce, così, l’esigenza di ampliare lo spazio musicale e di tener presente l’*idea* della musica *prima* della musica, la sua origine anteriore all’arte in quanto vita. Lo sottolinea con efficacia il contributo di Distaso, accentuando i tratti della «decostruzione» della relazione soggetto-oggetto e dell’organizzazione totale del materiale in Cage che si pone, a suo modo, la questione di Nietzsche circa l’attimo del divenire musica del sostrato sonoro e la forma dionisiaca dell’arte come *grido* di vita. Il che ha reso difficile collocare la sperimentazione di Cage dentro una *storia* della composizione musicale, com’è stato giustamente argomentato (Goldoni), mantenendola aperta, invece, alla *domanda* che è il punto di avvio di tutte le esperienze musicali e non solo. Da qui torniamo alla coappartenenza di “filosofia” e delle forme di espressione musicale, all’*interrogazione* sull’armonia sociale e ambientale, documentata dalla «virtuosa empatia tra *inventori*» cui è riferito il rapporto con Buckminster Fuller, teorico della «flessibilità» degli spazi educativi, inventore di cupole geodetiche e tensostrutture, fatte di rumori interstiziali con materiali poveri e leggeri, rispettosi di uno sviluppo ambientale virtuoso e pari alla decrescita di *aura* e *autorità* in ambito estetico (Guanti).

Fabrizio Lomonaco

PROFILI BIO-BIBLIOGRAFICI

VINCENZO CUOMO (Torre Annunziata, 1955) è docente di Filosofia e Storia nei licei statali e co-dirige la rivista di critica filosofica *Kainós*. Si occupa da molti anni prevalentemente di estetica e di filosofia della tecnica, anche in collaborazione con alcune Università italiane (Salerno, Napoli) e Accademie (NABA di Milano). Tra le sue pubblicazioni: *Le parole della voce. Lineamenti di una filosofia della phoné* (Salerno 1998); *Del corpo impersonale. Saggi di estetica dei media e di filosofia della tecnica* (Napoli 2004); *Al di là della casa dell'essere. Una cartografia della vita estetica a venire* (Roma 2007); *Figure della singolarità. Adorno, Kracauer, Lacan, Artaud, Bene* (Milano 2009); *C'è dell'io in questo mondo? Per un'estetica non simbolica* (Aracne, Roma 2012).

LEONARDO V. DISTASO ricercatore e docente aggregato di Estetica presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli *Federico II*. Tra i suoi scritti ricordiamo i saggi di filosofia della musica *Da Dioniso al Sinai* (Milano 2011), *The Paradox of Existence* (Dordrecht 2004), *Lo sguardo dell'essere* (Roma 2002), *Estetica e differenza in Wittgenstein* (Roma 1999).

DANIELE GOLDONI insegna estetica all'università Ca' Foscari di Venezia. Ha scritto monografie su Marx e Heidegger, Hegel, Hölderlin, fra le quali *Gratitudine. Voci di Hölderlin, Marinotti*, Milano 2013; saggi su filosofia e musica (*Adorno (e Heidegger): linguaggio e musica*; Wittgenstein: frase musicale e scrittura filosofica), sulle trasformazioni, con i mutamenti dei 'mezzi di comunicazione' (*Il corpo dei media*), nella cultura (*Ancora una crisi del pensiero europeo?; Cultural responsibility*), nella filosofia e nelle arti (*Estetica ed etica nell'epoca della spettacolarizzazione della vita*) e specialmente nella musica (*Fragole d'inverno; Fonoperiferie; Improvvisare* in AA. VV. *Stili di vita, Mimesis*, Milano 2012). Ha collaborato con Biennale Musica e dirige il *workshop* di Ca' Foscari per la musica improvvisata.

GIOVANNI GUANTI (Roma, 1952) è professore associato di Musicologia e Storia della Musica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma³. Laureato in filosofia (1976), e diplomato in Musica corale e direzione di coro (1978) e in Composizione (1982), dal 1980 al 2005 è stato titolare della cattedra di Composizione per Didattica al Conservatorio Statale di Musica "Antonio Vivaldi" di Alessandria. Professore a contratto alla Facoltà di Musicologia di Cremona (Università di Pavia) dal 2000 al 2005, è socio fin dalla sua fondazione dell'Associazione Italiana per gli Studi di Estetica (A.I.S.E.), membro del comitato scientifico del Centro Internazionale di Studi "Ferruccio Busoni" di Empoli e redattore dei periodici *Musical/Realtà*, *Civiltà musicale*, *Sonus e Arkete*. Saggista e conferenziere, è autore di scritti dedicati all'evoluzione storica dell'estetica musicale, alle relazioni tra la musica e le altre arti, e a specifici problemi attinenti i rapporti tra la musica e la storia delle idee.

FABRIZIO LOMONACO, è professore ordinario di Storia della Filosofia nell'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Le sue ricerche si sono concentrate sulla cultura storico-filosofica di Sei-Settecento con saggi su Grozio e Perizonio, Noodt e Barbeyrac, Gravina e Vico, Pagano e Bertòla, Herder e Kant. Ha curato e introdotto ristampe anastatiche delle *Opere* di Vico e Caloprese, Gravina e Spinelli, Barbeyrac, Pagano e Bertòla. Ha pubblicato monografie dedicate a Gravina (1997 e 2006) e a *Tolleranza e libertà di coscienza* in Olanda e a Napoli nel Settecento (1999, 2005 e 2013). Nel 2010 sono apparsi volumi su *A partire da Giambattista Vico. Filosofia, diritto e letteratura nella Napoli di secondo Settecento e su New Studies on Lex Regia*; del 2011 è la raccolta di saggi su *Pasioness del alma y pasiones civiles*.

LUCIA MARINELLI (Bari, 1958), bibliotecaria, è responsabile della Sezione Americana "JFK" della Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli.

GIAMPIERO MORETTI Ordinario di Estetica presso l'Università "L'orientale" di Napoli. Studioso della Romantik e di Heidegger, i suoi libri più recenti sono *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo* (Morcelliana 2013, 4 ed.), *Per immagini. Esercizi di ermeneutica sensibile* (Moretti&Vitali, 2012), e *Il genio. Storia, origine, destino* (Mor-

celliana, 2011, 2a ed.). Ha curato edizioni italiane di Novalis, Fechner, Creuzer, Schelling, Klages, Schiller, Bachofen, Heidegger, W. F. Otto, Hölderlin, Guardini.

DANIELA TORTORA è titolare della cattedra di Storia ed estetica della musica presso il Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli e insegna Storia della musica contemporanea presso la facoltà FiLeSuSo di dell'Università di Roma "La Sapienza". È responsabile dell'Archivio storico della musica contemporanea del MLAC (Museo Laboratorio di Arte Contemporanea) della medesima Università. Ha al suo attivo studi e ricerche sull'opera del primo Ottocento (*Drammaturgia del Rossini serio*, Roma, Torre d'Orfeo, 1996), sulle drammaturgie musicali del Novecento, sulla storia della musica a Napoli nel XX secolo, sulle neoavanguardie italiane del secondo dopoguerra (*Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, Lucca, LIM, 1990), sui sodalizi artistici degli anni Quaranta (*Danza Pittura Musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni Quaranta Dallapiccola Milloss Petrassi*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009) e degli anni Sessanta (*Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Roma, Gangemi, 2005).

STEFANO LOMBARDI VALLAURI, musicologo, svolge attività didattica e di ricerca presso l'Università IULM di Milano. Oltre a studi monografici su compositori contemporanei (Evangelisti, Guacero, Cappelli, Incardona, La Licata, Romitelli, Buccino), la sua ricerca contempla l'estetica e l'analisi della musica, accademica ed extra-accademica, sia in quanto repertorio di opere sia in quanto sistema di esperienza e di comunicazione. È autore di vari saggi e cocuratore del volume *Federico Incardona. Bagliori del melos estremo* (:duepunti, 2012). Di fianco all'attività scientifica ha svolto critica musicale («l'Unità»), ha collaborato con la direzione artistica di iniziative di musica contemporanea, curato la regia musicale di trasmissioni radiofoniche (Rai Radio3) e di spettacoli teatrali.

