

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI

Corso di Laurea Magistrale in
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

John Cage:

In pace con il mondo e con l'assurdo

Percorso e influenza sul suolo italiano

Tesi di Laurea Magistrale in
STUDI VISUALI

RELATORE
Prof.ssa SILVIA GRANDI

PRESENTATA DA
ELISA BERNARDINI

CORRELATORE
Prof. PASQUALE FAMELI

SESSIONE TERZA
ANNO ACCADEMICO 2021-2022

«Dio non gioca a dadi»

(Albert Einstein)

INDICE

INTRODUZIONE	7
1. JOHN CAGE NEL NOVECENTO ARTISTICO-MUSICALE	10
1.1. GLI INIZI. FINO AL 1938: CIÒ CHE ERA, CIÒ CHE SARÀ	16
1.2. FORMA, PROCESSO ED EQUIVALENZA MATERIALE-OPERA	22
1.3. LA NUOVA FUNZIONE DELL'ARTE: FILOSOFIA ZEN E RICERCA DEL "CASO".....	27
1.4. L'INDETERMINAZIONE E IL GRAFISMO MUSICALE.....	38
1.5. L'HAPPENING E L'OPERA MULTIMEDIALE	47
APPENDICE A.....	55
2. LA RICEZIONE ITALIANA DI JOHN CAGE	59
2.1. PRIMA ONDATA: 1950-60S.....	63
2.1.1. LO STUDIO DI FONOLOGIA: NASTRO MAGNETICO, VOCE E TELEVISIONE.....	67
2.1.1.1. LA NASCITA DI UN PERSONAGGIO PUBBLICO IN RAI	70
2.1.1.2. PAESAGGI ITALIANI: RUMORI ALLA ROTONDA E IL CIRCOLO POZZETTO	74
2.2. SECONDA ONDATA: 1970-80S.....	76
2.2.1. LA <i>CRAMPS RECORD</i> DI GIANNI SASSI.....	78
2.2.1.1. LA COLLANA «NOVA MUSICHA» E IL SEGNO GRAFICO	80
2.2.1.2. LA PERFORMANCE ARTISTICA: TRA CONCERTI E HAPPENINGS.....	82
2.2.1.2.1. CAGE COME PERFORMER: <i>EMPTY WORDS</i> AL TEATRO LIRICO DI MILANO	84
2.2.2. UN HAPPENING SU ROTAIE: <i>ALLA RICERCA DEL SILENZIO PERDUTO</i>	88
2.2.3. JOHN CAGE IN PIEMONTE: <i>FESTIVAL '84</i>	91
APPENDICE B.....	94
3. "MALATTIA" CHE CONTAGIA UN'INTERA GENERAZIONE: IL FLUXUS DALL'AMERICA ALL'EUROPA	97
3.1. WALTER MARCHETTI: LÀ DOVE LA MUSICA GIACE	113
3.1.1. IL GRUPPO ZAJ: UN "BAR" A PORTE APERTE.....	116

2.1.1.1.	<i>ARPOCRATE SEDUTO SUL LOTO: “GUIDA DI NAVIGAZIONE” ALL’OPERA DI WALTER MARCHETTI</i>	121
2.1.2.	IL RITONO A MILANO E LE PUBBLICAZIONI: <i>LA CACCIA E IN TERRAM UTOPICAM</i>	124
2.2.	SYLVANO BUSSOTTI: GESTUALITÀ MANIFESTA	128
3.1.2.	LA REMINISCENZA DEL PASSATO	134
3.2.2.	L’INTERPRETAZIONE E LA PRESENZA UMANA	138
3.2.3.	LA NOTAZIONE GRAFICA E IL DISEGNO	143
3.3.	GIUSEPPE CHIARI: TRA SUONO, GESTO E VISIONE	146
3.3.1.	MUSICA VISIVA E MUSICA D’AZIONE: TRA FLUXUS E GRUPPO 70.....	151
3.3.2.	“LA MUSICA È SUONARE”: RITORNO ALL’ECONOMIA DEL MEZZO.....	155
	APPENDICE C	157
	BIBLIOGRAFIA	161
	SITOGRAFIA	167
	ELENCO DELLE FONTI ICONOGRAFICHE	172
	ELENCO DELLE FONTI MUSICALI	174
	ELENCO DELLE FONTI DISCOGRAFICHE	177
	ELENCO DELLE FONTI VIDEOGRAFICHE/FILMOGRAFICHE	178
	ELENCO DEGLI EVENTI, MOSTRE, RASSEGNE E CONVEGNI	178

INTRODUZIONE

Il Novecento è stato un secolo particolarmente complesso e attraversato da continui cambiamenti dal punto di vista storico, sociale e culturale. In un lasso molto breve di tempo, la società occidentale ha visto crollare le certezze di una vita, rendendosi testimone di una miriade di eventi: l'affermazione della società di massa, la Prima Guerra Mondiale e poi la Seconda, la nascita dell'Unione Europea, boom economici, innovazione, la Guerra Fredda, crisi nazionali, il crollo del comunismo, l'avvento della televisione e dei mezzi di comunicazione. Infine, la globalizzazione. Un tutto in continuo movimento e in rapida trasformazione, che sarebbe impossibile darne un'immagine perfettamente esaustiva. All'interno di questa cornice intricata nascono ancora scambi e si sviluppano interferenze, tra culture, correnti, eventi che prima sembravano essere distanti anni luce tra di loro e persino incompatibili. In questo contesto storico-culturale parecchio instabile, i valori tradizionali dell'arte vanno incontro al loro declino, tanto che ad essere attaccata in primis è la concezione dell'arte stessa.

Ai primi sentori della crisi in cui stava sprofondando la civiltà occidentale, si svilupparono le Avanguardie storiche che, per mezzo di atteggiamenti spesso provocatori e dissacranti, compirono la loro rivoluzione in nome di una ritrovata complessità del reale e di un'ambiguità percettiva segnata dalla relatività dei punti di vista, attuando un profondo ma solo iniziale cambiamento del linguaggio artistico in un atteggiamento di assoluta libertà espressiva e carica creativa. A loro volta, queste influenzarono la nascita di movimenti artistici sul finire degli anni Cinquanta e inizio Sessanta, le cosiddette Neoavanguardie che, riprendendo da esse alcuni specifici linguaggi, ne offrirono una rilettura in chiave di un contesto storico nuovamente mutato.

In campo musicale questi eventi si tradussero in un progressivo succedersi di forme stilistiche tra loro differenti – il dinamismo, la musica atonale, l'eccletticismo sperimentale, il ritorno all'uso esasperato del contrappunto e a forme di musica bachiane – finché l'arrivo del serialismo dodecafonico non sembrò dettare la svolta definitiva verso il modernismo. Tuttavia, la scomparsa dei grandi maestri negli anni Cinquanta, aprì la definizione di nuovi obiettivi musicali che vennero a concretizzarsi immediatamente dopo la Seconda Guerra Mondiale, nei corsi di Nuova Musica di Darmstadt, sotto l'ampolla del serialismo integrale. Questo approccio alla teoria e al fare musicale fu, infatti, un vaso assai prezioso quanto fragile, perché nel giro di soli due anni un'artista, tanto geniale quanto bizzarro, riuscì a far crollare loro ogni qualsivoglia sostegno.

Prendendo in analisi il periodo artistico e storico del secondo Novecento, questa tesi si propone di analizzare, nel contesto di una trasformazione allargata dal campo musicale a quello delle arti tutte, il protagonista di questa rivoluzione: John Cage, padre dell'alea e dell'indeterminazione in musica, filosofo buddista e conoscitore di funghi.

In particolar modo, gli effetti della sua concezione artistica verranno analizzati all'interno di un territorio specifico, quello italiano, che è quello dal quale questa tesi prende le mosse. Nel farlo, non solo verranno tenuti in considerazione gli eventi e le opere realizzate in territorio nazionale ma anche le esperienze a lui attigue, per certi versi debitorie e per altri parallele, di alcuni componenti del campo musicale italiano.

Il Capitolo 1 di questo scritto andrà ad analizzare, a seguito di una breve narrazione storica in chiave artistica e musicale, i punti cardine del pensiero del compositore americano tramite una suddivisione che seguirà non tanto uno sviluppo cronologico quanto un filo tematico. Nel par. 1.1. verranno presi in considerazione gli ambienti di formazione del musicista, sia in territorio americano quanto europeo, e messi a confronto i modelli da lui presi a spunto, sottolineandone affinità di pensiero e discostamenti. Il par. 1.2. approfondisce l'analisi soffermandosi sulla svolta grammaticale del suo operato, a partire da una riflessione sulle basi concettuali di fondo racchiuse nelle espressioni di forma, materiale e processo artistico, preparando la strada alla rivoluzione Zen e all'introduzione dell'alea nel processo di composizione. Queste tematiche, prese in considerazione nel paragrafo successivo, verranno sviluppate in un'analisi a sfondo culturale, musicologico e filosofico tramite un confronto di testi d'autore, opere e parallelismi storici. Il par. 1.4. prosegue a delineare il cardine della poetica di Cage, il concetto-chiave di indeterminazione, applicato sia alla performance quanto alla scrittura musicale e messo a confronto con il concetto stesso di alea. Verranno resi evidenti i collegamenti tra gli sviluppi di partiture grafiche, l'approdo alla multimedialità e lo scardinamento dei principi di identità fra compositore, esecutore e pubblico fino a delineare il complessivo passaggio dal concetto di "fare arte" come oggetto a "fare arte" come processo. Infine, il par. 1.5. ricontestualizzerà i principi fin ora analizzati all'interno di un ambito, quello performativo, al quale il compositore si avvicina proprio in ragione del suo approccio interdisciplinare e proto-teatrale, facendo cenno a quelle esperienze americane derivate da questa sua incessante sperimentazione.

Il Capitolo 2 affronterà la questione della ricezione italiana dell'operato di Cage, facendo distinzione fra due periodi storici attentamente individuati: quello della prima ondata, compreso tra gli anni Cinquanta e Sessanta, e quello della seconda ondata, compreso tra gli anni Settanta e Ottanta. Dopo una generale ricognizione della situazione musicale in Italia, il par. 2.1. ripercorrerà le tracce della collaborazione con lo Studio di Fonologia musicale Rai, analizzando

le opere lì prodotte e soffermandosi su quelle “costruite” appositamente per il mezzo televisivo, in occasione della partecipazione alla famosa trasmissione *Lascia o Raddoppia?* condotta da Mike Bongiorno. Dopo una breve chiusura sui primi concerti italiani a cui Cage prende parte lasciando tracce indelebili, il par. 2.2. aprirà un’analisi basata sull’accoglienza da parte di pubblico e critica italiani più che dagli ambienti accademici, confrontando testate di giornale raccolte in concomitanza degli eventi organizzati per il “personaggio” Cage dalla casa discografica di Gianni Sassi, la cui esperienza editoriale e grafica verrà analizzata all’interno di un contesto artistico e sociale differente, sviluppatosi a partire dagli anni Sessanta: quello di Fluxus e della cultura del dissenso.

Dopo un’analisi generale del “movimento” e del concetto-chiave di evento che sposterà nuovamente la riflessione dagli Stati Uniti all’Europa, il Capitolo 3 concluderà così agganciandosi al precedente, diramandosi verso tre artisti chiave del periodo musicale italiano dagli anni Sessanta in poi: Walter Marchetti, Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari. Di questi verranno analizzati i rapporti con il Fluxus e con Cage, delineandone ponti di aggancio e ponti di rottura. Nel par. 3.1. verrà delineato il decorso artistico di Walter Marchetti, esponente del gruppo ZAJ, una sorta di costola europea di Fluxus. Dall’analisi del suo operato musicale emergeranno linguaggi prossimi a quelli di Cage – la multimedialità, il nesso banale, l’indeterminazione, l’uso della contraddizione e del paradosso e lo spirito Zen – ma anche ribaltamenti importanti nell’ottica di una scrittura che per Marchetti si esprime non in quanto “negazione di stile” ma come “stile della negazione”. Nel par. 3.2. il discorso verrà articolato attorno alla figura poliedrica di Sylvano Bussotti, *enfant prodige* della Schola Fiorentina, che con Cage condivide, oltre all’approccio multimediale e indeterminato delle sue opere, un afflato Postmoderno e un approccio sperimentale all’uso della voce. Del compositore verranno anche analizzate le partiture grafiche, i suoi famosi pittogrammi, tentando di ricostruirne una storia in un’ottica critica che, più di ogni altra cosa, metterà in evidenza la matrice pittorica dalla quale il lavoro musicale di Bussotti si sviluppa. Infine, nel par. 3.3. verrà presa in considerazione la tecnica di Giuseppe Chiari, anch’egli fiorentino di nascita e collaboratore con Bussotti all’Associazione Vita Musicale Contemporanea. La poetica dell’artista servirà da spunto per chiudere il cerchio di suggestioni e scambi culturali qui preso in analisi, sottolineando ancora una volta gli aspetti comuni con il compositore americano – come la sperimentazione grafica e gestuale – che in Chiari sono anche segno di una diretta influenza Fluxus, al quale egli aderisce direttamente, e di un discorso sulla poesia visiva che coinvolge altri gruppi sperimentali come il Gruppo 70.

1. JOHN CAGE NEL NOVECENTO ARTISTICO-MUSICALE

Il nostro atteggiamento nei confronti dell'arte e l'uso che ne facciamo ci sono stati tramandati. Adesso c'è stato un arricchimento della nostra esperienza, ma non a spese del vecchio, poiché il nuovo non prende mai il posto del vecchio. Stiamo scoprendo un altro uso dell'arte e delle cose che precedentemente non consideravamo arte. Ciò che sta avvenendo in questo secolo, che lo si accetti o meno, è che la distanza tra arte e vita sta diminuendo sempre di più.

J.CAGE, intervista con Stanley Kauffmann¹
(1966)

I cambiamenti offerti dagli sviluppi artistici delle avanguardie durante tutto il corso del Novecento hanno sradicato una volta per tutte la concezione di ciò che effettivamente pensavamo potesse essere etichettata come arte. Di certo hanno mostrato come l'attività artistica, e le categorie ad essa associate, non sono un'essenza immutabile² ed inafferrabile ma un qualcosa in continuo mutamento e perfettamente inscritto nel flusso del nostro presente. Problematizzando il concetto di *mimesi* classica e portando alle estreme conseguenze i caratteri della modernità, l'arte contemporanea ha detronizzato il canonico binomio Forma-Contenuto rendendosi cosciente della sua non-autonomia, osservando tramite uno sguardo retroflesso la prospettiva della sua fine³. In questo versante rivoluzionario e post-rivoluzionario, essa ha cominciato ad assumere connotazioni *kenotiche*⁴ e ha abbandonato il suo movimento verso la perfezione, non più per migliorare la realtà ma per mostrare, spogliandosi della sua aurea, la sua corrispondenza con essa. Così, ciò che prima si era caratterizzata come una fuga dalla vita è divenuta, a partire dai movimenti delle prime avanguardie di inizio Novecento, introduzione alla vita stessa e di essa ne ha assunto ambiguità e fattezze. L'opera d'arte, ormai lungi dall'essere riconducibile ad una precisa definizione finale, ha vestito i caratteri della molteplicità e ha consegnato il suo significato ultimo nelle mani del fruitore e del gesto, allontanandosi sempre più dall'idea di egotismo autoriale ottocentesco. Lo "sfondamento

¹ J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, R. KOSTELANETZ (a cura di), trad. it., Edizioni Socrates, Roma, 1996, p. 291.

² N. BOURRIAUD, *Estetica relazionale*, trad. it., Postmedia Books, Milano, 2010, p. 11.

³ B. GROYS, *In the Flow. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità digitale*, trad. it., Postmedia Books, Milano, 2018, p. 53.

⁴ Ivi, p. 54.

dell'orizzonte estetico"⁵ da parte dell'arte contemporanea ha incrinato la corrispondenza fra la categoria del Bello e il suo corrispondere al giudizio di gusto, portando a galla due conseguenze principali: 1) l'ampliamento latitudinale del concetto di "estetica", non più coincidente con le sue intenzioni contenutistiche e non più scindibile dal suo contesto culturale; 2) la sua conseguente rivalutazione come "scienza della conoscenza sensibile"⁶, la cui essenza giace nel suo "essere-per-i-sensi". A partire da un iniziale ragionamento sulla trasformazione dell'oggetto artistico, il fare creativo ha dismesso la sua funzione di fabbricante d'oggetti, se non in quei casi in cui si presenta come critica irridente alla società, e ha assunto, nel suo divenire, quella di detonatore di processi. In questo orizzonte sociale comune ma non univoco e sempre aperto a modificazione, l'innovazione e la sperimentazione di nuovi linguaggi nel Novecento hanno assunto l'immagine di un "fiume nel suo delta"⁷.

D'altronde, il secolo che ha ospitato lo sviluppo delle Avanguardie Storiche prima e delle Neoavanguardie poi è stato un periodo ricco di cambiamenti che coinvolsero tutti gli ambiti delle vicende umane, vedendo contrapposti momenti di grande innovazione scientifica e tecnologica a scenari di distruzione e di conflitto: due guerre mondiali prima e la Guerra Fredda a seguire. Il clima di crisi culturale, morale ed economica riguardò non soltanto una circoscritta area geografica ma ebbe una portata fortemente internazionale e transazionale, pur alternando nuclei di attività centrali. Alla capitale parigina ed ai centri di sperimentazione europei della prima metà del Novecento si sostituì, a seguito della Seconda guerra mondiale, l'indiscussa egemonia della Grande Mela che già nel 1913 apriva le sue porte alla "nuova arte" con la prima mostra dell'*Armory Show*. Anche la presenza degli artisti europei delle prime avanguardie emigrati in suolo statunitense favorì lo sviluppo di un ambiente artistico sempre più operoso, dinamico, multiculturale e interdisciplinare portando alla progressiva normalizzazione dei circuiti dell'arte contemporanea. Non è un caso che il Marcel Duchamp del secondo dopoguerra fosse un artista differente da quello degli esordi: il più radicale promotore della controcultura camminava allora trionfante nelle gallerie d'arte; amico e collaboratore di Peggy Guggenheim, partecipava a conferenze, interviste e retrospettive in suo onore⁸. Questo processo di normalizzazione, come ben sottolineato da Renato Barilli, è paragonabile all'effetto di un

⁵ G. GUANTI, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, La Nuova Italia, Milano, 1999, p. 495.

⁶ A.G. BAUMGARTEN, *Introduzione*, in A. NANNINI (a cura di), *Estetica, Aesthetica*, Milano, 2020, p. 26.

⁷ J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 91.

⁸ H. MOLESWORTH, *Rrose Sélavy Goes Shopping*, in L. DICKERMAN, M. WITKOVSKY, *The Dada Seminars*, Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington, 2005, p. 173.

pantografo che consente di aumentare le dimensioni dei bozzetti⁹: dagli anni Sessanta in poi l'arte è andata incontro ad un'evoluzione non di tipo qualitativo ma quantitativo, estendendo e quantificando le invenzioni messe in moto dai padri fondatori e indicando la possibilità di una loro effettiva convergenza e il ricorso ad una pluralità di mezzi.

In questo contesto dalla complessità sempre crescente anche la musica dovette fare i conti con le proprie rivoluzioni, sebbene la loro diffusione su scala sia avvenuta con un certo ritardo rispetto alle altre arti¹⁰ e coadiuvata in gran parte dallo sviluppo dei nuovi mezzi di comunicazione che permisero un aumento non solo della domanda ma anche della disponibilità di un'arte sensibilmente immateriale. Già gli anni precedenti lo scoppio della Prima guerra mondiale, all'incirca a partire dal 1910, videro la nascita di espressioni di una "nuova era" in rottura con le certezze che avevano governato il mondo della musica occidentale: il dinamismo esasperato di Stravinskij (1882-1971), la musica atonale di Schönberg (1874-1951), l'eclletticismo sperimentale di Charles Ives¹¹ (1874-1954) e gli Intonarumori di Luigi Russolo (1885-1947). Ognuno di questi quattro compositori era ben iscritto nelle dinamiche del periodo storico d'insieme, a demarcare ancora una volta il sottile interallacciarsi delle varie arti: Stravinskij nella fase iniziale del cubismo, Schönberg nella pittura astratta di Kandinskij, Ives nel linguaggio e citazionismo di Joyce e Russolo nel futurismo, con la sua esaltazione del rumore e dei suoni di vita quotidiani¹². Tuttavia, l'arrivo della guerra e il successivo clima di incertezze portarono all'affermarsi della corrente "neoclassicista" e al ritorno esasperato del contrappunto e delle forme di musica bachiane¹³. Gli anni successivi, in particolare gli anni Trenta e Quaranta, furono un periodo di contraddizione generale: al crescere dell'influenza delle nuove forme di musica popolare e jazz si opposero forme musicali usate come espressione di obiettivi di potere¹⁴. Fu solo al termine della seconda catastrofe mondiale che la musica poté

⁹ D. DAL SASSO, *Dialoghi di Estetica. Parola a Renato Barilli*, 02/04/2015. Disponibile online: URL (<https://www.artribune.com/attualita/2015/04/dialoghi-di-estetica-parola-a-renato-barilli/>) [ultimo accesso: 12/10/2022].

¹⁰ "Ho infatti affermato in un breve testo, intitolato *John Cage*, di Richard Kostelanetz, che le varie forme d'arte sono in uno stato permanente di dialogo tra di loro. Da un lato, il cubismo si sviluppò in conseguenza di una certa evoluzione musicale; i cubisti nel loro manifesto citarono la musica come pretesto per il loro modo di dipingere. Dall'altro, in seguito agli esperimenti sulla casualità di Arp e di Duchamp e alle ricerche sui materiali del Bauhaus, la musica fu costretta a dare la sua risposta". Cfr., F. MOGNI (a cura di), *John Cage. Dopo di me il silenzio (?)*, Emme Edizioni, Milano, 1978, p. 43; J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 286.

¹¹ "Se è vero che l'ecllettismo è la caratteristica più spiccata della musica statunitense, Ives gettò veramente le basi di un rinascimento musicale americano". Cfr., G. VINAY, *Storia della Musica. Vol.11: Il Novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti*, E.D.T. Edizioni Torino, Torino, 1991, p. 96.

¹² P. GRIFFITHS, *La musica del Novecento*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2014, p. 7.

¹³ Arte compositiva che consente la combinazione di melodie contemporanee autonome ed indipendenti secondo regole tramandate dalla tradizione musicale occidentale del XVIII secolo. Johann Sebastian Bach (1685-1750) è considerato uno dei più grandi maestri di forma contrappuntistica e armonica.

¹⁴ L'arte improvvisativa jazz e la nuova canzone popolare conquistarono prima l'America e poi l'Europa in generale, mentre Unione Sovietica ed Europa nazista esercitarono un controllo sulle arti per obiettivi di partito. Il

finalmente liberarsi dal suo ordinamento canonico e approdare ad una fase di reale libertà creativa e sperimentale. Per i compositori delle generazioni più giovani si trattò anche e soprattutto di mettere in dubbio la cultura che aveva permesso tutto quello e quindi “di perpetuare e sviluppare il rifiuto rappresentato dalla rivoluzione del primo modernismo”¹⁵. L’abbattimento del sistema tonale maggiore-minore nei primi due decenni del secolo aveva portato a un rapido moltiplicarsi dei linguaggi musicali e all’erezione di una vera e propria torre di Babele occidentale¹⁶ dove solo due erano le posizioni effettivamente dominanti: il neoclassicismo di Stravinskij e il serialismo dodecafonico di Schönberg. Sia la ripresa di elementi classici che le nuove forme di atonalità e dodecafonia erano espressioni musicali ancora legate allo stile personale di un compositore “genio”, sebbene entrambe avessero come obiettivo quello di garantire maggiore oggettività alla tecnica compositiva rispetto a quanto avessero precedentemente fatto il Romanticismo e il Tardo-romanticismo. Con una non minore differenza: al contrario del neoclassicismo, la dodecafonia si configurava come un principio compositivo somigliante allo scorrere della vita in quanto basato sul concetto di variazione continua e di abolizione gerarchica delle note. La sospensione della sintassi armonica ideata da Schönberg aveva lasciato tutti quanti stupefatti. Tuttavia, essa era ancora ben lontana dallo scardinare definitivamente il concetto di musica classicamente inteso. Dopo il secondo conflitto mondiale, il progetto di una svolta modernista passò in mano alle generazioni di compositori nati a cavallo tra le due guerre, in particolar modo negli anni Venti¹⁷, e protagonisti dei Corsi estivi internazionali di Nuova Musica organizzati a Darmstadt a partire dal 1946¹⁸. La scomparsa dei pionieri del primo modernismo negli anni Cinquanta¹⁹ lasciò il campo aperto alla definizione di nuovi obiettivi, alla creazione di nuovi metodi compositivi e a un’indagine attorno la disciplina. Questi nuovi autori cominciarono a concepire un’idea di arte non più fondata sulla storia e sull’emotività ma basata sulla razionalità, su una “tecnica rigorosa” e sulla comprensione della natura del suono²⁰. Ciononostante, lo strutturalismo geometrizzante post-

governo nazista in Germania conìò negli anni Trenta l’etichetta di musica degenerata per indicare quelle forme decadenti corrispettivo musicale dell’arte degenerata. Tra queste comparirono sia il jazz che le musiche di autori come Stravinskij e Schönberg. Non è un caso che il polo di opposizione a questo versante di musica “moderata” venne a costituirsi negli Stati Uniti, dove molti compositori furono costretti ad emigrare. È infatti opportuno ricordare come centri di sperimentazione musicale in Europa, come quello di musica concreta in Francia o lo Studio di fonologia a Milano, sorsero solo a seguito della guerra e allo sviluppo di strumenti elettronici efficaci, rispettivamente nel 1948 e nel 1955.

¹⁵ Ivi, p. 152.

¹⁶ J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., pp. 78-79.

¹⁷ Tra questi: Iannis Xenakis, György Ligeti, Luigi Nono, Pierre Boulez, Luciano Berio e Karlheinz Stockhausen.

¹⁸ P. GRIFFITHS, cit., pp. 153-54.

¹⁹ Ad eccezione di alcuni quali Igor Stravinskij, Edgard Varèse e Oliver Messiaen.

²⁰ Ivi, p. 164.

weberiano²¹ della *Neue Musik* rivelò ben presto la sua natura coercitiva e la sua volontà di rappresentare, nella sua spinta a un livellamento del linguaggio, un'unica modalità di composizione *in aeterno*²². Che la crisi dell'“iper-determinismo” fosse scaturita dal paradosso del suo formalismo interno non vi è alcun dubbio. Tuttavia, fu un personaggio in particolare, a loro inizialmente antitetico, americano e addirittura ad essi cronologicamente antecedente, a detonare la crisi del “luogo della nuova musica” negli anni Sessanta e a raggiungere il culmine dell'agognato livello di libertà in campo musicale, innescando così una rivoluzione lunga (più di) cento anni²³. Molti degli adepti della *Neue Musik*, gli stessi che avevano schernito o guardato di mal occhio le sue sperimentazioni, furono costretti ad un cambio di rotta, un passo in avanti verso le sue stesse tecniche di indeterminazione e grado di lucida irrazionalità. Perché, malgrado il frequente equivoco o travisamento delle sue idee²⁴, da cui la nomina di ciarlatano e comico, egli “rompe davvero con il passato [...] su un principio anarchico di superamento costante di qualsiasi norma collettivamente stabilita”²⁵. A lui le generazioni degli anni Sessanta e Settanta furono debitrice per l'annullamento delle logiche costruttive consequenziali e per le molte altre radicali sperimentazioni e teorizzazioni (non solo in campo musicale), alcune delle quali e più importanti sono descritte nei paragrafi dall'1.2 all'1.5 a venire.

Il compositore contemporaneo in questione è John Cage, padre dell'indeterminazione, esploratore di rumori e apologeta del silenzio. Musicista senza musica, filosofo e discepolo Zen, anarchico e “pedagogo sociale”, performer di opere non destinate a sopravvivergli²⁶. John Cage rientra proprio in questo quadro, quello grossolanamente delineato e fatto di sommovimenti continui. Ma entrandovi, lo rompe in virtù della sua “misteriosa forza visionaria”²⁷, indicando nuovi percorsi, nuove relazioni e nuove soluzioni. È una di quelle figure che “vede e fa vedere”²⁸ al pari stesso di Duchamp che, non a caso o forse proprio “per il caso”, sarà una delle sue maggiori influenze nonché amico fino alla sua dipartita nel 1968. E tanto quanto lui non va alla ricerca di meriti, anzi annulla ogni sua intenzionalità per mostrare le cose per quelle che sono: rimane in silenzio per permetterci di ascoltare.

²¹ La scuola di Darmstadt si era proposta di “ricominciare da zero” a partire dal punto in cui si era fermato lo sviluppo del linguaggio musicale prima della guerra, ovvero dal serialismo dodecafonico di Anton Webern.

²² P. CASTALDI, *Un'eredità di John Cage?*, in F. MOGNI (a cura di), cit., pp. 76-77.

²³ G. FRONZI (a cura di), *John Cage. Una rivoluzione lunga cent'anni*, Mimesis Edizioni, Milano, 2012.

²⁴ D. NICHOLLS, *John Cage*, University of Illinois Press, Urbana, 2007, p. 2.

²⁵ M. GATTO, *John Cage e la fine della modernità musicale*, in G. FRONZI (a cura di), *John Cage. Una rivoluzione lunga cent'anni*, cit., p. 273.

²⁶ G. BONOMO, G. FURGHIERI (a cura di), *Riga 15. John Cage*, Marcos y Marcos, Milano, 1991, p. 6.

²⁷ “Il genio è il talento (dono naturale), che dà la regola all'arte”. Cfr., I. KANT, *Critica del Giudizio*, trad. it., Laterza, Roma-Bari, 2005, p. 291.

²⁸ “Allora però arriva un uomo, che ci assomiglia, ma ha in sé una misteriosa forza ‘visionaria’. Egli vede e fa vedere”. Cfr., W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, trad. it., SE, Milano, 1989, p. 21.

Sebbene fu solamente dopo gli anni Cinquanta che il suo mito divenne leggenda, il suo percorso da musicista e “inventore” comincia molti anni prima. L’immensità del suo *corpus* operistico, coprendo più di 50 anni di attività e più di una singola area di interesse, lascia dietro di sé una miriade di frammenti che, seppur interconnessi, risultano a volte distanti fra loro e contraddittori a causa della loro incessante evoluzione. Mentre la produzione personale di scritti ricalca i modelli adottati per le composizioni musicali, e non può quindi considerarsi alla stregua di una prosa tradizionalmente intesa, gran parte dei testi integrali pubblicati a riguardo dopo la sua morte prediligono la modalità del dialogo e dell’intervista in risposta alla naturale predisposizione di Cage alla conversazione²⁹ e al “suggerimento”. L’ambiguità del suo pensiero, musicale ed anti-musicale, autoriale e anti-autoriale, estetico ed anti-estetico, anarchico e pacifico (aspetti questi ultimi inglobabili all’interno della categoria “etica”), ha fatto in modo che l’area di maggiore interesse critico fosse quella filosofica, anche grazie alla vicinanza e al contatto del pensiero di Cage con la dottrina orientale Zen. L’incessante dialettica ricerca/scoperta e la sua predisposizione all’ignoto, aprendo la breccia dell’udibile e del visibile agli elementi che fino ad allora erano stati confinati al di sotto della superficie dell’acqua³⁰, lo hanno reso portatore di una attitudine palesemente filosofica, incarnazione del senso di meraviglia umano di fronte alla vastità della natura³¹. Sebbene sarebbe un paradosso negare l’esistenza di una “filosofia di Cage”, almeno da un punto di vista speculativo e poetico, questa non può tuttavia distaccarsi da un’analisi musicale o artistica in generale poiché, più che filosofo, è filosofico il suo approccio alla musica, alla vita e alla visione della Storia³². Al tempo stesso sarebbe oltremodo riduttivo circoscrivere la sua portata rivoluzionaria al puro campo musicologico³³, rinnegando gli intrecci di matrici differenti che lo hanno reso una delle manifestazioni più radicali e influenti dell’avanguardia del XX secolo³⁴. Egli ha un’influenza non solo sulla musica ma sull’arte e la cultura contemporanea in generale³⁵. Come chiarisce Ernesto Napolitano parlando del compositore americano:

²⁹ V. RIZZARDI, *John Cage. Un diario italiano*, in J. CAGE, *Musicage. Conversazioni con Joan Retallack*, trad.it., Il Saggiatore, Milano, 2017, p. vii.

³⁰ R. FAVARO, *Suono e arte. La musica tra letteratura e arti visive*, Marsilio Editori, Venezia, 2017, pp. 39-45.

³¹ G.FRONZI, *La filosofia di John Cage. Per una politica dell’ascolto*, Mimesis Edizioni, Milano, 2014, pp. 18-19.

³² *Ibidem*.

³³ Per un’analisi fermamente musicologica e metodologica si veda J. PRICHETT, *The music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

³⁴ D.W. BERNSTEIN, “*In Order to Thicken the Plot*”: *Toward a Critical Reception of Cage’s Music*, in D.W. BERNSTEIN, CH. HATCH (a cura di), *Writings through John Cage’s Music, Poetry and Art*, University of Chicago Press, Chicago-London, 2001, p. 9.

³⁵ Basti pensare alla mostra *The Art of Participation: 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art, 2008-2009. Organizzata dal curatore della collezione Media Arts, Rudolf Frieeling, la mostra proponeva un’idea di arte

La sua musica non rimanda semplicemente alle “idee”, ma è tutt’uno con esse, abolisce la relazione fra i due piani non soltanto perché quasi sempre si sviluppa secondo modi che si identificano con il pensiero [...], ma più sottilmente perché abolendo ogni differenza tra materiali “diversi” rinuncia in partenza a servirsi dell’attributo di varietà dei simboli usati.

Analizzare John Cage e la sua produzione artistica significa quindi predisporre ad una modalità d’ascolto che ha le fattezze del suo metodo d’indagine, lasciando che i punti da lui tracciati diventino incroci casuali di una storia aperta ad infinite possibilità e nuove chiavi di lettura, senza la presenza di alcuna barriera disciplinare. Conoscere la sua opera implica allora affrontare anche la sfida dei paradossi e delle utopie che l’hanno sorretta: “Comporre è una cosa, eseguire un’altra, ascoltare un’altra ancora. Che possono avere a che fare l’una con l’altra?”³⁶. A questo fine, sembra opportuno qui ripercorrere i temi che hanno conferito alla figura e all’opera del compositore americano il carattere di unicità e che hanno segnato in modo irreversibile gli sviluppi della musica, delle arti e del pensiero contemporaneo³⁷. Il punto di partenza di un’analisi così proposta non può che essere il percorso esistenziale di Cage, non nella forma di un ormai ampiamente esaurito biografismo, ma come dimostrazione di quanto le vicende personali siano strettamente interconnesse a quelle professionali e arricchiscano il discorso attorno alla sua arte rendendo esplicita la quasi perfetta sovrapposizione tra la sua esperienza artistica e umana.

1.1. GLI INIZI. FINO AL 1938: CIÒ CHE ERA, CIÒ CHE SARÀ

John Cage nasce il 5 settembre 1912 a Los Angeles, in California. Figlio di un inventore dal carattere turbolento e di una giornalista ribelle militante tra le *New Women*³⁸, molto presto eredita da entrambi i tratti anticonformisti e l’attitudine alla scoperta e alla sperimentazione.

La passione per la musica e per la radiofonia è subito manifesta. All’età di otto anni comincia a prendere lezioni di pianoforte, prima dalla zia materna e poi da un’insegnante di quartiere,

partecipativa generalmente basata sulla nozione di indeterminazione – da intendersi come apertura al caso o al cambiamento – così come era stata introdotta da John Cage nei primi anni Cinquanta.

³⁶ “La musica non è soltanto composizione, ma anche esecuzione, ed è ascolto”. Cfr., J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 187.

³⁷ D. GOLDONI, *John Cage. Che cosa è contemporaneo in musica (e nel pensiero)?*, in V. CUOMO, L.V. DISTASO (a cura di), *La ricerca di John Cage. Il caso, il silenzio, la natura*, Mimesis Edizioni, Milano, 2013, p. 101.

³⁸ John Milton Cage sr. (1886-1964) e Lucretia “Crete” Harvey (1881-1968).

maturando un interesse particolare per le composizioni romantiche di Edvard Grieg. A soli 14 anni lancia, inoltre, il suo primo show per Boy Scouts con l'approvazione della stazione radiofonica KNX, ottenendo elevati indici d'ascolto per due anni consecutivi³⁹. Tuttavia, l'eccellenza in campo scolastico e la sua passione per gli scrittori modernisti lo portano ad avviare un percorso di studi in letteratura al Pomona College di Claremont fino al suo rapido abbandono nel 1930 e la conseguente decisione di partire per l'Europa.

A Parigi studia da autodidatta architettura gotica e lavora con Ernő Goldfinger⁴⁰ ma, sentendo di non voler dedicare la sua intera vita all'architettura, cosa che invece farà qualche anno dopo con la musica⁴¹, lascia perdere. Al suo posto, passa ore a studiare i dipinti di Picasso, Klee e Matisse nelle gallerie d'arte e a raffinare il pianoforte con un noto compositore modernista, Lazare-Lévy, che lo introduce a Stravinskij, Bartók, Hindemith così come a Bach e Mozart⁴². All'epoca Cage ha già attorno a sé l'aurea da compositore, e gli anni a venire lo proveranno. Tuttavia, in questo periodo della sua vita sono le arti figurative, in particolare Futurismo e Dadaismo, ad insegnargli qualcosa che non avrebbe trovato da nessun'altra parte e che avrebbe posto le basi della sua carriera futura: il come porre le domande più provocatorie⁴³. Spostatosi dalla Francia alla Spagna matura altre due esperienze riconducibili ai suoi lavori successivi: a Maiorca comincia sia a dipingere che a scrivere musica tramite l'utilizzo di calcoli matematici; a Siviglia rimane colpito dalla simultaneità e dalla molteplicità di eventi nelle strade tanto da cominciare a maturare una sua prima idea di teatro e circo⁴⁴.

Non ancora ventenne, Cage è costretto a tornare in America a causa della crisi finanziaria ed economica alla fine degli anni Venti e nel 1932 si stabilisce a Santa Monica. Per sopravvivere, “crea” dei lavori: così come in Francia aveva fatto da guida turistica in posti che lui stesso non aveva mai visitato prima, ora dà letture di arte e musica moderna alle casalinghe del quartiere per \$2.50. Questa curiosità naturale e propensione al nuovo lo porta, tramite i suoi corsi DIY, a maturare una preferenza per le opere di Schönberg piuttosto che per quelle di Stravinskij. Il Cage di questi anni mantiene ancora le porte aperte alla pittura, frequentando ambienti

³⁹ K. SILVERMAN, *Begin Again. A Biography of John Cage*, Alfred A. Knopf, New York, 2010, p.14.

⁴⁰ J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 32.

⁴¹ Quando Schönberg chiese a John Cage: “Sei disposto a dedicare tutta la tua vita alla musica”?, lui rispose di sì. Cfr., *Ibidem*; J. CAGE, *Lecture on Commitment*, in J. CAGE, *A Year From Monday. New Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown, 1967, pp. 112-19.

⁴² K. LARSON, *Where the heart beats. John Cage, Zen Buddhism and the Inner Life of Artists*, The Penguin Press, New York, 2012, p. 62.

⁴³ Ivi, p. 57.

⁴⁴ “A Siviglia, all'angolo di una strada, ho notato la molteplicità di eventi visivi e uditivi simultanei che si uniscono insieme nell'esperienza del singolo e producono divertimento”. Cfr., J. CAGE, *An Autobiographical Statement*, «Southwest Review», LXXVI, 1991, n. 4, p. 59 (trad. mia).

avanguardisti come la Schindler House in Kings Road⁴⁵, incontrando gli artisti amici della sua futura moglie Xenia Andreyevna Kashevaroff (ripetutamente fotografata da Edward Weston tra il 1931 e il 1933) ed entrando nelle grazie della collezionista emigrata tedesca Galka Scheyer, fondatrice ed agente del gruppo dei *Blue Four* (Jawlensky, Kandinsky, Klee, Feininger). L'imprenditrice lo introduce ai coniugi Arensberg e alla loro collezione e per la prima volta Cage si trova di fronte ad alcuni dei famosi *readymade* duchampiani. Sebbene Cage e Duchamp non si conoscano prima del 1942, Cage aveva avuto modo di sperimentare come arte e vita non fossero due regni separati sette anni prima del loro incontro⁴⁶. Oltre ad entrare in contatto con la preposizione dadaista, Cage si imbatte, sempre grazie al circolo degli Arensberg, ne *L'arte dei Rumori* di Luigi Russolo⁴⁷ e decide di fare del "recupero musicale del rumore" parte della sua missione⁴⁸. Sono questi gli anni in cui comincia a comporre i suoi primi pezzi per percussioni⁴⁹. Entro i primi mesi del 1935, Cage ha già fatto le sue prime realizzazioni più importanti e si rende conto di dover scegliere un percorso a cui dedicare tutte le sue energie. Avendo mostrato alcuni dei suoi dipinti agli Arensberg e alla Scheyer ed avendo ricevuto indietro poco più di una fredda risposta, Cage realizza di dover intraprendere una volta per tutte la strada della musica.

Ai primi anni Trenta risalgono gli studi di composizione in stile schönberghiano avviati da Cage sotto la guida di Richard Bühlig, uno dei più rispettati esecutori di musica sperimentale a Los Angeles e primo pianista ad aver suonato l'*Opus 11*⁵⁰ di Schönberg. Questi, avendo apprezzato abbastanza le composizioni del giovane, lo invita a rivolgersi a Henry Cowell nella tarda estate del 1933. Cowell aveva aiutato a fondare la New Music Society per la promozione della musica d'avanguardia americana e, in anticipo rispetto ai suoi contemporanei, si era interessato alla *world music*. Non a caso, egli sarà uno dei mentori più influenti sull'attività di John Cage a tal

⁴⁵ 835 North Kings Road, West Hollywood, USA.

⁴⁶ Non mancano poi riferimenti alla filosofia buddista nelle opere di Duchamp, sebbene l'artista abbia ripetutamente negato questa chiave di lettura. Cfr., M. ROTH, *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, G+B Arts International, Amsterdam, 1998, p. 75. Un'ipotesi avanzata sulla rilettura del *Buddha of the Bathroom* di Louise Norton in «The Blind Man» (1917) e della *Fontana* di Duchamp presentata alla mostra della Società degli Artisti Indipendenti si trova in K. LARSON, cit., pp. 93-99.

⁴⁷ Inserita da John Cage al terzo posto nella lista dei dieci libri che più hanno influito sulla sua poetica (redatta intorno al 1960-61). Nel manifesto, Russolo aveva profetizzato un futuro in cui i compositori più giovani avrebbero avuto possibilità infinite offerte dall'uso del rumore. Cfr., L. RUSSOLO, *L'arte dei Rumori*, in L. CARUSO (a cura di), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1904-1944*, Coedizioni Spes-Salimbeni, Firenze, 1980, [32]. Disponibile online: URL (<https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/32.pdf>) [ultimo accesso: 18/10/2022].

⁴⁸ K. LARSON, cit., p. 104.

⁴⁹ J. CAGE, *Quartet*, 1935.

⁵⁰ A. SCHÖNBERG, *Drei Klavierstücke, Op.11*, 1909.

punto da essere d'ispirazione nella successiva invenzione del pianoforte preparato⁵¹. Da lui prende lezioni di armonia moderna e ritmo presso la New School for Social Research di New York e sempre grazie a lui farà il suo debutto come compositore e, ironicamente, anche come esecutore⁵². Già a partire dalla sua seconda sonata, *Sonata for Two Voices* (1933), Cage anticipa uno degli aspetti più caratterizzanti della sua poetica:

Sto scrivendo ora una sonata per due voci e ho appena concluso il primo movimento. In essa, tratto ogni suono come assolutamente individuale; due A differenti, ad esempio, sono assolutamente differenti⁵³.

In questa composizione, ogni voce rientra all'interno di uno specifico intervallo di due ottave (25 note) che devono essere suonate senza alcuna ripetizione fino all'esaurimento dell'intera serie⁵⁴. In questo approccio seriale, le sue intenzioni di voler studiare con Schönberg diventano palesi. Così, Henry Cowell lo incoraggia a scrivere ad Adolph Weiss, prima pupilla americana di Schönberg a Vienna, per un percorso di studi propedeutico. Per otto mesi a partire dall'aprile 1934 prende lezioni di armonia e composizione da Weiss durante la sera, mentre assiste Cowell nelle sue lezioni alla New School for Social Research durante il giorno. Quando Cage decide di spostarsi nuovamente a Los Angeles alla fine di quell'anno, Schönberg si è appena trasferito in California.

Nella mente di John Cage in quegli anni sono presenti due modelli in contemporanea: i rigorosi calcoli compositivi di Schönberg, non tanto distanti dalle prime composizioni matematiche sperimentate in Europa, e l'accettazione incondizionata dei suoni postulata dal futurista Russolo⁵⁵. La dodecafonia di Schönberg aveva rotto con il sistema tonale occidentale, allora paragonabile ad una sorta di realismo pittorico, abolendo qualsiasi forma di subordinazione delle note e introducendo la dissonanza come risultato possibile⁵⁶. Tuttavia, la serie cromatica

⁵¹ Henry Cowell era solito percuotere o pizzicare le corde del pianoforte, facendoci scorrere degli aghi di metallo od oggetti simili. Cfr., J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 102.

⁵² La composizione in questione è *Sonata for Clarinet* (1933). Destinato ad essere suonato alla New Music Society in San Francisco, il brano dovette essere eseguito da Cage stesso al piano in quanto il clarinetista si rifiutò di suonare per la difficoltà esecutiva del brano. L'opera è un tipico esempio della sua iniziale predisposizione allo stile di Schönberg: "lo stile è cromatico, ritmicamente complesso e non-metrico" Cfr., J. PRICHETT, cit. p. 7 (trad. mia).

⁵³ J. CAGE, *To Henry Cowell*, in L. KUHN (a cura di), *The Selected Letters of John Cage*, Wesleyan University Press, Middletown, 2016, p. 12 (trad. mia).

⁵⁴ Altri lavori condividono lo stesso metodo compositivo e risalgono a questi anni: *Composition for Three Voices* (1934), *Solo with Obligato Accompaniment of Two Voices in Canon*, and *Six Short Interventions on the Subject of the Solo* (1933-34). Cfr., J. PRICHETT, cit. p. 7.

⁵⁵ K. LARSON, cit., p. 113-14.

⁵⁶ Schönberg, nel suo *Theory of Harmony*, scrive: "Le dissonanze differiscono dalla consonanza solo nel grado; non sono altro che consonanze più remote. [...] Oggi siamo già arrivati al punto in cui non facciamo più distinzione

a dodici toni era il perfetto esempio di un sistema chiuso. Il rumore, al contrario, includeva al suo interno ogni possibilità e per questo si figurava come la definizione perfetta di un sistema aperto. Quando Cage comincia a prendere lezioni di armonia dal compositore austriaco realizza che ciò a cui era veramente interessato era il rumore, anche se non riuscirà a spiegare a pieno questo suo primordiale interesse fino all'incontro con il Buddismo Zen. Nella ribellione al sistema armonico di Schönberg, Cage pone già le basi al valore sociale della sua musica:

Il metodo di Schönberg è analogo alla società moderna, in cui l'accento è posto sul gruppo e sull'integrazione dell'individuo nel gruppo⁵⁷.

Nonostante le divergenze sulle questioni armoniche, Cage imparerà un'ultima e fondamentale lezione dal suo maestro, ovvero l'importanza di indentificare la domanda alla base di tutte le risposte possibili. È questo il momento in cui nasce una delle sue più famose dichiarazioni di intenti alla base dei suoi lavori: "Ciò che può essere analizzato o criticato nel mio lavoro sono le domande che pongo"⁵⁸. I due anni successivi saranno cruciali per la sua formazione e segneranno il definitivo abbandono del metodo schönberghiano e l'inizio di una ricerca che lo porterà a rompere definitivamente con i canoni musicali fino a quel momento appresi. È del 1937 il discorso e manifesto *The Future of Music: Credo*, scritto in occasione di una conferenza presso la Seattle Arts Society organizzata da Bonnie Bird:

Credo che l'utilizzo del rumore in musica continuerà ad aumentare fino a che non si arriverà alla produzione di una musica creata tramite l'utilizzo di strumenti elettronici che renderanno disponibili per qualsiasi intento musicale tutti i suoni che possono essere uditi. Verranno esplorati *medium* fotoelettrici, cinematografici e meccanici per la produzione sintetica di musica. Mentre in passato il punto di disaccordo è stato tra dissonanza e consonanza, nell'immediato futuro sarà tra rumore e i cosiddetti suoni musicali. Gli attuali metodi di scrittura, principalmente quelli che impiegano l'armonia e il suo riferimento a

tra consonanze e dissonanze." Kandinsky, in contatto epistolare con il compositore dal 1911 al 1913, continuerà dicendo: "La dissonanza, in arte o in musica, è semplicemente la consonanza del domani." Cfr., C. MEYER, F. WASSERMAN (a cura di), *Schoenberg, Kandinsky and the Blue Rider*, Scala Publishers, Londra, 2003, p. 18 (trad. mia).

⁵⁷ J. CAGE, *The Future of Music: Credo*, in J. CAGE, *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, Wesleyan University Press, Hanover, 1961, p. 5 (trad. mia).

⁵⁸ Cage racconta spesso un aneddoto risalente alla frequentazione dei corsi di Schönberg. Una mattina il compositore austriaco chiese ai suoi alunni di risolvere alla lavagna un problema di contrappunto e disse: "Quando avrete trovato la soluzione, voltatevi e fatemela vedere". Fu ciò che Cage fece. Schönberg domandò allora di mostrargli altre risposte possibili, fino al loro esaurimento. Infine, concluse: "Qual è il principio alla base di tutte le soluzioni?". In quel momento Cage non riuscì a rispondere alla domanda. Cfr., J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 294.

particolari passaggi del campo sonoro, saranno inadeguati per il compositore che si troverà davanti ad esso nella sua interezza. Verranno scoperti nuovi metodi in relazione al sistema dodecafonico di Schönberg e agli attuali metodi di scrittura musicale per percussioni e qualsiasi altro metodo che sia libero dal concetto di tono fondamentale. Il principio della forma sarà il nostro unico legame costante con il passato, anche se la grande forma del futuro non sarà come lo era in passato, la fuga o la sonata, ma sarà collegata ad esse come esse sono collegate tra di loro; attraverso il principio di organizzazione o la comune capacità di pensare dell'uomo⁵⁹.

Nell'affiancarsi alle posizioni di Luigi Russolo e di Edgard Varèse e nello scavalcare le problematiche poste dalla serialità e dalla dodecafonica, Cage immagina un futuro in cui il rumore sarà una risorsa fondamentale in musica, predicendo gli sviluppi di correnti come quella di musica concreta, avanguardia classica, free jazz, musica industriale, hip-hop e via discorrendo⁶⁰. E ancora una volta egli va oltre. Prima dell'avvento degli anni Quaranta, dello sviluppo dei sintetizzatori e dell'affermazione del computer, Cage esalta le possibilità che sarebbero potute scaturire dall'elettronica e dai nuovi mezzi tecnologici come una forma di liberazione e miglioramento, anticipando di quasi trent'anni il sodalizio con il pensiero di Marshall McLuhan⁶¹.

Un'ultima esperienza lo allontana sempre di più da Schönberg e lo avvicina al rumore: la collaborazione con Oskar Fischinger nel 1936. Sebbene di breve durata, l'incontro con il pittore-animatore tedesco fu così intenso da fargli rimanere per sempre impressa nella mente una sua affermazione:

Tutto in questo mondo ha uno spirito, e questo spirito diventa udibile quando viene messo in vibrazione⁶².

L'idea di Fischinger di espandere i potenziali confini della musica ha facilitato Cage nel suo tentativo di liberare la disciplina dai modelli compositivi con cui stava diventando sempre più

⁵⁹ Ivi, pp. 3-6 (trad. mia).

⁶⁰ C. COX, D. WARNER (a cura di), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Continuum, New York-London 2004, p. 25.

⁶¹ "Molti musicisti, compreso lo scrittore, hanno sognato scatole tecnologiche compatte, all'interno delle quali tutti i suoni udibili, compreso il rumore, fossero pronti ad uscire al comando del compositore. Tali scatole si trovano ancora da qualche parte nel futuro." Cfr., J. CAGE, *For More New Sounds*, 1942 (trad. mia). Disponibile online: URL (<https://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-CAJa-1942-02.pdf>) [ultimo accesso: 22/10/2022].

⁶² R. FLEMING, W. DUCKWORTH (a cura di), *John Cage at Seventy-Five*, Bucknell University Press, Londra-Toronto, 1989, p. 19 (trad. mia).

frustrato. Il loro incontro avvia Cage verso un “percorso di esplorazione del mondo intorno a sé che non è mai terminato - colpendo, graffiando, raschiando e strofinando qualsiasi cosa, con qualsiasi cosa sulla quale riuscisse a mettere le mani”⁶³. Il 1937 si configura come primo grande spartiacque nella vita del compositore californiano, che a partire dal 1938 camminerà i suoi primi passi cominciando da due grandi rivoluzioni tra loro interconnesse: quella della danza e quella delle percussioni.

1.2. FORMA, PROCESSO ED EQUIVALENZA MATERIALE-OPERA

Durante i suoi anni di formazione Cage aveva avuto due modelli d'avanguardia a disposizione che, in merito al rapporto idea e “materiale” musicale, sintetizzavano in modo emblematico l'approccio di due differenti scuole, quella europea e quella americana, e che proponevano in contrapposizione un modello soggettivistico-linguistico e uno oggettivistico-naturalistico. La prima, capeggiata da Schönberg, ambiva ad un'unificazione dei materiali grazie alla forza dell'“idea” musicale, a una concezione “linguistica” della forma e ad un'aderenza fra linguaggio e traduzione sonora⁶⁴. Il modello proposto da Henry Cowell adottava invece un principio teorico della dodecafonia molto più complesso, intriso di una concezione “naturalistica” dei “materiali” e di una discrepanza fra idea e suono derivata dall'impossibilità di percepire all'ascolto le relazioni fra i parametri concepite dall'idea⁶⁵. Con il suo primo solenne manifesto di utopia sonora⁶⁶, Cage si discosta da entrambi e afferma come gli sviluppi musicali futuri non avrebbero più dovuto basarsi sulla ricerca di “nuovi materiali” nell'ambito delle possibilità intrinseche dei suoni, quanto piuttosto su un abbattimento della barriera suono-rumore, nel tentativo di cogliere il mondo per quello che esso effettivamente era: un'enorme orchestra⁶⁷. Questa trasformazione era stata coadiuvata dall'interesse dell'avanguardia sonora a metà degli anni Trenta verso le percussioni, gli strumenti elettroacustici e gli sviluppi delle nuove tecnologie. Uno dei punti di riferimento per Cage in questo contesto fu Edgard Varèse, il primo ad aver battezzato ufficialmente l'ingresso del rumore nelle composizioni del ventesimo secolo⁶⁸. Nonostante l'esperienza di Varèse fosse ancora legata alla scuola europea

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ G. VINAY, *John Cage e l'utopia sonora americana*, in F. BALLARDINI, A. CUTRONEO, E. NEGRI (a cura di), *John Cage. L'espressione si sviluppa in colui che la percepisce*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2003, pp. 6-7.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ J. CAGE, *The Future of Music: Credo*, cit., pp. 3-6.

⁶⁷ G. VINAY, cit. p. 7.

⁶⁸ J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 92.

e prospettasse quindi una perfetta coincidenza tra rappresentazione musicale e realizzazione sonora⁶⁹, ovvero un ascolto ed un'esecuzione che non lasciassero spazio all'indeterminazione, da lui Cage assorbì due aspetti fondamentali per lo sviluppo della sua musica percussiva dal 1939 in poi: la definizione del concetto di musica come “organizzazione di suoni” (preparandosi alla rinuncia dell'intenzione e al futuro uso delle operazioni casuali) e la centralità del parametro della durata.

Durante le lezioni con Schönberg, Cage non aveva avuto modo di studiare con lui i suoi metodi di composizione seriale⁷⁰. Piuttosto, aveva sviluppato un approccio singolare tramite l'utilizzo di cellule musicali seriali che rimanevano invariate durante la durata dei brani⁷¹. Dopo la svolta del 1937 e la collaborazione con Fischinger, Cage cominciò a vedere nella difesa e nella scrittura di musica per percussioni – intesa come forma di recupero del rumore in musica – il compito principale del compositore:

La musica per percussioni è una transizione contemporanea da una musica influenzata dalla tastiera a una musica del futuro comprensiva di tutti i suoni. Qualsiasi suono è accettabile per il compositore di musica per percussioni; egli esplora il campo del suono «non musicale» accademicamente proibito nella misura in cui è manualmente possibile⁷².

I risultati di questa svolta si riversano nella composizione di *Quartet* (1935), per strumenti percussivi non specificati, e in *Trio* (1936), il cui spartito includeva la presenza di pezzi di legno, tam-tam, bastoncini di bambù e grancassa⁷³. Estendendo il territorio delle percussioni, Cage ebbe la possibilità e precocità di inventare nuovi sorgenti sonore, come il gong ad acqua⁷⁴, e utilizzare oggetti industriali e naturali come veri e propri *readymade*. La natura della musica per percussioni era aperta ed imprevedibile come la vita e non soggetta al tema della ripetizione schönberghiana:

⁶⁹ “Varèse mostra ancora una volta una mancanza di interesse per le differenze naturali dei suoni, preferendo dare a tutti la sua firma unificante. [...] Piuttosto che trattare i suoni come suoni, li tratta come Varèse.” In J. CAGE, *Edgard Varèse*, in J. CAGE, *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, cit., pp. 83-84.

⁷⁰ Sembra che il compositore volesse tenere per sé il suo metodo dodecafonico. Quando Cage una volta gli chiese di spiegare alcuni punti salienti del suo sistema, Schönberg gli disse: “Non sono affari tuoi”. Cfr., K. LARSON, cit., p. 108.

⁷¹ Scomponeva delle righe contenenti un numero determinato di note in brevi motivi o cellule, ciascuno con un particolare profilo ritmico. Queste cellule venivano poi ripetute e trasposte seguendo alcune semplici regole. La tecnica fu usata per la prima volta in *Two Pieces for Piano* (1935). Successivamente espansa in trattamenti più liberi in *Metamorphosis* (1938), *Five Songs for Contralto* (1938), e *Music for Wind Instruments* (1938). Cfr., J. PRITCHETT, cit., p. 10.

⁷² J. CAGE, *The Future of Music: Credo*, cit., p. 5.

⁷³ J. PRITCHETT, cit., p. 12.

⁷⁴ Cage scrisse della musica per una squadra di balletto acquatico. In quell'occasione scoprì che colpendo un gong e calandolo nell'acqua, i nuotatori erano capaci di sentirne il suono.

Nello scrivere per questi suoni, come nello scrivere solo per strumenti a percussione, il compositore ha a che fare con materiale che non si adatta alle scale e alle armonie ortodosse⁷⁵.

Tuttavia, il Cage di *For More New Sounds* non aveva ancora attuato la sua svolta in senso post-moderno e non si era ancora liberato “da tutte le grammatiche e da tutti i divieti”⁷⁶. Negli anni Quaranta il compositore era ancora vincolato ad una disciplina strutturalmente determinata così come lo era quella di Schönberg. Ciò che lo differenziava era la volontà di voler trovare un nuovo principio strutturale alla base del metodo compositivo:

È quindi necessario trovare altri mezzi organizzativi rispetto a quelli in uso per gli strumenti sinfonici. I suoni non possono essere organizzati facendo riferimento a un tono fondamentale poiché tale tono non esiste. Ogni suono deve essere considerato come essenzialmente diverso e indipendente da ogni altro suono⁷⁷.

La struttura europea basata sul tono non ammetteva rumori o altezze all’infuori di quelle previste dalla scala maggiore o minore⁷⁸. La risposta a tale dilemma si risolse nell’adozione delle strutture ritmiche, basate sulle relazioni delle lunghezze di tempo – la durata delle frasi, la durata delle sezioni e così via – che rimasero alla base dei suoi lavori, compositivi o performativi, per il resto della sua vita. Per Cage il tempo rappresentava la base rigorosa della musica, dal momento che esso includeva sia i suoni che il silenzio: in quanto tale il lavoro compositivo non poteva che basarsi su considerazioni di durata, unico parametro dai due condivisibile⁷⁹. Il silenzio, essendo l’insieme dei suoni non voluti, rappresentava quell’aspetto del suono che poteva essere espresso sia dal suono in sé che dalla sua assenza, dove l’altezza armonica era invece un qualcosa di esprimibile solo dal suono e non dalla sua non-presenza. Le strutture ritmiche non si basavano sulla danza o sui suoni bensì sullo spazio vuoto, ovvero lo spazio di tempo⁸⁰. Nel 1948, alla conferenza autobiografica *A Composer’s Confessions*, Cage espone con chiarezza le due ragioni per le quali la sua musica era arrivata a basarsi su strutture

⁷⁵ J. CAGE, *For More New Sounds*, cit. (trad. mia).

⁷⁶ P. CASTALDI, *Un’eredità di John Cage?*, F. MOGNI (a cura di), cit., pp. 75-85.

⁷⁷ J. CAGE, *For More New Sounds*, cit. (trad. mia).

⁷⁸ J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 105.

⁷⁹ Ivi, p. 106.

⁸⁰ M. LAVISTA, *John Cage e il pianoforte preparato. Alcune considerazioni sugli aspetti formali*, in F. BALLARDINI, A. CUTRONEO, E. NEGRI (a cura di), cit., p. 118.

di durata: 1) la collaborazione, a partire dal 1938, con la Cornish School di Seattle e la preparazione dei suoi lavori per la danza, cosa che porterà all'elaborazione di una concezione delle due discipline come eventi tra loro indipendenti seppur simultanei e interconnessi⁸¹; 2) la natura dei suoni percussivi, privi di tonalità definita e per questo dotati di durata innata.

La prima composizione a presentare una chiara struttura ritmica è *Imaginary Landscape No. 1* (1939). La struttura generale è composta da quattro grandi sezioni definite tramite l'uso di materiali contrastanti e durate di misure differenti. Ognuna delle quattro sezioni è divisa in quattro frasi: le prime tre di 5 misure ciascuna e l'ultima frase incrementata di una misura da 1 a 4. Questa struttura ritmica a due livelli gerarchici (frase-sezione) fu sviluppata e in seguito definita da Cage come struttura ritmica "micro-macrocosmica", utilizzata nella maggior parte dei lavori compresi tra il 1939 e il 1956 e il cui raggruppamento di unità di tempo era lo stesso su piccola e grande scala (il micro e macro aventi le stesse proporzioni). Nella serie *Constructions* (1939-41), e in particolar modo in *First Construction (in Metal)*, l'utilizzo di una macrostruttura in cinque sezioni con la combinazione di tecniche differenti permise lo sviluppo di una collezione di materiali ritmici per ogni singolo esecutore, in modo da creare una sovrapposizione di strati sonori più o meno indipendenti con variazioni di dinamica e tempo. Il grande livello di attività sonora del brano postula una chiara presa di posizione: Cage non è interessato agli eventi "nota-per-nota" quanto ai blocchi sonori, alla *texture* generale, alla vivacità ritmica⁸². Cioè, all'architettura su larga scala o flusso sonoro: "più sono numerosi e variegati gli eventi sonori e più l'area di indeterminazione dell'ascolto della globalità si amplia"⁸³. Questo tipo di ascolto policentrico e multidirezionale, postulato già dai precursori dell'avanguardia musicale americana come Cowell e Ives, si basava su una partecipazione attiva dell'ascoltatore alla realizzazione sonora nei termini in cui egli "sviluppa una sensibilità particolare nei confronti della simultaneità", trasferendo sul "processo" l'attenzione dell'ascolto⁸⁴. Lo sviluppo successivo dei suoi lavori, su stessa ammissione di Cage già a partire da *Music of Changes* (1951), sottolineerà il definitivo allontanamento del metodo compositivo dalle idee e dall'ordine verso un'assenza di idee e ordine, cosa che lo condusse all'uso delle

⁸¹ È del 1939 l'articolo scritto per il magazine «Dance Observer» e dal titolo *Goal: New Music, New Dance*. Cfr., K. LARSON, cit., pp. 154-57.

⁸² Di questo periodo è anche la serie dei primi tre *Imaginary Landscape* (1939-42), che oltre all'utilizzo di strutture ritmiche hanno in comune l'uso di vari dispositivi elettronici come strumenti. In questo caso, Cage rende la sua musica ambientale spostandola nello spazio fuori dalle mura dello studio, un'idea che tornerà nella sua mente negli anni a venire. Inoltre, da questo momento in poi, radio, amplificatori e circuiti elettronici occuperanno un posto nella sua lista di strumenti preferiti. Cfr., Ivi, p. 136.

⁸³ G. VINAY, cit., p. 9.

⁸⁴ Ivi, pp. 9-10.

operazioni casuali nella composizione⁸⁵. In questo crocevia di sperimentazioni, il ciclo delle *Sonatas e Interludes* (1946-1948) assorbe le due direzioni già presenti nell'attività cageiana: quella del passato e quella del futuro. Riprendendo le stesse relazioni formali di *First Construction (in Metal)*, ma invertendole⁸⁶, Cage crea una *partitura d'azione* e una *notazione gestuale*: tramite l'utilizzo del pianoforte preparato, congeniato per la prima volta nel 1940 in occasione del balletto *Bacchanale* di Syvilla Fort⁸⁷, Cage non indica più le note da essere suonate ma i tasti da essere abbassati sul pianoforte che, essendo stati modificati tramite l'inserimento di oggetti esterni nelle corde, causano una mancanza di controllo da parte dell'esecutore sul timbro dello strumento sebbene non comportino necessariamente un cambiamento sostanziale alla tecnica "digitale" pianistica⁸⁸. Nonostante l'impiego di una partitura tradizionale, il rapporto tra lo strumento e il gesto dell'interprete viene completamente stravolto, portando a galla un'altra problematica fondamentale nella poetica di Cage: la distinzione fra oggetto sonoro e la forma grafica⁸⁹. Nello scritto alla conferenza di Darmstadt del 1958, *Composition as Process*, Cage chiarisce il significato dei termini da lui adoperati in quegli anni in riferimento allo sviluppo delle tecniche compositive successive. Con il termine "struttura" egli intendeva indicare la divisione del tutto in parti, mentre il riferimento al "metodo" indicava la procedura "nota-per-nota". Sia struttura che metodo, così come il "materiale", ovvero i suoni e i silenzi della composizione, riguardavano il "lavoro della mente"; mentre nuovamente metodo e materiale insieme alla "forma" (usata negli scritti del 1937 come sinonimo di struttura, e qui riproposta invece con accezione contenutistica a indicare la continuità dei suoni) facevano riferimento all'"attività del cuore"⁹⁰. La forma era un qualcosa che non poteva giacere alla base di una disciplina universale, e sebbene metodo e materiale fossero in dubbio, era necessario concordare su questioni di struttura. La dialettica tra materiale

⁸⁵ Lo stesso discorso per la conferenza a Darmstadt ricalcava i metodi compositivi aleatori di *Music for Changes* (1951). Cfr., J. CAGE, *Composition as Process: Changes*, in J. CAGE, *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, cit., p. 20.

⁸⁶ In *First Construction (in Metal)* struttura, metodo e materiale sono tutti soggetti ad organizzazione. La forma è libera. In *Sonatas and Interludes*, solo la struttura è organizzata. Il metodo è basato sull'improvvisazione, mentre i materiali e forma sono "naturali per quanto il gusto glielo permettesse". Cfr., J. CAGE, *Composition as Process: Changes*, cit., p. 19.

⁸⁷ Syvilla Fort, studentessa della Cornish School di Seattle, chiese a Cage di comporre un pezzo per la performance in occasione della sua tesi tre o quattro giorni prima dell'evento. A causa delle dimensioni dello spazio teatrale, Cage decise di non includere le percussioni nell'opera, quanto di creare suoni percussivi tramite la modificazione del pianoforte, unico strumento che avrebbe potuto occupare gli spazi. Cfr., K. LARSON, cit., pp. 163-64.

⁸⁸ M. LAVISTA, cit., p. 117.

⁸⁹ La musica indeterminata è il luogo di frattura tra scrittura ed esecuzione, tra il parametro lineare del tempo e il carattere "eventuale" dell'esecuzione. La radicale messa in discussione della consistenza ontologica dell'opera verrà portata al limite con *4'33"* (1952). Cfr., F. ASTE, *Il materiale e il processo compositivo tra indeterminazione e necessità. Le Sonatas and Interludes per pianoforte preparato di John Cage*, «De Musica», IX, 2005, p. 3. Disponibile online: URL (<https://sites.unimi.it/gpiana/demus.htm>) [ultimo accesso il 23/10/2022].

⁹⁰ Ivi, pp. 18-19.

e processo compositivo è il punto d'incontro in cui la libertà creativa e la necessità di dare una struttura che giustifichi l'agire poetico si rendono manifeste. La musica ha l'abilità di unire insieme questi elementi contraddittori in un "tutto armonioso"⁹¹. Nelle composizioni di questi anni, Cage fa ancora uso massiccio di regole da applicare alla forma: ne sono una prova *Imaginary Landscape No.3* (1942), composto con l'intento di esprimere gli orrori della Seconda guerra mondiale, *Amores* (1943), il cui soggetto era la "tranquillità tra innamorati" e *The Perilous Night* (1943-44), che invece ribalta il tema redendo palese la futura crisi personale e compositiva dell'artista.

1.3. LA NUOVA FUNZIONE DELL'ARTE: FILOSOFIA ZEN E RICERCA DEL "CASO"

Alla fine degli anni Trenta, Cage aveva avuto modo di ascoltare una conferenza di Nancy Wilson Ross sullo Zen e sul Dada alla Cornish School di Seattle, episodio che l'aveva colpito ma non abbastanza da indurlo a leggere i testi zen⁹². Nel 1944, quando il matrimonio con Xenia Kashevaroff cominciò a fallire⁹³ e le risorse finanziarie cominciarono ad esaurirsi, John Cage si trovò in un momento di profonda crisi e si rese conto della necessità di dover riconfigurare la sua esistenza privata ed artistica. Sebbene il coinvolgimento con il pensiero asiatico fosse ancora agli inizi, in *Four Walls* (1944) Cage cominciò a mostrare non solo tutta la sua inquietudine ma anche la nascente consapevolezza della schiavitù causata dalle emozioni e dall'ego⁹⁴. Quando il 5 aprile 1944, *The Perilous Night* fu presentato per la prima volta a New York, le reazioni della stampa e del mondo musicale furono oscure e ostili. Al compositore sembrava che gran parte dei musicisti e dei frequentatori delle sale da concerto non riuscissero a capire il punto della sua musica⁹⁵:

Avevo riversato tutte le mie emozioni nel pezzo, e ovviamente non le stavo comunicando affatto. Oppure, pensavo, se le stavo comunicando, allora tutti gli artisti devono parlare una

⁹¹ La descrizione di struttura, forma, materia e metodo è presente anche nella conferenza tenutasi nel 1948 al Black Mountain College e raccolta in J. CAGE, *Defense of Satie* in R. KOSTELANETZ (a cura di), *John Cage. An Anthology*, Hachette Books, New York, 1991, pp. 77-84; Cfr., J. PRITCHETT, cit., p. 39.

⁹² J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 42.

⁹³ Il divorzio avvenne nel 1945. Sebbene non tutte le composizioni di questo periodo rimandavano all'espressione delle emozioni dell'artista, molte di esse erano fortemente confessionali. Ad esempio, *A Valentine Out of Season* (1944) è dedicata a Xenia.

⁹⁴ K. LARSON, cit., pp. 208-09.

⁹⁵ J. PRITCHETT, cit., p. 36.

lingua diversa, e quindi parlare solo per se stessi. L'intera situazione musicale mi stava sembrando sempre più una torre di Babele⁹⁶.

Sebbene Cage fosse da sempre stato abituato a ricevere critiche, in questa occasione si fermò e mise in dubbio il fatto di dover continuare a scrivere musica, determinando una svolta fondamentale nel suo pensiero: il concreto allontanamento dall'espressione personale. A scuola gli era stato insegnato che l'arte era una questione di comunicazione ma, se davvero quello era il caso, allora ogni compositore parlava un linguaggio differente e non comprensibile ad altri⁹⁷: l'arte aveva perso la sua funzione nella società. La seconda metà degli anni Quaranta segna quindi un ulteriore periodo di ricerca nella sua vita professionale, e lo porta, grazie al contatto con la filosofia buddista, a considerare la musica come un mezzo per cambiare la mente aprendola all'esperienza e non più come un veicolo di espressione del compositore. Fondamentale per questo sviluppo fu l'incontro con la musicista indiana Gita Sarabhai, traferitasi per sei mesi a New York nel 1946. Fu lei ad insegnare a Cage la motivazione per la quale un pezzo di musica veniva eseguito in India, ovvero "per quietare la mente e disporla agli influssi divini"⁹⁸. Sarabhai regalò a Cage un libro, *The Gospel of Sri Ramakrishna*, che, a detta del compositore, fu un dono che "prese il posto della psicoanalisi"⁹⁹. In esso, Cage vi trovò un linguaggio fatto di silenzi ed immanenza che lo spinse ad adottare un approccio più spirituale alla vita. Il libro funse inoltre da apripista nelle ricerche sull'arte orientale che influenzarono più profondamente la sua musica e lo introdusse al pensiero di figure come Meister Eckhart e Ananda K. Commaraswamy. I due libri che più di altri suggestionarono il pensiero musicale di Cage furono *The Transformation of Nature in Art* e *The Dance of Shiva*¹⁰⁰. Due idee esplicitate in questi scritti cominciarono ad essere contenute nelle osservazioni del compositore: 1) il ruolo dell'Arte consisteva nell'imitare la Natura nel suo modo di operare (ovvero nelle sue "forme eterne" e non solo in apparenza); 2) non esisteva più alcuna divisione tra il mondo orientale e quello occidentale¹⁰¹. Il linguaggio del compositore da questo momento in poi si connette ad

⁹⁶ C. TOMKINS, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-garde*, Penguin Group USA, New York, 1976, p. 97.

⁹⁷ J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 79.

⁹⁸ Lou Harrison, uno dei musicisti che si unirono alla ricerca della nuova funzione della musica insieme a Cage, trovò la stessa esatta motivazione in un testo del compositore inglese Thomas Mace risalente al XVI secolo. Cfr., *Ibidem*.

⁹⁹ Sebbene nel 1948 Cage entrò in contatto anche con le teorie di Carl Gustav Jung, pioniere del terreno filosofico che collega Oriente e Occidente, che offriva un approccio più pratico al suo dilemma del misticismo indiano. Cfr., J. PRITCHETT, cit., p. 36; K. LARSON, cit., p. 238.

¹⁰⁰ J. PRITCHETT, cit., p. 37.

¹⁰¹ Nel suo modo di vedere il mondo Cage riprende inoltre il principio di efemeralizzazione di Buckminster Fuller e quello di villaggio globale di Marshall McLuhan.

una visione religiosa dell'arte ("la teoria dell'arte indiana", già riscontrabile nel ciclo delle *Sonatas and Interludes* tramite il richiamo alla tranquillità)¹⁰² che vede nell'integrazione degli opposti, quelli che lui definisce "law elements" (struttura-metodo-materiale) e "freedom elements" (metodo-materiale-forma) co-presenti nella molteplicità e complessità della Natura, lo scopo ultimo della musica. Nel marzo del 1949, Cage scrisse l'articolo *The Forerunners of Modern Music* per la rivista «The Tiger's Eye» includendovi molti dei riferimenti ad Eckhart e Commaraswamy nel ridefinire una nuova concezione di struttura ritmica. Eckhart durante un sermone affermò: "Nel cuore della notte, quando tutto tace, mi fu pronunciata una parola nascosta"¹⁰³. Per il buddismo, il vuoto interiore era la necessaria condizione per la realizzazione di Dio e, per arrivare a tale stato, era necessario raggiungere una povertà spirituale, essere "indifferenti" al volere, alla conoscenza e al desiderio, cioè raggiungere uno stato di disinteresse che non fosse prossimo al nichilismo ma, al contrario, imparziale all'interesse o al vantaggio personale e quindi lontano da motivazioni egoistiche¹⁰⁴. La funzione che il silenzio ("quando tutto tace") gioca all'interno di questa concezione viene spiegato nel passaggio del sermone immediatamente precedente: "Nel silenzio può essere sentita la parola di Dio", ovvero esso è il prerequisito per udire "la parola nascosta"¹⁰⁵. Nella mente del compositore, questa visione si riflette nell'utilizzo di una struttura che non presenta più un riferimento esplicito a misure, frasi e sezioni (ovvero una sintassi musicale) ma di una struttura che esiste "per sé" senza riferimento agli eventi che in essa occorrono. Poiché la struttura è vuota e libera da implicazioni formali, ed il contenuto della struttura è causato da "coincidenze di eventi liberi nel tempo", ogni tipologia di suono può essere ammessa, incluso il silenzio. Questo modello di organizzazione musicale si prefigura come il corrispondente del già citato vuoto interiore di Eckhart¹⁰⁶. Esso si concretizza nella cosiddetta "gamut technique", ovvero l'utilizzo di una collezione di specifici materiali musicali da essere utilizzati in una composizione e definiti prima che il resto del processo compositivo continui¹⁰⁷. Tramite l'uso delle sue "micro-macrostrutture", Cage aveva

¹⁰² K. LARSON, cit., p. 230.

¹⁰³ F. PFEIFFER, *Meister Eckhart. Two Volumes*, vol. I, John M. Watkins, Londra, 1952, p. 7 (trad. mia).

¹⁰⁴ K. LARSON, cit., p. 237.

¹⁰⁵ R. B. BLAKNEY, *Meister Eckhart: A Modern Translation*, Harper & Brothers, New York, 1957, p. 107 (trad. mia).

¹⁰⁶ Sebbene queste affermazioni facciano riferimento al 1949, già nel 1948, in *A Composer's Confessions*, Cage aveva anticipato due delle sue composizioni più radicali basatesi sul riferimento al silenzio di Eckhart e ad un'esplorazione buddista dei suoni del mondo: *Silent Prayer*, un pezzo di silenzio ininterrotto prototipo di 4'33", e *Imaginary Landscape No.4*, composizione avente come strumenti 12 radio e che si pone come obiettivo quello di udire l'invisibile ("Il ruolo della musica è quello di rivelare la vita che scorre invisibilmente dentro e attraverso di noi in ogni momento."). Non a caso, l'adozione della struttura vuota ricalca le infinite possibilità offerte dalla musica elettronica. Cfr., K. LARSON, cit., pp. 238-45.

¹⁰⁷ J. PRITCHETT, cit., p. 40.

generalmente selezionato i materiali secondo il suo gusto personale, spesso riportandoli ai principi numerici che facevano riferimento alla strutture o ai metodi utilizzati. In quelle composizioni, la scelta dei materiali consisteva per di più nella selezione di strumenti singoli, come nel caso delle percussioni di *First Construction (in Metal)*. Con l'adozione della nuova tecnica compositiva, la scelta cominciò a ricadere su gamme di suono, rendendo la selezione e il metodo più sistematici e precisi. Già a partire dal brano *The Seasons* (1947), sua prima composizione per orchestra e accompagnamento ad un balletto di Merce Cunningham, la limitazione delle scelte armoniche produceva un effetto di movimento statico, seppur non lo eliminava completamente e garantiva ancora un certo senso di progressione. La prima composizione a mettere in chiaro le nuove idee sviluppate dal compositore e a correggere l'utilizzo delle armonie dell'opera precedente fu invece *String Quartet in Four Parts* (1949-50), in 4 movimenti rappresentanti la concezione indiana delle stagioni. In questo brano, la selezione degli elementi era particolarmente ristretta (33 in totale) e l'utilizzo di componenti liberi o improvvisati era ridotta a zero: il "gamut" formava nella sua interezza il materiale musicale presente nel lavoro e liberava le armonie dalla loro responsabilità strutturale trattandole come se fossero una collezione di suoni per piano preparato¹⁰⁸. L'utilizzo di un così rigoroso metodo di selezione produceva un senso di vuoto che permetteva ai suoni di esistere e di non essere manipolati dalla mente del compositore. Questa tecnica compositiva, fondata sull'unione del vuoto della struttura ritmica e sulla scelta dei materiali armonici e quindi da una disciplina che gestisse sia materiali che metodo, permise a Cage di scoprire una possibile "legge della forma"¹⁰⁹ che oltre a un'auto-negazione armonica avrebbe potuto comprendere un'auto-negazione musicale. Questo ulteriore sviluppo è registrato nello scambio di posizioni comprese in *Lecture on Nothing* (1950) e *Lecture on Something* (1951), entrambe scritte in occasione di due conferenze tenutesi all'*Artists Club* di New York City¹¹⁰, e dalle scelte adottate in *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950-51). Sebbene Cage avesse già intuito la necessità di un approccio compositivo completamente disciplinato, inizialmente fu riluttante nell'abbandonare completamente la credenza che la libertà espressiva avesse un ruolo necessario nell'ambito artistico. Questo conflitto tra due forze, libertà e disciplina, lo portò a comporre un concerto che al suo interno conteneva due tendenze distinte: quella dell'orchestra, sottoposta alle regole vincolanti della "chart technique" (o "quadrato magico", rappresentazione

¹⁰⁸ Ivi, pp. 48-55.

¹⁰⁹ Se sia materiali che metodo sono disciplinati, allora lo è anche la forma. Cfr., Ivi, p. 61.

¹¹⁰ Aperto da Willem de Kooning e attivo a partire dalla fine degli anni Quaranta fino all'inizio degli anni Sessanta, il club segnò il crescendo artistico di molti esponenti dell'Espressionismo Astratto, organizzando regolarmente serate, eventi e discussioni. Cfr., K. LARSON, cit., pp. 251-58.

bidimensionale del “gamut”)¹¹¹, era intenzionalmente non espressiva ed indicava una disciplina ideale; quella del pianoforte, a richiamare allegoricamente la funzione espressiva della musica occidentale, improvvisava liberamente nel primo movimento¹¹², seguiva le istruzioni dell’orchestra durante il secondo e si sottometteva alla sua disciplina nel terzo¹¹³. Il concerto rappresenta una sorta di riassunto allegorico dei dieci anni di ricerca precedenti, ed è il primo tentativo di raggiungere una continuità musicale completamente disciplinata, una forma che Cage definì “non-continua” e che divenne il soggetto di *Lecture on Something*, dove *Lecture on Nothing* si era invece basata su questioni relative alla struttura (e alla sua corrispondenza con immagini del “nulla”, della negazione e di silenzio strutturato). Utilizzando il nuovo metodo compositivo, Cage era arrivato ad annullare qualsiasi relazione tra suoni: essi non erano più eventi che “accadevano” con una qualità statica pur ancora dettata dalle intenzioni del compositore (*String Quartet*), ma erano il risultato di una arbitrarietà geometrica, di una coincidenza della loro collocazione spaziale sui grafici (primi due movimenti di *Concerto for Prepared Piano and Orchestra*). Sicuramente l’evoluzione verso una rappresentazione spaziale priva di relazioni tra suoni era stata influenzata dall’incontro del 1950 con Morton Feldman durante la performance della *Sinfonia Op.21* di Webern della New York Philharmonic Orchestra. I suoi primi pezzi grafici¹¹⁴, composti da figure piane organizzate in combinazioni spaziali di durata e di altezza, riflettevano fortemente le idee di “non-continuità” e disciplina auto-negativizzante di John Cage, raffigurando la perfetta accettazione dei suoni in tutte le loro possibili combinazioni durante qualsiasi durata temporale. Le cellule grafiche di Feldman erano perfettamente affini alla concezione di struttura ritmica vuota di Cage, tanto che fu definito dallo stesso compositore come colui che “cambiò la responsabilità del compositore dal fare all’accettare”¹¹⁵. L’immagine che ne deriva è quella di un “qualcosa” o di un “tutto possibile”

¹¹¹ Ciò che differenziava la *chart* dal *gamut* era che, oltre a fungere da metodo organizzativo dei materiali sonori, suggeriva un metodo disciplinato dei passaggi tra i vari suoni che distinguevano una fase dall’altra. Le *charts* assomigliano a scacchiere con combinazioni di suoni. Per comporre, Cage compiva delle “mosse” disegnando delle linee – diagonali, orizzontali, verticali – per determinare quale suono sarebbe venuto dopo. Cfr., J. PRITCHETT, cit., pp. 62-63.

¹¹² L’improvvisazione pianistica era presente nelle composizioni precedenti per piano preparato, tra cui anche *Sonatas and Interludes*.

¹¹³ Tratto da un’intervista con John Cage, 22 febbraio 1979. Cfr., W. BROOKS, *Scelte e cambiamenti nella musica recente di Cage*, in G. BONOMO, G. FURGHIERI (a cura di), cit., p. 341.

¹¹⁴ Si fa qui riferimento in particolar modo a *Projections and Intersections* (1950-51). Cfr., J. PRITCHETT, p. 67.

¹¹⁵ Qualche tempo dopo, insieme a Feldman, Earle Brown, David Tudor e Christian Wolff, Cage verrà riconosciuto come membro della New York School. Ibidem.

(contenuto) immerso nel “nulla” (struttura), una relazione tra vuoto e abbondanza: principio fondamentale della disciplina Zen rappresentata dal cerchio vuoto delle *Icone del bufalo*¹¹⁶.

Prima che Cage portasse a compimento il terzo movimento del *Concerto*, messo temporaneamente da parte per poter scrivere un brano per Cunningham, un'altra via inaspettata si aprì davanti ai suoi occhi. Il contatto con il mondo del Buddismo Zen, che aveva superato il posto dei maestri indiani, gli era stato facilitato dal crescente interesse verso il Giappone dopo il periodo di occupazione e la disfatta in guerra¹¹⁷. Molti libri orientali arrivarono in quel periodo nelle librerie americane, dove una nuova comunità di appassionati si stava formando: tra questi, John Cage era assiduo frequentatore di Orientalia, una libreria che aveva aperto i battenti nel 1948 vicino agli studi degli artisti del Village nell'East River¹¹⁸. Qui, probabilmente a metà degli anni Cinquanta, Cage aveva avuto modo di scontrarsi con gli *Essays in Zen Buddhism*¹¹⁹ del maestro Daisetsu Teitarō Suzuki:

Le emozioni, come i gusti e la memoria, sono troppo legate al sé, all'ego. Le emozioni mostrano che siamo influenzati dall'interno mentre i gusti testimoniano il nostro modo di essere influenzati dall'esterno. Abbiamo trasformato l'ego in un muro e il muro non ha nemmeno una porta attraverso la quale l'interno e l'esterno possano comunicare! Suzuki mi ha insegnato a distruggere quel muro. L'importante è inserire l'individuo nella corrente, nel flusso di tutto ciò che accade. E per farlo bisogna abbattere il muro: bisogna indebolire i gusti, la memoria, le emozioni; tutti i bastioni devono essere rasi al suolo. Puoi provare un'emozione e semplicemente non pensare che sia così importante... Se conserviamo le emozioni e le rafforziamo, queste possono produrre una situazione critica nel mondo. Proprio quella situazione in cui tutta la società è ora intrappolata!¹²⁰

Gli insegnamenti di Suzuki, che ebbe modo di frequentare di persona a partire dal 1950 grazie alle conferenze della Rockefeller Foundation e all'incarico alla Columbia University, aprirono a

¹¹⁶ Nel Buddismo Zen, le *Icone del bufalo* sono una serie di immagini (dalle cinque alle dieci) accompagnate da brevi versi che hanno lo scopo di illustrare le tappe del cammino graduale verso l'illuminazione realizzato tramite l'autodisciplina.

¹¹⁷ K. LARSON, cit., pp. 259-60.

¹¹⁸ Nel 1946, dopo il divorzio con Xenia, Cage è costretto a trasferirsi all'ultimo piano di un economico edificio industriale nell'East River – al 326 di Monroe Street. L'appartamento divenne un punto di ritrovo per molti artisti ed amici, specialmente appartenenti alla New York School e alle correnti dell'Espressionismo Astratto e Neo-Dada, e segnò l'inizio di un nuovo trend. "Un articolo su *Harper's Bazaar* del giugno 1946 osservava che Cage "ha lanciato una tendenza nella vita: artisti, musicisti e scrittori stanno iniziando a invadere i bassifondi e i distretti industriali che si affacciano sul Lower East River". Cfr., Ivi, pp. 215-16.

¹¹⁹ Tre libri di una serie pubblicati rispettivamente nel 1927, 1933 e 1934. Questi, con l'arrivo della guerra, vennero o distrutti o esauriti. Solo successivamente e grazie all'aiuto e supporto di Christmas Humphreys, fondatore della Buddhist Society a Londra, i libri vennero tradotti nuovamente e ripubblicati. Cfr., Ivi, pp. 271-72.

¹²⁰ Ivi, pp. 292-93.

Cage la possibilità di un nuovo modo di scrivere musica basato sulla casualità. Grazie alla scoperta dell'*I-Ching*, il libro cinese dei mutamenti, regalatogli dal suo allievo Christian Wolff, Cage fu in grado di espandere le possibilità musicali e i principi di non-decisione in modo esponenziale¹²¹. L'*I-Ching* diede a Cage l'accesso ad un antico metodo di divinazione che consisteva nel lancio di tre monete sei volte consecutive per poter determinare sei linee di un esagramma. La risposta ottenuta dal caso (un numero da uno a sessantaquattro) diveniva per il compositore l'indicazione per determinare il suono o silenzio da inserire in successione, le sovrapposizioni (il numero di eventi in uno spazio strutturale dato), i tempi, le durate e le dinamiche entro i parametri da lui stesso stabiliti. L'*I-Ching* divenne per Cage non tanto la pietra angolare della sua estetica¹²², come da molti considerato, ma un procedimento standard da utilizzare nelle composizioni per poter ottenere una risposta a una qualsiasi domanda relativa ad un insieme di possibilità.

Nell'ultimo movimento del *Concerto for Prepared Piano*, Cage adattò la sua "chart technique" all'uso dell'*I-Ching*. Fu la somiglianza tra i grafici e gli esagrammi a fargli venire in mente una loro possibile corrispondenza: in questa occasione, invece che determinare i suoni tramite i movimenti spaziali, Cage determinò la "non-continuità" di suoni e silenzi tramite il lancio delle monete e la consultazione del libro dei mutamenti, il cui risultato fu una serie random di suoni contenuti nel grafico. Ciò che rende l'ultimo movimento veramente differente dai due precedenti non è tanto l'utilizzo del caso, quanto un nuovo modo di concepire il silenzio: nei primi due movimenti, così come nelle composizioni a loro precedenti, Cage aveva utilizzato il silenzio per articolare gruppi di suono. A partire dal terzo, suono e silenzio diventarono interscambiabili e furono considerati alla pari, seppur la continuità del brano continuasse a basarsi su suoni e silenzi singoli come fossero forze diametralmente opposte. Così facendo, Cage creò una musica che "non diceva nulla"¹²³ e un tipo di composizione che "gettava il suono nel silenzio"¹²⁴. Il compositore fece corrispondere la concezione di questo nuovo mondo sonoro

¹²¹ "La storia convenzionale attribuisce il merito al suo studente di composizione Christian Wolff, che gli portò il libro quando fu pubblicato nel 1950. Ma in un discorso tenuto a Tokyo nel 1986, Cage ricorderà che *I-Ching* non lo avrebbe entusiasmato tanto quanto 'mezzo per rispondere a domande che avevano a che fare con i numeri' se non avesse già ascoltato la lezione di Suzuki sull'ego." Cfr., Ivi, p. 295 (trad. mia).

¹²² Le operazioni casuali faranno parte del processo compositivo cageiano a partire dal 1951 ma verranno utilizzate in combinazione ad altri metodi compositivi, in particolar modo con le sovrapposizioni su carta. A partire dalle composizioni del 1969, Cage trovò un modo per velocizzare l'uso delle operazioni casuali, la cui applicazione era lunga e onerosa, facendo realizzare uno e più algoritmi da poter lanciare su computer. Cfr., J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 47.

¹²³ J. CAGE, *For the Birds: John Cage in Conversation with Charles Daniels*, Marion Boyars Publishers Ltd, Londra, 1981, p. 104.

¹²⁴ A sua volta il ritmo, che nelle *Sonatas* era assimilabile a quello del respiro, diventava ora quello di un flusso di suono e silenzio. Cfr., J. CAGE, *To Pierre Boulez*, in L. KUHN (a cura di), *The Selected Letters of John Cage*, cit., p. 200.

con i concetti Zen della “compenetrazione” e “non-ostruzione”, lasciando che i suoni agissero nei loro centri:

Questa non-ostruzione è vedere che in tutto lo spazio ogni cosa e ogni essere umano è al centro e che inoltre ognuno, essendo al centro, è il più stimato di tutti. Compenetrazione significa che questi si muovono in tutte le direzioni penetrando ed essendo penetrati dagli altri, senza importanza per quale sia il tempo o quale sia lo spazio... In realtà ogni singola cosa in tutto il tempo e lo spazio è correlata ad ogni altra cosa in tutto il tempo e lo spazio¹²⁵.

Una conseguenza di questa visione è che la realtà deve essere necessariamente non-dualistica poiché la completa compenetrazione delle cose non può permettere nessuna divisione o distinzione¹²⁶. L'ultimo movimento del *Concerto* rappresentò per Cage lo slittamento verso questa nuova dottrina poiché in esso i suoni esistevano sia indipendentemente che simultaneamente. La precedente alterità suono-silenzio divenne a questo punto incompatibile con questa nuova concezione non-dualistica della realtà. La conferma a queste sue affermazioni avvenne sempre nel 1951, anno in cui Cage visitò la camera anecoica ad Harvard: durante quelle esperienze, egli poté sperimentare come non esistesse nulla di simile al silenzio e come ciò che egli avesse inteso per silenzio non fosse altro che la presenza di suoni non intenzionali. Divenne allora chiaro che l'opposizione suono-silenzio non era altro che un'opposizione fra intenzionalità e non intenzionalità, divisione che, per il percorso fin ora descritto, non gli fu difficile lasciare alle spalle. L'esperienza della camera anecoica portò inoltre ad un nuovo cambio di direzione nella sua visione quadripartita della musica: l'importanza dei materiali crebbe in modo così esponenziale che la struttura ritmica divenne un agente della disciplina compositiva, non un vero silenzio fisico e non più qualcosa di percettibile o strumento regolatore. In questo nuovo contesto, anche la forma dovette svincolarsi dalla concezione di continuità, intesa anche come suo opposto, e divenne semplicemente un “percorso arbitrario tracciato all'interno dello spazio totale delle possibilità”, estensione delle idee precedenti sulla transizione dal fare all'accettare¹²⁷. Infine, un metodo compositivo utile avrebbe dovuto

¹²⁵ L'utilizzo di questi concetti fu probabilmente dovuto ad una lezione tenuta da Suzuki alla Columbia University probabilmente nell'inverno del 1950-51 o 1951-52. Cfr. J. CAGE, *Composition as Process: Communication*, in J. CAGE, *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, cit., pp. 46-47.

¹²⁶ J. PRITCHETT, cit., p. 75.

¹²⁷ Il risultato più evidente e radicale fu la composizione *4'33"* (1952). Eseguito per la prima volta a Woodstock da David Tudor, la composizione, per qualsiasi strumento o combinazione di strumenti, si divideva in tre movimenti in cui era presente una singola indicazione: *Tacet*. È già chiaro come il compositore si stesse a mano a mano avvicinando verso un concetto di indeterminazione e opera aperta. Tuttavia, sebbene l'esecutore non emetta alcun suono, esso è ancora vincolato alle decisioni del compositore e non è ancora parte del processo. Cfr., Ivi, pp. 75-76.

asservire alla funzione di svuotare la mente del compositore¹²⁸ per prevenire una possibile esclusione di possibilità dettata dal pensiero, dalla memoria o dal gusto. A queste (“knowing actions”) egli oppose delle azioni il cui risultato era impreveduto (“experimental actions”)¹²⁹ e rappresentava la forma della composizione. Questa estetica rimase costante nel pensiero del compositore fino al 1957, anno in cui abbracciò in via definitiva l’indeterminazione¹³⁰.

Le composizioni di questo periodo presentano di fatto ancora un fattore di determinazione e la struttura ritmica, autonoma dai suoni, risulta del tutto mentale o, anzi, grafica¹³¹. Ne è un esempio *Music of Changes*, la prima composizione scritta in toto tramite l’utilizzo delle operazioni casuali¹³². La notazione delle durate è spazio-temporale, ovvero ogni suono si estende nello spazio orizzontale del pentagramma secondo criteri stabiliti a priori (e non rispettati)¹³³ e realizza, almeno visivamente, la compenetrazione dei suoni nello spazio. Tuttavia, la sua iper-determinazione e complessità portarono lo stesso compositore a criticare l’opera anni più in là. In particolar modo la misurazione delle durate (“segmentate”, ovvero in frazioni di ottava, semicroma e sedicesima) era derivata da una “precisione immaginaria”, fattore che costrinse David Tudor¹³⁴ a creare una formula matematica per risolvere le complicazioni ritmiche¹³⁵. Ogni evento in *Music of Changes* era il risultato della consultazione di tre diverse tabelle per suoni, durate e dinamiche (combinazione di tre numeri ottenuti tramite la consultazione degli esagrammi e l’uso dell’alea). Oltre all’utilizzo di diagrammi multipli,

¹²⁸ Concetto che si collega alla dottrina Zen della “non-mente” illustrata in D.T. SUZUKI, *The Zen Doctrine of No-Mind, Rider and Company*, Londra, 1949. Disponibile online: URL (<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.57108>) [ultimo accesso: 15/11/2022].

¹²⁹ Come, ad esempio, le operazioni casuali usate in combinazione ai grafici.

¹³⁰ L’effetto immediato dei primi pezzi casuali di Cage fu simile a quello della *Fontana* di Duchamp: “espose le restrizioni residue o invisibili che continuarono a operare dietro una facciata autoproclamata di liberazione, costringendo anche i modernisti più estremi a riconoscere i loro legami sentimentali con il passato. Una volta esposta, però, l’opera acquistava un nuovo significato: una prova, o caso limite, per definire la natura dell’arte non solo secondo l’intento dell’artista ma secondo la modalità della sua ricezione.” Cfr., R. TARUSKIN, *Music in the Late Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford, 2006, p. 72 (trad. mia).

¹³¹ G. CARDINI, *Gli usi dell’alea nella musica pianistica di Cage*, in F. BALLARDINI, A. CUTRONEO, E. NEGRI (a cura di), cit., p. 88.

¹³² Unica opera di Cage che Pierre Boulez ammirò senza riserve prima che le loro strade confluissero su binari opposti. Cfr., M. LENZI, *New York 1950-1952: La nascita della musica indeterminate*, in F. BALLARDINI, A. CUTRONEO, E. NEGRI (a cura di), cit., p. 37.

¹³³ Una didascalia nello spartito chiarisce che la notazione è irrazionale e che al compositore spetta il compito di “arrangiarsi”. In Cage, al contrario di altri compositori, il concetto di spazio è svincolato da qualsiasi convenzione in termini musicali e influenzato dalla lettura che può dilatarne o accelerarne i tempi. Cfr., *Ibidem*.

¹³⁴ *Music of Changes* segnerà il sodalizio tra il compositore e il pianista, da lui considerato uno dei più virtuosi.

¹³⁵ Per rendere la lettura più semplice, Cage aveva fatto equivalere le durate alle distanze orizzontali su pentagramma (ad esempio, 1/4 di nota equivaleva a 2.5cm). L’utilizzo di una notazione astratta era in voga sia in Europa che negli Stati Uniti nel periodo stesso in cui Cage ne fa uso. Molte opere degli anni Cinquanta-Sessanta dimostrano un atteggiamento sadico nei confronti dell’esecutore. Sebbene Cage risolva parte del problema lasciando spazio all’indeterminazione e sostituendo all’indicazione ritmica una durata di tempo reale, le opere successive al 1969 mostreranno nuovamente una tendenza alla complessità nei termini di un’utopica “praticabilità dell’impossibile” ripristinando il concetto di improvvisazione al posto di quello di indeterminazione. Cfr., J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 147.

Cage introdusse nella composizione una tecnica sostitutiva (rendendo i grafici “variabili” o “invariabili” a seconda del caso) che operava continuamente durante il brano e che permise l’alterazione non volontaria delle idee del compositore e la costante introduzione di nuovi elementi al progredire della scrittura¹³⁶. Un ultimo diagramma, quello della densità, determinava le sovrapposizioni sonore, ovvero il numero di eventi, creando una texture polifonica. La combinazione delle diverse tecniche e l’utilizzo delle operazioni aleatorie fu utilizzato chiaramente come un mezzo e non come un fine, rendendo il ruolo principale del compositore quello di creare una collezione di materiali che sarebbero diventati identità uniche del lavoro. Cage si avvalse di questo procedimento anche in opere successive, come *Water Music* (1952), primo brano in cui incorpora deliberatamente azioni teatrali nei grafici e utilizza il tempo reale invece che quello metrico¹³⁷, *Imaginary Landscape No.4* (1951), composto per 12 radio e il doppio di performer¹³⁸, e *Williams Mix* (1952), composizione per nastro magnetico che può essere considerato alla stregua di un brano di musica concreta, ovvero composto dall’unione di suoni registrati, categorizzati e successivamente manipolati¹³⁹. Tuttavia, egli lo integrò nei componimenti a venire ad una tecnica nuova legata direttamente al *medium* fisico dello scrivere musica: il foglio di carta¹⁴⁰. Un primo sistema di scrittura affermatosi con la composizione di *Music for Carillon No.1* (1952), ideato nel tentativo di trovare un metodo compositivo più semplice e veloce, è quello della scrittura su carta millimetrata (1/4 di pollice)¹⁴¹. Esso consisteva nel tracciare dei punti sulla carta tramite l’utilizzo di modelli realizzati piegando arbitrariamente pezzi di carta forandoli all’intersezione delle pieghe¹⁴². La collocazione verticale dei punti rappresentava le altezze, mentre quella orizzontale la loro collocazione spaziale nel tempo senza alcuna specificazione di durata, passaggio che già a questo punto Cage trovava superfluo. Questo metodo rappresentò una nuova tecnica di composizione aleatoria aventi come principi i due parametri sonori (altezza e tempo) nello

¹³⁶ J. PRITCHETT, cit., pp. 82-83.

¹³⁷ I numeri in *Water Music* fanno riferimento ai secondi che passano (6 minuti e 40 secondi totali), motivo per cui l’esecuzione necessita di un cronometro. Il resto degli eventi è rappresentato per mezzo di disegni e istruzioni verbali. Questa fu la prima tappa della commutazione dello spazio della pagina in tempo nel processo di scrittura compositiva di Cage. A partire da *Music for Piano II* le durate di ogni singolo rigo e note non verranno più specificate. Cfr., G. CARDINI, cit., pp. 90-91.

¹³⁸ Sebbene possa sembrare un tentativo di emulazione futurista detiene esattamente l’effetto opposto: le dinamiche ed i volumi volutamente al minimo lo rendono un “paesaggio silenzioso”. Ivi, p. 90.

¹³⁹ Cage si imbatte per la prima volta nel nastro magnetico dopo aver incontrato Pierre Schaeffer a Parigi nel 1949 circa. Egli tentò di coinvolgerlo nel suo lavoro ma Cage, alle prese con il passaggio della sua musica da oggetto a processo, non era ancora pronto alla sperimentazione del mezzo. Cfr., J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 230.

¹⁴⁰ G. CARDINI, cit., p. 90.

¹⁴¹ O quello delle imperfezioni su carta, suggeriti dall’impiego di tecniche veloci in pittura.

¹⁴² J. PRITCHETT, cit., p. 92.

spazio bidimensionale: in esso, tutti i punti erano egualmente realizzabili, svincolandolo da sonorità prefabbricate e durate. Tuttavia, Cage vide in questo nuovo sistema un'alternativa al vecchio e non un sostituto proprio a causa della sua tendenza verso la semplicità e non verso la complessità. Questa "imperfezione" lo portò a sviluppare un ulteriore sistema di scrittura risultante dall'unione dei due precedenti per produrre un effetto di "molteplicità" in musica: tramite l'utilizzo di grafici numerava e categorizzava le possibili tipologie di eventi (non solo note singole ma anche aggregati), poi li selezionava casualmente tramite l'*I-Ching*; tuttavia, per misurare altezze e durate adoperava la tecnica dei punti su carta millimetrata. Il risultato di questa nuova tipologia di scrittura fu un lavoro in 13 parti, risultato incompleto¹⁴³. Nelle prime sei composizioni¹⁴⁴ il tempo venne misurato ancora una volta in parallelo allo spazio sulla carta, mentre delle bande verticali determinavano le corde dello strumento (4). Altre due bande rappresentavano invece i rumori e alcuni parametri musicali. A seconda degli eventi determinati dall'*I-Ching*, furono disegnati sullo spartito punti, linee, curve ed angoli sia per i suoni che per i rumori, determinando diversi parametri a seconda dell'evento coinvolto. Un ulteriore punto di svolta fu determinato dalle due composizioni per piano del 1954, da eseguirsi separatamente o in contemporanea e scritte appositamente per David Tudor e Cage stesso: *34'46.776" for a Pianist* e *31'57.9864" for a Pianist*¹⁴⁵. Questi divennero le due opere maggiori per pianoforte preparato mai scritte da Cage e possono considerarsi al crocevia tra il periodo appena descritto e il successivo dell'indeterminazione. In esse possiamo trovare di determinato il divenire temporale che, ancora una volta, è rappresentato dai secondi che passano, mentre la loro estensione spaziale è rappresentata graficamente da dei rettangoli inseriti in un "tempo in continuo mutamento"¹⁴⁶. Oltre al parametro temporale, ci sono indicazioni che riguardano la velocità di caduta della mano, la distanza da cui compiere l'attacco alla tastiera e il grado di forza relativo, sulla scia della partitura gestuale introdotta anni prima con le *Sonatas*. In entrambe le composizioni appare però una prima apertura concreta all'indeterminazione: dato il susseguirsi di passaggi molto veloci e il conseguente virtuosismo richiesto all'interprete, "il pianista sarà libero di realizzare, della partitura, solo le cose che riterrà realizzabili"¹⁴⁷. Oltre a

¹⁴³ Cage aveva pianificato di comporre un progetto con differenti composizioni per vari media, ognuna delle quali avrebbe potuto essere un pezzo a sé stante o eseguito in contemporanea ad altre, per un totale di 10.000 misure di "attività sonora" rendendolo uno dei lavori più impegnativi sia per il compositore che per l'audience. "The Ten Thousand Things". Cfr., Ivi, pp. 96-104.

¹⁴⁴ Le prime cinque riunite in *26'1.1499" for a String Player* (1953) e *59½" for a String Player* (1953).

¹⁴⁵ L'esecuzione in contemporanea, e quindi la sovrapposibilità di composizioni differenti, introduce nella pratica i connotati di mutevolezza e penetrabilità.

¹⁴⁶ Più lunghe sono le dimensioni del rettangolo, della durata di 1 secondo, più lo spazio è letto velocemente e viceversa. Cfr., G. CARDINI, cit., p. 91.

¹⁴⁷ Ivi, p. 93.

questa prima apertura alle scelte dell'esecutore, Cage consentì modifiche, aggiunte, sottrazioni e spostamenti, per mano del pianista, agli elementi del pianoforte preparato, vedendo così in ogni esecuzione una possibilità di esecuzione sempre diversa.

1.4. L'INDETERMINAZIONE E IL GRAFISMO MUSICALE

L'evoluzione della cifra estetica e stilistica cageiana è quella che ha per base l'accettazione disciplinata, in contesto artistico e musicale, degli elementi "rifiutati", non ammessi all'interno del canone. Il percorso del compositore era cominciato dapprima con l'accettazione del serialismo schönbergiano, rifiutando l'elitarismo della tonalità che di fatto escludeva alcune altezze; poi, riconoscendone gli effetti limitanti, si era spostato verso un sistema di composizione cromatica che aveva reso sì le altezze indipendenti ma tuttavia ancora vincolate da una serie di composizioni prestabilite. In seguito, la scoperta del rumore¹⁴⁸ lo avvicinò alla composizione per percussioni e all'invenzione del pianoforte preparato. Fu solamente a questo punto che gli fu chiaro che il problema di fondo non era tanto introdurre elementi "rigettati" dal canone nella struttura, quanto inventarne una nuova che li includesse tutti, rumori e silenzio compreso. Negli anni Quaranta, l'accettazione disciplinata di nuovi materiali lo portò a concepire un'idea di "struttura" che potesse accettare "qualunque cosa"¹⁴⁹ al suo interno e in cui "metodo" e "materiale" fungevano da mezzi riempitivi. Solamente alla fine del decennio, gli fu chiaro che una struttura che fosse aperta ad ogni suono non era disposta ad accettarne necessariamente tutte le combinazioni, in quanto ancora vincolata a questioni di gusto legate al potere decisionale del compositore: era necessario delineare quindi una nuova disciplina svincolata dall'ego¹⁵⁰. La numerosissima invenzione di "metodi" di questi anni assolse proprio questa funzione: quella di limitare severamente i gusti personali, servendosi, all'inizio degli anni Cinquanta, di regole a volte molto complesse da limitarne la leggibilità al compositore stesso¹⁵¹. Fu anche per questioni di semplicità che, in quegli anni, le opere di Cage e il suo

¹⁴⁸ Cage affermò: "Anche i rumori erano stati discriminati, ed essendo americano, essendo stato educato al sentimentalismo, mi battei per i rumori. Mi piaceva stare dalla parte degli oppressi." Cfr., J. CAGE, *Lecture on Nothing*, in J. CAGE, *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, cit., p. 117.

¹⁴⁹ Cage afferma: "Il numero di 'qualunque cosa' è senza fine, e tutte (senza eccezione) sono accettabili. [...] Vale a dire che non c'è nessun 'qualunque cosa' che non sia accettabile. Dal momento che si è proposto questo, si è in accordo con la vita, e paradossalmente libero di selezionare e di scegliere [...]. Le nuove selezioni e scelte sono esattamente come le vecchie, a partire dal fatto che si tirano le conseguenze da queste selezioni e scelte proprio come un'altra 'qualche cosa'". Cfr., J. CAGE, *Lecture on Something*, in J. CAGE, *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, cit., p. 132.

¹⁵⁰ La ricerca dell'"automatismo" e della risoluta eliminazione dell'ego fu quell'elemento che, a discapito delle profonde differenze, la scuola americana ed europea del secondo dopoguerra condivisero.

¹⁵¹ *Music of Changes* o i pezzi numerali.

sintomatico bisogno di evitare qualsiasi impulso compositivo che ne limitasse il risultato, approdarono all'utilizzo delle operazioni casuali come parte del metodo compositivo. Il contatto con la filosofia Zen fu solo il pretesto superficiale, e la sua portata rivoluzionaria non fu altro che un passo in avanti nella sua politica di "liberazione". Il caso, sia in musica che nelle arti, era un meccanismo che introduceva nel dominio dell'estetica elementi accidentali, cioè indipendenti dalla volontà e dalle intenzioni dell'artista. Introdurre il caso nel processo compositivo significava quindi "abdicare le proprie scelte a favore di un sistema o di un metodo [...], senza che vi fosse alcuna possibilità di intervento o di modifica se non nella natura del metodo stesso", arrivando alla costituzione di un universo sonoro dal quale escludere il concetto stesso di errore¹⁵². La scoperta del caso aveva aperto a Cage moltissime possibilità compositive, tuttavia esso non sembrava ancora soddisfare la piena corrispondenza naturale delle cose: "Il mondo, il reale non è un oggetto. È un processo"¹⁵³. Potremmo affermare che l'introduzione delle operazioni casuali nel metodo compositivo segnò l'inizio della ricerca vera e propria del compositore, piuttosto che la sua fine o il suo punto di arrivo: l'ampliamento inesauribile delle possibilità offerte dal caso aveva portato l'artista a concepire ulteriori combinazioni arbitrarie in cui i contenuti, le parti e i materiali potessero essere concepiti e "riciclati" come qualcosa di non-specifico e sempre inedito. Per Cage, la realizzazione di un "unico mai identico a sé"¹⁵⁴ si affermò con l'introduzione di un meccanismo in cui, non solo il processo messo in atto dal compositore ma anche il processo dell'esecuzione performativa, si dava come "prosecuzione dell'opera stessa", in sé non conclusa:

Diversamente dal caso, che ha natura essenzialmente concettuale ed è legato a metodi rigorosi, l'indeterminazione è invece più legata a fattori estetici percettivi e alla scrittura, cioè viene di solito usata dai compositori come mezzo espressivo in vista di un certo risultato. In senso lato, si parla di indeterminazione quando uno o più parametri sonori (altezza, durata, intensità e timbro) non vengono definiti dal compositore ma lasciati, entro limiti più o meno flessibili, all'arbitrio dell'esecutore. Anche in questo caso, dunque, il compositore si predispone ad accettare una qualunque tra le varie soluzioni possibili in un particolare contesto in quanto ininfluenti sul risultato estetico complessivo; ma mentre

¹⁵² M. LENZI, cit., pp. 34-35.

¹⁵³ J. CAGE, *For the Birds: John Cage in Conversation with Charles Daniels*, cit., p. 75.

¹⁵⁴ Da intendersi in generale come una varietà dei modi e non una variazione in senso stretto. Il concetto di processo è efficacemente espresso dalla metafora della cristallizzazione utilizzata in precedenza da Edgard Varèse e confluita nell'immagine-cristallo di Gilles Deleuze, specialmente in rapporto alle opere cinematografiche di Carmelo Bene.

nell'uso di procedimenti casuali ci si affida unicamente alla logica che informa il metodo, qui si fa affidamento sulla sensibilità e sull'intelligenza dell'esecutore¹⁵⁵.

Caso ed indeterminazione erano quindi da considerarsi opposti ma complementari, o comunque tutt'altro che identici. Le operazioni aleatorie, fondate su un metodo, potevano anche essere utilizzate per produrre spartiti "tradizionali": il compositore sapeva più o meno quali erano gli elementi dell'universo con i quali aveva a che fare; nel caso dell'indeterminazione egli aveva a che fare con l'ignoto¹⁵⁶. Inoltre, il fatto che un'opera fosse indeterminata non voleva dire che essa, o il performer, utilizzassero il caso nel processo¹⁵⁷. Sebbene Cage avesse (in)volontariamente fatto uso di alcuni fattori indeterminati all'interno delle sue composizioni precedenti il 1957, come nel ciclo delle "Ten Thousand Things", lasciando spazio ad una "riorganizzazione" del materiale da parte dell'esecutore, i loro modelli erano riconducibili ad una struttura chiusa, poiché l'indeterminazione rimaneva comunque un qualcosa di imposto dopo l'atto compositivo. I primi tentativi di creazione di una "struttura mobile"¹⁵⁸ si riversarono nell'ideazione di un sistema di notazione indeterminato, basato su una combinazione di grafica e azioni musicali, che modificasse la natura degli spartiti che i metodi compositivi producevano (ad esempio, quelli basati sul caso e sulle imperfezioni della carta) e che permettesse la produzione di disegni traducibili in termini musicali¹⁵⁹. Un primo approccio all'indeterminazione arrivò con *Winter Music* (1957) per pianoforte. Lo spartito, composto da 20 pagine non rilegate¹⁶⁰, presentava da 1 a 61 accordi per pagina, da suonare per intero o per parti da 1 a 20 pianisti. Ogni accordo, da 1 a 10 note o cluster, presentava una notazione in due chiavi, identiche o differenti. L'assegnazione delle note ad una relativa chiave o all'altra spettava all'esecutore, sebbene fossero presenti delle proporzioni con indicazioni numeriche

¹⁵⁵ M. LENZI, cit., p. 35.

¹⁵⁶ Il processo non può essere neanche considerato una "struttura", o può essere considerato come un qualcosa che include una "struttura". Cfr., J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 298.

¹⁵⁷ Cage chiarisce la differenza tra caso ed indeterminazione in una conferenza del 1958 dal titolo *Indeterminacy*, presentando come esempi alcune opere personali e degli altri musicisti appartenenti alla New York School che insieme a lui si erano riuniti alla ricerca di uno sviluppo indeterminato nel processo musicale. Per loro furono fondamentali le giornate tra il 3 e il 9 settembre del 1958 a Darmstadt, durante le quali i componenti del gruppo tennero una serie di concerti da considerarsi come il manifesto pratico della corrente. Al centro di ogni evento vi era il concetto-chiave della politica di John Cage: l'indeterminazione. Cfr., J. PRITCHETT, cit., pp. 105-09.

¹⁵⁸ Questa ricerca lo portò all'abbandono della partitura e all'adozione di indicazioni per la composizione di partiture a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. La scelta di Cage può anche essere vissuta come una forma di paradosso che rivela le insufficienze dei sistemi limitanti in un mondo complesso. È il paradosso "orientale" del maestro Zen: egli porta il suo allievo verso un percorso che lo porterà a scoprire l'inutilità di un maestro. Non è contraddizione, in quanto quest'ultima ha luogo nei sistemi chiusi, ma il risveglio di una capacità percettiva diretta. Cfr., T. HOOVER, *La cultura Zen*, Mondadori, Milano, 1989, p. 11.

¹⁵⁹ Approccio che deriva dall'utilizzo del nastro magnetico a partire da *Williams Mix*. Cfr., Ivi, p. 109-10.

¹⁶⁰ Per la prima volta, eseguibili in qualsiasi ordine e in sovrapposizione ad un'altra composizione musicale, l'*Atlas Eclipticalis* (1961-62).

sopra le linee del pentagramma. Questi, potevano essere letti in modo differente a seconda della scelta delle note da suonare o delle chiavi da assegnare. Durante la performance, qualsiasi combinazione possibile poteva essere scelta dall'esecutore in modo da determinare un'"istantanea" dei suoi possibili stati¹⁶¹. Il metodo compositivo utilizzato era lo stesso adottato in composizioni precedenti, come quello delle imperfezioni su carta di *Music for Piano* (1952-62)¹⁶², ma il raggruppamento delle note in accordi creava in questo caso un numero maggiore di eventi. Non essendovi alcuna convenzione di sincronia, i suoni provenivano da postazioni spazialmente differenziate e oltretutto, non solo le pagine dello spartito potevano essere combinate a piacimento dall'esecutore, ma gli stessi accordi su pagina non erano più soggetti ad un ordine prestabilito rendendo l'opera finale molto più flessibile. Il successivo *Concert for Piano and Orchestra* (1957-58)¹⁶³ presentava tutte le sue parti come se fossero indipendenti l'una dall'altra (*Solo*), inclusa quella del direttore d'orchestra, la cui presenza era però opzionale, che per la prima volta nelle composizioni di Cage fungeva come un vero e proprio "cronometro"¹⁶⁴. Solamente il *Solo for Piano* presentava un totale di 84 sistemi di notazione e composizione differenti, utilizzati dal compositore come base dei progetti successivi¹⁶⁵. Anche in questo caso, il metodo compositivo si basava sull'utilizzo delle operazioni casuali e sovrimpressioni su carta. Lo spartito era costituito da un totale di 63 pagine con frammenti di musica sparsi casualmente e spesso divisi tra una pagina e l'altra. Per ogni frammento musicale,

¹⁶¹ L'esperienza della musica visiva è quella di un "effetto fermo-immagine" che immobilizza i momenti nel corso di un processo continuo. Cfr., J. CAGE, *Musicage. Conversazioni con Joan Retallack*, cit., p. 100.

¹⁶² Il procedimento delle imperfezioni su carta, oltre a considerare il foglio stesso come dispensatore di suoni possibili, acui al massimo le "capacità penetrative visuali" in quanto metteva in risalto "cose da niente" come macchie, fori, striature, etc., in perfetto stile neo-Dada. La sua realizzazione consisteva nel determinare il numero di suoni su carta tramite procedimenti aleatori, nel ripassare a matita su un foglio lucido il numero di imperfezioni corrispondenti ai suoni "trovati" e nel sovrapporlo, infine, a un foglio pentagrammato che traducesse l'opera visiva in termini musicali.

¹⁶³ Eseguito singolarmente o in contemporanea ad un altro di questi brani: *Aria* (1958) e *Fontana Mix* (1958), realizzati durante il periodo di soggiorno in Italia presso lo studio di Luciano Berio, oppure *Solo for Voice 1* (1958), *Solo for Voice 2* (1960).

¹⁶⁴ Il direttore d'orchestra non sovrintende più i suoi subordinati, ma indica il tempo reale: "la sua parte contiene dei diagrammi usabili per convertire il tempo reale dell'orologio in un tempo soggetto a oscillazioni". Il suo compito era quello di segnalare i minuti attraverso movimenti circolari antiorari alterni delle due braccia (ciascuna disegna un semicerchio) e le deviazioni dal tempo regolare prestabilito per il *Concert* con la mano al momento libera. Secondo Heinz-Klaus Metzger il brano musicale rappresentava la "metafora di una società emancipata in senso anarchico." Le figure del direttore e dell'orchestra come metafora della società si rifletterono anche in opere postume al ritorno alla composizione, come *Etcetera* (1973), in cui il direttore non può dirigere se non tutti i musicisti del gruppo sono al completo (3 direttori per un massimo di 4 musicisti) e *Etcetera 2/4 Orchestras* (1985), in cui ogni musicista in qualsiasi momento può scegliere di abbandonare la situazione musicale diretta per una situazione musicale non-diretta e viceversa (4 direttori in totale, con la presenza di un leggio ogni due musicisti). Cfr., G. CARDINI, cit., p. 104; J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 188.

¹⁶⁵ Così come altri metodi compositivi passati funsero da base per composizioni successive: si potrebbe qui indicare il già citato *Music for Carillon No.1*, partitura grafica realizzata con l'utilizzo di mascherine trasparenti che verrà ulteriormente esplorata nelle composizioni con mappe astronomiche, come in *Atlas Eclipticalis*, *Etudes Australes* (1974-75) ed *Etudes Boreales* (1978). Gli ammassi di stelle furono convertiti in conglomerati di note, richiedendo all'esecutore un virtuosismo ai limiti estremi. Cfr., Ivi, p. 95.

il processo compositivo prevedeva una prima fase di utilizzo delle operazioni casuali per decidere la tipologia di metodo compositivo da utilizzare: qualora esso sarebbe stato un metodo utilizzato in precedenza, una sua variazione o un metodo completamente nuovo (indicizzati tramite delle lettere). Tutti questi metodi avevano come risultato un disegno che sarebbe poi stato tradotto in termini musicali. Sebbene lo strumento grafico più utilizzato fosse quello dei punti su carta, altre figure spaziali, come linee e curve, furono utilizzate, a volte sovrapponendole tra di loro per impedire che vi fosse una determinazione troppo precisa del risultato. In alcuni casi, la notazione tradizionale su pentagramma veniva affiancata dall'utilizzo di segni grafici, come linee verticali collocate sopra e sotto il pentagramma per alterare la canonica distanza spazio-temporale tra le note, o linee e curve sovrimpresse per cambiarne la modulazione o a indicarne, tramite l'utilizzo di frecce, la sequenza esecutiva. L'indeterminazione era ottenuta anche tramite l'utilizzo di chiavi musicali ambigue, come per *Winter Music*, o l'utilizzo di cornici spaziali, come dei semplici rettangoli, i cui lati erano associati a dei parametri musicali (altezza, durata, dinamica, timbro) indeterminati, ovvero la cui associazione era definita dall'esecutore e non dal compositore. La sperimentazione grafica si spinse a tal punto da utilizzare le linee dello strumento, in questo caso il pianoforte, come effettivo riferimento della collocazione spaziale degli eventi sonori da eseguire. Ma ancora, nei casi più interessanti, delle tabelle venivano utilizzate per indicare come suonare e non cosa suonare: indicazioni su quale dito o mano utilizzare ma non il tipo di evento sonoro, indicazioni sulla natura spaziale del rumore in riferimento allo strumento (interno, esterno o ausiliare al piano) oppure indicazioni sul numero di note da suonare ma non i loro parametri. Alcune notazioni puntavano all'indeterminazione semplicemente omettendo delle informazioni su uno o più aspetti dell'evento da produrre¹⁶⁶. Istruzioni dettagliate per l'interpretazione delle notazioni erano fornite nelle note dello spartito ma molte volte la riuscita di un brano era affidata alle capacità dell'esecutore¹⁶⁷. L'estetica di questi brani doveva perciò considerarsi al di fuori delle categorie di valore, in quanto un risultato equivaleva a qualsiasi altro e ciò che, forse più di qualsiasi altra cosa, aveva effettivamente un peso dal punto di vista critico era la conoscenza dei meccanismi che vi erano dietro¹⁶⁸. Il *Concert* fu effettivamente il primo brano orchestrale ad oltrepassare il confine della “rinuncia a strutturare incontri obbligati di suoni in favore di un

¹⁶⁶ J. PRITCHETT, cit., pp. 112-24.

¹⁶⁷ Nel caso del *Concert*, l'esecutore è ancora una volta David Tudor. L'importanza della sua abilità pianistica e del sodalizio tra i due artisti è messa in risalto dal fatto che, tra tutte le parti del *Concert*, quella per piano presenta un tipo di sperimentazione molto più avanzata nonché una complessità superiore.

¹⁶⁸ Di fatto non visibili al pubblico durante la performance dei brani.

possibilismo concettuale e pratico pressoché infinito”¹⁶⁹. Di conseguenza, la natura sperimentale della notazione grafica utilizzata da Cage in questo periodo consegnava all’esecutore non più partiture ma parti:

La partitura (l’esigenza cioè che molte parti vengano suonate secondo una particolare corrispondenza sincronica) non rappresenta affatto fedelmente la realtà delle cose musicali. Coì, oggi i compositori sperimentali compongono parti, ma non partiture, e queste parti possono combinarsi insieme in qualsiasi modo impreveduto. Il che significa che ogni esecuzione di un simile pezzo è del tutto unica, interessante sia per il compositore che per gli ascoltatori. È facile vedere il parallelo con la natura, poiché persino tra le foglie di un medesimo albero, non ce ne sono due esattamente uguali. La realizzazione parallela nel campo delle arti figurative è la scultura dotata di elementi non fissi, il “mobile”¹⁷⁰.

Il momento successivo alla scrittura del *Concert* è quello del più radicale sperimentalismo cageiano ed è delineato dalla composizione di brani come *Music Walk* (1958) e il ciclo delle otto *Variations* (1958-68), eseguibile da un numero indefinito di performers, non necessariamente musicisti. Dal 1958 al 1961 Cage rinuncia alla fissazione di qualsiasi oggetto sonoro, producendo “strumenti” (*tools*) o “vaghi suggerimenti” piuttosto che partiture. *Music Walk* era stata composta per uno o più pianisti a cui erano assegnati un piano da condividere e delle radio. La componente grafica del brano è costituita da 9 pagine non rilegate su cui sono disposti variamente nello spazio dei pallini neri (azioni sonore) e da una pagina lasciata completamente bianca (silenzio). Un lucido, contenente cinque linee parallele rappresentanti categorie di eventi differenti, veniva sovrapposto ad una qualsiasi di queste pagine per determinare gli eventi dell’azione musicale¹⁷¹. Quattro categorie potevano essere interpretate come suoni per piano o per radio (o suoni per piano e per radio), mentre la quinta categoria rappresentava i “suoni ausiliari”, cioè tutti i suoni possibili. Ogni performer poteva creare un proprio spartito sulla base di un numero qualsiasi di letture (non viene specificato se per intenzione o per caso), e aveva la scelta di poter eseguire le categorie per piano o per radio a seconda della disponibilità degli strumenti e delle azioni degli altri performers. L’appartenenza ad una categoria rispetto che ad un’altra era determinata dalla vicinanza spaziale del punto alla linea corrispondente. Qualora il lucido fosse stato collocato, volontariamente o (più

¹⁶⁹ G. CARDINI, cit. p. 104.

¹⁷⁰ J. CAGE, *Experimental Music*, in J. CAGE, *Silence*, cit., p. 11.

¹⁷¹ Cage mise inoltre a disposizione otto quadrati con cinque linee non parallele ciascuno per poter permettere agli esecutori di determinare, a propria discrezione, le caratteristiche dei suoni da suonare (numero di suoni in un aggregato, durate, altezze, dinamiche e collocazione temporale). Cfr., G. CARDINI, cit., pp. 108-09.

plausibilmente) non volontariamente, in un punto privo di pallini neri, nessun evento sarebbe occorso. Anche l'assegnazione preventiva delle linee alle cinque categorie era una scelta che spettava all'esecutore. La scelta degli strumenti nel brano non fu però casuale: questa si relazionava alla posizione nello spazio assunta dall'esecutore nel momento in cui occorreva decidere. Ovvero, la radio doveva trovarsi in un punto dello spazio distante dal pianoforte (il titolo del brano si traduce in "camminata musicale") e le operazioni compositive dovevano essere effettuate o in corso di esecuzione o prima dell'esecuzione per permettere un continuo spostamento delle fonti sonore¹⁷². La differenza tra questa composizione, che la rende tutt'altro che uno spartito musicale, e le altre di questo periodo¹⁷³, risiede nell'utilizzo dei lucidi che liberano i punti dalla "fissità" della pagina. *Music Walk* esiste piuttosto come un mezzo per poter comporre, come un processo di tracciatura di interazione tra variabili consegnato nelle mani dell'esecutore. Questo processo rimane comunque a capo del compositore che decide le regole delle operazioni e che quindi determina il sistema a fondamento dell'identità del lavoro: la scrittura grafica dalla quale far derivare le partiture possibili, come quella di *TV Köln*¹⁷⁴.

Tra la fine del 1958 e il 1959 Cage fu impegnato in un tour europeo con la compagnia di Merce Cunningham¹⁷⁵. Nel corso di quell'anno, egli produsse altri "strumenti" alla base di alcuni dei suoi lavori più sperimentali e indeterminati, servendosi per tre mesi dello Studio di Fonologia di Luciano Berio a Milano e scrivendo brani per nastro magnetico, voce e televisione. Questi, verranno ampiamente trattati nel paragrafo 2.1, come parte della sua esperienza in Italia allo scoccare degli anni Sessanta. Al suo ritorno, egli compose alcuni lavori minori limitati ad un singolo *medium* e due "strumenti" compositivi. Il primo, *Cartridge Music* (1960) venne sviluppato per poter produrre delle performance che utilizzassero delle cartucce per pick-up fonografici modificate dalla presenza di piccoli oggetti non specificati al loro interno, ma poi venne esteso ad altri media. Nella prima versione, i suoni erano prodotti dalla percussione o sfregamento dei suddetti oggetti (fiammiferi, piume, fili, etc.) ed erano amplificati da microfoni

¹⁷² La separazione delle sorgenti sonore e degli esecutori nello spazio, lo classificano come un brano di musica spaziale. Ivi, p. 108.

¹⁷³ I già citati *Concert for Piano and Orchestra* e *Winter Music* o *TV Köln* (1958). Quest'ultima presenta una notazione del tutto simile ma non fa utilizzo della trasparenza: come le prime due, rappresenta una partitura indeterminata che il performer deve interpretare. Cfr., J. PRITCHETT, cit., p. 128.

¹⁷⁴ La formulazione di processi afferma la nascita di una "musica della contingenza" in cui l'artista è ancora necessario ma non esercita più il controllo. Nelle parole di H.D. Thoreau, figura di riferimento essenziale per Cage, il cui lavoro è presente sotto forma di "collage" in molte delle sue composizioni: "Non è importante quale forma lo scultore dia alla pietra. È importante ciò che la scultura fa allo scultore". Ovvero, non è importante essere artisti, ma sono importanti le cose che facciamo e come viviamo. Cfr., J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., pp. 60-68.

¹⁷⁵ Con l'arrivo della notorietà, John Cage si rese conto di essere più produttivo durante i tour con la compagnia, poiché nessuno "sapeva dove fosse". La fama per Cage è un qualcosa che porta gli artisti alla ripetizione, in quanto ciò che viene loro chiesto è un qualcosa che è già stato sperimentato e consolidato.

a contatto. I materiali per la preparazione includevano 20 fogli numerati con forme irregolari, in cui il numero di forme corrispondeva al numero di foglio, e 4 lucidi, uno con punti, uno con cerchi, uno segnato come un cronometro e uno con una linea curva tratteggiata e un cerchio a un'estremità. Parte del processo creativo consisteva ancora una volta nel sovrapporre le trasparenze ad una delle pagine e determinare gli eventi della performance; le intersezioni fra le figure fornivano informazioni su ampiezza, altezza, oggetti da utilizzare e durata delle parentesi temporali, ovvero gli archi di tempo brevi o lunghi nel quale collocare i contenuti ("struttura vuota"). Le versioni successive accolsero l'utilizzo di altri media, a patto che questi fossero comunque amplificati tramite microfoni a contatto, e fu utilizzato in generale per la composizione di conferenze ed articoli, il cui linguaggio si era ormai conformato alle pratiche di scrittura musicale. L'ultimo di questi strumenti fu la già citata serie delle *Variations*, i cui sistemi di notazione, per le prime due composizioni, derivarono da quelle del *Concert* con l'aggiunta delle mascherine trasparenti. Nonostante l'utilizzo di queste ultime, in *Variations I* il numero e la struttura degli eventi (5) erano ancora determinati dall'utilizzo di una singola pagina, rendendo lo "strumento" meno indeterminato di altri. Tramite l'abolizione delle relazioni fisse tra punti e linee in *Variations II*, grazie all'utilizzo di cinque lucidi minori e sei maggiori, Cage riuscì a trasformare il meccanismo in uno "strumento" aperto, capace di produrre un numero infinito di partiture: non solo esso poteva accettare un numero indeterminato di eventi ma anche un numero indeterminato di variabili per definirli. Con questo lavoro Cage raggiunse l'apice della sua ricerca degli anni Cinquanta, la libertà di esplorare qualsiasi punto dello spazio in cui i suoni si interpenetravano, riducendo la sua "voce" a mero silenzio¹⁷⁶. In questi due brani, le tecniche aleatorie messe a disposizione erano molto simili a quelle di *Music Walk*. Tuttavia, più che soffermarsi su una prolungata analisi formale è opportuno, in linea al percorso evolutivo delineato, accennare brevemente al senso conferito dal titolo e all'evoluzione delle informazioni presenti sugli esecutori e sui materiali dei brani. Innanzitutto, il titolo è un chiaro riferimento alla poetica schönberghiana della ripetizione e variazione dalla quale Cage si era discostato molti anni prima:

Nelle mie opere ho spesso introdotto in questa idea schönberghiana della coppia ripetizione/variazione un'altra nozione, quella di qualcos'altro che non si lascia annullare. Si tratta di un elemento che non può entrare in rapporto né con le ripetizioni né con la

¹⁷⁶ L'utilizzo del modello semplificato delle *Variations I* venne riformulato in modo da poter essere utilizzato per determinare qualsiasi tipo di regola il performer ritenesse necessaria, liberando *Variations II* da qualsiasi regola. Cfr., J. PRITCHETT, cit., p. 137.

variazione; è un qualcosa che non entra nella lotta di questi due termini. Questo elemento è il caso¹⁷⁷.

Uno dei significati delle *Variations*, potrebbe quindi essere quello di sfuggire al concetto della variazione a partire da un elemento iniziale nel tentativo di affermare che tutto deve essere “nuovo” e non in relazione a quanto lo ha preceduto¹⁷⁸. Più volte Cage ha fatto riferimento alla metafora del clima atmosferico in relazione a questo atteggiamento: “Mi piace che la musica sia come il clima”. Delle sue composizioni possiamo prevedere e percepire un comportamento generale ma mai i dettagli locali – caratteristica di tutti i sistemi complessi turbolenti, secondo la teoria del caso. Come se le virtù delle sue idee si trovassero in dei processi che non lasciano traccia, già consumata nell’atto del segno, ma che liberano lo spazio al presente per permettere a pubblico ed esecutore di cominciare un processo completamente nuovo¹⁷⁹. Il fatto che per Cage la musica ed i suoni si identifichino con la vita stessa, che è in continuo mutamento e trasformazione, illumina la sua estetica di una prospettiva ecologica¹⁸⁰. Questo, non a favore di un’estetizzazione dell’esistenza ma, al contrario, con il fine di riproporre la forma reale e simbolica dell’arte sul vissuto quotidiano, “fornendo dei modelli sperimentabili di nuove relazioni con gli uomini e con le cose”, modificando non l’arte ma la mente ed i comportamenti sociali¹⁸¹. Con il ciclo delle *Variations* il compositore si era impegnato a ideare una tipologia di composizione indeterminata rispetto all’esecuzione, uno “strumento” che non prescrivesse affatto ciò che si doveva fare. La musica era un’arte sociale e soprattutto “esperienza” sociale, e in quanto tale, la sua poetica doveva riproporre continuamente il “valore dell’insubordinazione e della rivolta”¹⁸². Arrivati a questo punto, modificare sé stessi voleva dire emanciparsi progressivamente dalla musica stessa. Non è un caso allora che le indicazioni sugli esecutori e i materiali da utilizzare per le performance di *Variations* vengano modificate a partire dalla *Variations III*. Mentre *Variations I* era stato ideato appositamente per

¹⁷⁷ G. CARDINI, cit., p. 110.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Questa prassi segna il passaggio dal vecchio modo di operare “descrittivo” a quello nuovo di “attuare verità sussurre nel processo di trasformazione” sulla linea filosofica di Ludwig Wittgenstein, che nella sua teoria dei giochi linguistici (1953) riconosce il carattere denotativo del linguaggio come uno dei suoi impieghi possibili. Il significato delle cose risiede nel loro uso: con Cage la musica diviene “poetica dell’esperienza” e la sua estetica è un’“estetica della ricezione”, non ha un senso ma ha un significato. Riallacciandosi anche al pensiero di Thoreau, Cage ipotizza una funzione sociale dell’arte. Cfr., J. CAGE, *Musicage. Conversazioni con Joan Retallack*, cit., p. 145.

¹⁸⁰ Una menzione significativa va al progetto di sonorizzazione delle piante del parco di Ivrea in collaborazione con Adriano Olivetti. Il progetto purtroppo non andò a buon fine.

¹⁸¹ Ne deriva da qui che Cage non è neanche interessato ad una politicizzazione dell’estetica, in quanto il suo interesse si riversa in un impegno sociale di sfondo anarchico. Cfr., E. SANGUINETI, *Prefazione*, in J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., pp. 13-14.

¹⁸² *Ibidem*.

l'esecuzione da parte di David Tudor, *Variations II* era stato concepito come un'opera per "qualsiasi numero di esecutori e qualsiasi mezzo di produzione sonora"; *Variations III*, invece, era stato pensato per "un qualsiasi numero di persone che eseguono un qualsiasi numero di azioni". In esso, non vi era più alcun riferimento alla musica, agli strumenti musicali o ai suoni. Dopo lo slittamento dall'oggetto al processo, Cage si preparava a sostituire definitivamente i suoni con le azioni.

1.5. L'HAPPENING E L'OPERA MULTIMEDIALE

Nel 1952 Cage inaugura, con *Water Music*, la sua prima partitura d'azione, ovvero "una partitura che prescrive il gesto da compiere senza riferimenti all'esito sonoro"¹⁸³. Alla luce di quanto analizzato, sarebbe possibile affermare che l'adozione di una notazione grafica utilizzata come punto di partenza per la realizzazione di opere indeterminate sia stato il conseguente ampliamento di quella ricerca sul rapporto tra segno e suono innestata dall'utilizzo delle partiture d'azione, manifestatasi nel compositore come la ricerca di una disciplina che potesse dare vita a nuove forme di redazione e di interpretazione del testo. L'esplorazione dei limiti della scrittura musicale portò a galla due questioni fondamentali: 1) l'allontanamento dell'intenzionalità del compositore, messa in atto tramite l'applicazione di tecniche aleatorie e l'utilizzo di una ambiguità semiografica con esiti indeterminati; 2) la concezione di un'attività creativa praticata in senso interdisciplinare. A partire dalle sue pratiche letterarie, John Cage ha anticipato quella tendenza delle arti del XX secolo di sviluppare una pratica mista, commistione di materiali e procedimenti eterogenei¹⁸⁴. Non solo per il confluire di musica, letteratura e teatro all'interno della sua attività artistica, ma anche per la collaborazione con esponenti delle altre arti, come il coreografo Merce Cunningham e il pittore Robert Rauschenberg. Anche in quest'ambito, Cage assunse il ruolo di anticipatore e forza trainante, ponendo le basi a due tipologie di prodotti artistici protagonisti nei decenni e nel secolo a venire: l'happening e l'opera multimediale. Precursore di queste esperienze è l'evento al Black Mountain College, sempre del 1952. L'istituto era divenuto famoso per la sua qualità sperimentale e per l'opposizione all'apprendimento tradizionale, tanto che negli anni Trenta Cage provò ad ottenere una posizione lavorativa e ad aprirvi un Centro di Musica Sperimentale senza però riuscirvi. Dopo un trascorso estivo durante il quale egli tenne il suo discorso in difesa della musica di Satie,

¹⁸³ In realtà la tendenza era stata anticipata in *Sonatas and Interludes*. Cfr., G. BORIO, *Cage nel XXI secolo*, «Milano Musica», XVI, 2007, settembre-novembre, p. 17.

¹⁸⁴ Ivi, p. 19.

Cage vi tornò per un'esibizione non pagata durante una tournée americana con Cunningham. L'evento consistette in una performance multimediale di parti tra loro non correlate - danze, film, dipinti, musiche registrate, poesie, conferenze ed esibizioni pianistiche – e fu definito come “l'attività che ebbe maggior impatto sull'arte americana”¹⁸⁵, pietra angolare dei futuri sviluppi sugli happenings e sulla *performance art* in generale¹⁸⁶. Gli happening, sulla scia delle composizioni di quel tempo, sono per Cage degli eventi teatrali che ribaltano la concezione tradizionale di palcoscenico-pubblico¹⁸⁷. In quell'occasione, gran parte del pubblico, non molto numeroso – all'incirca 35 o 50 persone massimo – era composto da membri della facoltà e da studenti. Questi divennero parte integrante della natura teatrale dell'evento, in quanto, per Cage, la centralità spaziale del pubblico era un qualcosa di pertinente all'esperienza di vita quotidiana:

La disposizione dei posti [...] era formata da un quadrato composto da quattro triangoli con i vertici rivolti verso il centro ma senza mai incontrarsi. Il centro era uno spazio più ampio che poteva accogliere l'azione, e anche i corridoi creati tra questi quattro triangoli. Il pubblico poteva vedersi, il che è ovviamente il vantaggio di qualsiasi teatro a tutto tondo. La maggior parte dell'azione si è svolta fuori dal quadrato. Sopra ogni sedia c'era una tazza, ma al pubblico non veniva spiegato cosa farne – alcuni la usarono come posacenere - ma la performance si concluse con una sorta di rituale che consisteva nel versare del caffè in ogni tazza¹⁸⁸.

Tutte le azioni erano indipendenti l'una dall'altra e lo svolgimento era abbandonato al caso, ovvero non aveva una durata definita né una sequenzialità predefinita. I performer erano liberi

¹⁸⁵ M.E. HARRIS, *The Arts at Black Mountain College*, The MIT Press, Cambridge, 1987, p. 226.

¹⁸⁶ Il termine “happening” fu coniato da uno degli studenti di John Cage alla New School for Social Research, dove egli era divenuto professore di Musica Sperimentale tra il 1956 e il 1960. In realtà, Allan Kaprow si imbatté nella musica di Cage già nel 1952 quando assistette ad una serie di concerti al nuovo Living Theatre al Greenwich Village, dove al tempo il compositore abitava. La cosa che lo colpì di più fu che gran parte del pubblico era composto da artisti provenienti dalle arti visive e non dalla musica, finché un critico, suo amico, non gli spiegò che il motivo di tale riscontro risiedeva nel fatto che “Cage non era realmente un compositore”. Kaprow ne fu subito intrigato. Così, quando cominciò ad incorporare elementi sensoriali, come i suoni, nelle sue opere a partire dal 1956, contattò il compositore chiedendogli consigli per evitare di ricorrere nella ripetizione. John Cage lo invitò a seguire i suoi corsi alla New School e di incorporare anche nella componente sonora delle sue opere la tecnica del “collage”. La maggior parte degli studenti dei corsi di Musica Sperimentale non aveva nessun background musicale e molti di essi confluirono nella corrente americana del Fluxus. Tra questi vi furono anche Jackson Mac Low, George Brecht e Dick Higgins. Con il suo *18 Happenings in 6 Parts* (1959) alla Rueben Gallery, Kaprow introdusse la nozione di “happening” come una forma d'arte performativa multimediale e simultanea. Cfr., G. MUMMA, A. KAPROW, J. TENNEY, C. WOLFF, A. CURRANT, M. AMACHER, *Cage's Influence. A Panel Discussion*, in D.W. BERNSTEIN, C. HATCH (a cura di), *Writings through John Cage's Music, Poetry and Art*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra, 2001, pp. 168-73.

¹⁸⁷ L'happening si svolge in ambienti non convenzionali e include il coinvolgimento libero del pubblico.

¹⁸⁸ M. KIRBY, R. SCHENCHNER, *An Interview with John Cage*, «Tulane Drama Review», X, 1965, n. 2, gennaio-febbraio, p. 52 (trad. mia).

di eseguire le azioni a piacimento entro certi limiti prefissati, ovvero entro determinate parentesi temporali, innestando uno svolgimento del movimento per “compartimenti”. Come lo stesso Cage ricorda:

A un'estremità della sala rettangolare, l'estremità lunga, c'era un film, e all'altra estremità c'erano delle diapositive. Io ero su una scala a tenere una conferenza che includeva silenzi, e c'era un'altra scala su cui Mary Caroline Richards e Charles Olson salivano in momenti differenti. [...] Robert Rauschenberg suonava un fonografo vecchio stile con un corno [...] e David Tudor suonava il piano, mentre Merce Cunningham e altri ballerini si muovevano tra il pubblico. I quadri di Rauschenberg [*White Paintings*] erano sospesi sopra il pubblico. [...] Erano sospesi a varie angolazioni, come fossero un baldacchino di pittura sopra il pubblico¹⁸⁹.

La mancanza di qualsiasi documentazione rese la ricostruzione dei singoli eventi complicata. Nessuno dei performer fu in grado di ricordare anni dopo e con esattezza quali furono le azioni di quel giorno e nessuno di essi poté confermare la presenza di indicazioni che non fossero dei numeri su pagina. Richards ricorda che non gli fu data alcuna indicazione sulla natura delle poesie da leggere o sulla loro durata, mentre Cunningham rammenta che “improvvisò l'intera azione”¹⁹⁰, cosa che suggerisce l'utilizzo delle parentesi di tempo come base di una “scenografia minimale” e documenta l'assenza di una qualsiasi determinazione del contenuto, rendendo l'happening del Black Mountain anche il primo pezzo teatrale con notazione indeterminata¹⁹¹. Il risultato dell'evento non era prevedibile, sebbene regole di tempo fossero state indicate. Il processo innescato era costituito da eventi indipendenti che di per sé non erano destinati a quel fine. L'evento fu il segno precoce della “svolta delle arti verso la dimensione performativa”¹⁹², fenomeno che si consolidò in maniera preponderante con la diffusione delle tecnologie digitali. In una performance in cui gli esecutori non sono legati a regole prestabilite, in cui lo spazio si

¹⁸⁹ La ricostruzione degli avvenimenti è ambigua. Il film apparteneva probabilmente a Nicholas Cernovitch; le diapositive erano delle 35mm, alcune dipinte a mano altre contenenti fotografie astratte; la conferenza tenuta da Cage riguardò probabilmente lo Zen o la Dichiarazione di indipendenza, anche se in un secondo momento egli ricordò di aver letto la *Juilliard Lecture*, facendo trapelare la durata complessiva dell'evento di 45 minuti; M.C. Richards e Charles Olsen avrebbero letto delle poesie, anche se qualcuno ricordò poi che Olsen fece leggerle ai suoi studenti e non si esibì; una spettatrice ricordò che uno dei dischi suonati da Robert Rauschenberg era di Edith Piaf, ma altri ricordano di aver ascoltato canzoni popolari degli anni Venti o Trenta; quello che suonò Tudor al pianoforte è incerto, si trattò forse di *Water Music* o di uno dei *Two Pastorales* (1951-195). Cfr., Ivi, pp. 52-53. (trad. mia); W. FETTERMAN, *John Cage's Theatre Pieces. Notation and Performances*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1996, pp. 99-102.

¹⁹⁰ D'altronde, gli happenings presentano una forte connotazione improvvisativa dell'azione. Cfr., M. DUBERMAN, *Black Mountain: An Exploration in Community*, E.P. Dutton & Co, New York, 1972, p. 356.

¹⁹¹ W. FETTERMAN, cit., p. 104.

¹⁹² G. BORIO, cit., p. 20.

presenta come libero e in cui il senso giace nell'interconnessione, o come avrebbe preferito Cage, "interpenetrazione" delle diverse azioni, la categoria estetica preponderante diventa quella dell'esperienza, indelebilmente collegata ai fruitori dell'opera, che mergono in una "comunità partecipativa", e agli esecutori nel loro rapporto con i primi¹⁹³. Interessante, tuttavia, notare come la posizione di Cage sul movimento in generale fu sempre ambivalente. Egli ne apprezzava la caratteristica teatrale non convenzionale, ovvero l'idea che potesse esistere un teatro indipendente dal testo¹⁹⁴, ma ne rifiutava la componente simbolica e conforme all'intenzione. Ad esempio, egli contestò le vesti narrative di "favola moderna" dell'happening organizzato da Allan Kaprow al Greenwich Village¹⁹⁵, ovvero il contenuto simbolico; o ancora, la forte componente intenzionale del primo happening alla Rueben Gallery, durante il quale erano state fornite istruzioni sugli spostamenti da fare ai partecipanti¹⁹⁶. Per il compositore, un lavoro con componente intenzionale avrebbe dovuto richiedere disciplina e non trascuratezza ("componente casuale"): vestiti di queste due categorie, gli happenings risultavano a lui qualcosa che fosse completa espressione individuale di un'idea o di un sentimento, e quindi un qualcosa del tutto opposto alla sua missione e alla casualità. Non tardò quindi la sua proposta di un happening che fosse privo di qualsiasi contenuto simbolico o intenzione: al 1960 risale la composizione di *Theatre Piece*, uno degli esempi più complessi di notazione indeterminata. In *Water Music* gli elementi visivi in notazione avevano permesso di percepirlo come teatro¹⁹⁷, ma le azioni elencate erano state trattate come se fossero ancora dei suoni, come se fossero oggetti da essere manipolati e ordinati. A partire dal *Theatre Piece*, invece, le azioni vennero ridotte ad una lista di nomi e verbi scritti su un mazzo di carte, trasformando il ruolo del compositore da "organizzatore di cose" a "facilitatore di processi". Lo strumento adoperato per la composizione delle istruzioni fu il *Fontana Mix*, con l'utilizzo delle operazioni casuali. Il brano ammetteva dall'uno agli otto esecutori ed ognuno di essi avrebbe dovuto esibirsi in una performance indipendente di 30 minuti, ricavando dalle istruzioni delle partiture differenti di 20 nomi e/o verbi ciascuno. I risultati delle operazioni erano segnati in grafici in cui solo due

¹⁹³ Affermazione della volontà di creare un'arte che possa essere usata dalle persone che la trovano espressiva. In questo Cage si avvicinava all'idea di "arte come esperienza" di John Dewey: l'idea del teatro musicale è quello di vedere e ascoltare, coinvolgendo entrambe le facoltà sensoriali. L'arte non riguarda la comprensione, ma l'esperienza. Cfr., Ivi, pp. 20-21.

¹⁹⁴ Ovvero, un teatro non orientato a fini letterari e che presentasse una forma teatrale diversa da quella canonica. Cage, in quegli anni, era entrato in contatto con i testi di Antonin Artaud e in particolar modo era stato influenzato dalla lettura de *Il teatro e il suo doppio*. Cfr., J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 163.

¹⁹⁵ A. KAPROW, *The Courtyard*, 1962.

¹⁹⁶ A detta dell'artista: "Sebbene non mi occupi attivamente di politica, ho una certa coscienza come artista del contenuto politico dell'arte, e questo non include affatto la polizia.". Cfr., J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., pp. 170-71.

¹⁹⁷ "La prima cosa che può essere considerata teatrale è lo sparito verso cui l'esecutore guarda". Cfr., Ivi, p. 160.

elementi erano riportati: delle linee, a rappresentare la durata delle parentesi temporali, e dei numeri. Questi, potevano corrispondere a: 1) la tipologia di azione, quando scritti in proporzioni maggiori e sopra la linea; 2) l'aggiunta di una parola, quando preceduti dal simbolo "+" e sopra la linea; 3) la rimozione di una parola, quando preceduti dal simbolo "-" e sopra la linea. Infine, dei numeri collocati sotto la linea ed in colonna potevano essere usati dall'esecutore per chiarire eventuali dubbi su come eseguire una parola utilizzando una lista di 20 possibilità (con l'aggiunta di una "x" a indicare un'interpretazione libera). Sopra la pagina veniva poi collocato un "righello" temporale che permetteva la lettura in proporzione delle parentesi temporali. Infine, ogni pagina doveva contenere due parentesi verticali (cui Cage faceva riferimento con il nome di "sistemi") a indicare un'esecuzione senza interruzione. In molte occasioni, azioni differenti dovevano essere eseguite in periodi di tempo sovrapposti, creando un effetto di simultaneità. Durante la performance al Circle In The Square di New York del 1960¹⁹⁸, Cage partecipò come conduttore "temporale" dell'azione, mentre l'esecuzione si compose di otto performers, tra cui Cunningham, Tudor e Cernovitch. Nessuna documentazione del tempo riporta in maniera dettagliata la descrizione dell'evento; tuttavia, alcuni giornali¹⁹⁹ riportarono come sul palco fossero presenti diversi materiali tra cui "un gran piano, una tuba, un trombone, delle buste di plastica, dell'acqua colorata, un'altalena, dei palloncini, una bottiglia di champagne, un proiettore, dei giochi, etc."²⁰⁰. Ogni performer compiva delle azioni indipendenti dalle altre: Tudor sbatteva i gomiti sui tasti della tastiera, Arline Carmen (contralto) cantava *St. Louis Blues*, Cunningham colpiva le corde del piano con un pesce morto, e così via. L'idea che Cage aveva di un happening era insomma quello di una situazione complessa in cui permettere alle "cose" di accadere: "una rete per catturare pesci che non conosciamo" (ovvero, far accadere qualcosa che non si aveva in mente)²⁰¹. In questo senso, Cage riteneva che gran parte dei suoi lavori fossero teatrali, a differenza di quelli degli altri membri della New York School, come Feldman, Wolff o Brown. Egli trovava che non vi fosse nulla di più teatrale dei pezzi silenziosi, evento in cui un esecutore entrava sul palcoscenico senza fare assolutamente nulla²⁰². Il pezzo silenzioso successivo all'originale di Woodstock fu *0'00"* (1962). Composto successivamente a *Variations II* e *Atlas Eclipticalis* (costituendo la terza parte di questo ciclo²⁰³), esso non condivide quasi nulla con i lavori precedentemente

¹⁹⁸ La performance fu eseguita nel 1965 anche da Nam June Paik e fu contrassegnata (ma non da Cage) come una delle meglio riuscite.

¹⁹⁹ Tra cui il «Time» e il «New York Herald-Tribune». Cfr., W. FETTERMAN, cit., p. 108.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 171.

²⁰² Ivi, p. 163.

²⁰³ Essendo l'altro brano *Variations IV* (1963).

sviluppati. Sebbene vi siano dei richiami ad alcuni elementi di fondo, come l'uso dell'amplificazione tramite microfoni a contatto come era stato per *Cartridge Music*²⁰⁴, in esso non vi è alcun riferimento a strumenti o parametri musicali. La partitura si compone di una singola frase: "In una situazione di massima amplificazione (senza feedback), eseguire un'azione disciplinata"²⁰⁵. Durante la prima esecuzione a Tokyo, la performance consistette proprio nello scrivere la frase su un foglio di carta. Solo successivamente egli aggiunse altre indicazioni per il performer, chiarendo in parte le sue intenzionalità: 1) il performer avrebbe dovuto accogliere qualsiasi tipo di interruzione; 2) l'azione avrebbe dovuto soddisfare un obbligo verso altri; 3) la stessa azione non avrebbe dovuto ripetersi in altre performance del brano; 4) il performer non avrebbe dovuto prestare attenzione alla natura del contesto in cui si trovava²⁰⁶. Il pezzo offriva una concreta demarcazione stilistica in quanto non era più predisposto secondo l'elaborazione di un processo ma consisteva in un'azione diretta: l'amplificazione della continuazione della vita di tutti i giorni²⁰⁷. Dacché prima egli aveva cercato di trasformare i suoi lavori in vita, adesso la vita entrava a far parte dei suoi lavori²⁰⁸. Parte di questo cambiamento radicale fu l'incremento della notorietà del compositore a livello internazionale, tanto che durante gli anni Sessanta Cage fu quasi incessantemente in giro per il mondo, partecipando a tournée o conferenze. Egli stesso paragonò i suoi nuovi tempi di composizione alla tecnica della pittura ad olio ed acquarello: la sua vita in continuo movimento l'aveva costretto ad adottare metodi di composizione molto più rapidi, tanto che una caratteristica della musica di quel decennio fu la mancanza della misurazione del tempo. Dal

²⁰⁴ L'amplificazione permetteva a Cage di far diventare qualsiasi cosa musica, in quanto qualsiasi azione produce un suono. Secondo il compositore, per mezzo dell'elettronica era possibile rendere tutto musicale realizzando così una musica di natura "rituale", rendendo udibili i suoni che già esistono in natura. Cage definì questo tipo di composizione un "pezzo verbale". Questa sua posizione non era tuttavia ben vista da musicisti tradizionali e d'orchestra: durante la prima dell'*Atlas Eclipticalis*, brano che prevedeva l'amplificazione di un'intera orchestra tramite l'utilizzo di 86 strumenti amplificati, trasformati e filtrati direttamente davanti al pubblico, i musicisti della New York Philharmonic Orchestra calpestarono i microfoni e se ne andarono. Secondo Cage, le persone avevano difficoltà a prestare attenzione a cose che non capivano. Anche il pubblico si ribellò più volte alle esecuzioni delle opere di Cage. Un esempio, che verrà trattato nel paragrafo 2.2, fu la performance di *Empty Words* a Milano. Anche durante la performance di *Muoyce (Writing for the Fifth Time through Finnegans Wake)* (1982) a Francoforte del 1985, della durata di due ore e mezza, solo metà del pubblico rimase fino alla fine. Un curioso aneddoto riguarda invece la prima performance newyorkese delle *Vexations* di Satie per opera di Cage: il pubblico in sala pagò il biglietto in rapporto al tempo di presenza in sala (più tempo veniva passato in sala, meno il biglietto costava); il brano aveva una durata complessiva di 18 ore. Cfr., Ivi, p. 115-17.

²⁰⁵ J. PRICHETT, cit. p. 138.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Anche *Variations III* esplorava gli stessi temi di *0'00''*, includendo azioni non-intenzionali. In questo caso, l'intento era quello di permettere azioni dirette nella performance, chiedendo agli esecutori solamente di contare le azioni. Poiché le *Variations* si presentavano come "strumenti" per la creazione di partiture, un altro modo possibile sarebbe quello di leggere il brano silenzioso come caso particolare della *Variations III*. Cfr., Ivi, p. 149.

²⁰⁸ Anche la corrispondenza divenne parte delle sue performance musicali: in *Rozart Mix* (1965), la partitura è basata sullo scambio di lettere tra Cage e Alvin Lucier. Il brano potrebbe considerarsi come un pezzo teatrale per nastro magnetico: non vi è alcuna menzione al suono, ma solo istruzioni sulle azioni da eseguire su nastro.

1962 al 1969, Cage compose solamente quindici brani, tutti classificabili come eventi, prima di tornare alla pratica compositiva fino alla fine della sua carriera. Alcuni di questi, come le *Variations V* (1965), presentarono delle partiture *a posteriori*, ovvero delle descrizioni della performance già avvenuta. In altri, come nei famosi *musicircus*, abbandonò completamente l'utilizzo di una partitura a favore di una ricerca della simultaneità che investiva grandi numeri di attività senza relazioni reciproche²⁰⁹. Queste composizioni erano strettamente collegate all'utopia di un'anarchia globale²¹⁰ e per questo ruotavano attorno all'idea di circo: si trattava di azioni di natura sociale in cui erano sovvertite le gerarchie e le convenzioni, "assemblee spontanee di musicisti e musicanti"²¹¹. Molto spesso, erano performance multimediali, come il *Musicircus* (1967) all'Università dell'Illinois, durante il quale un numero di musicisti vennero invitati ad esibirsi nel padiglione, senza alcuna istruzione. Oltre all'utilizzo di microfoni a contatto per l'amplificazione della performance, elementi non-musicali vennero inclusi, come film e diapositive, e un rinfresco con popcorn e sidro di mele divenne parte integrante dell'evento. L'audience era lasciata libera di fare ciò che voleva, producendo una situazione musicale anarchica: non vi era più nulla da ascoltare; vi era il tutto. In queste occasioni, il ruolo organizzativo di John Cage, seppur rilevante, arrivò al limite dell'invisibilità²¹².

Una direzione complementare ma per certi versi opposta, fu quella che vide il reinserimento dell'improvvisazione nelle composizioni a partire dal 1968. Questa non era più concepita come un appiglio alla memoria, ma come una possibilità di esplorazione dei materiali in combinazioni sempre nuove grazie all'utilizzo delle nuove tecnologie, tornando sui passi delle composizioni percussive. In *Child of Three* (1975), *Branches* (1976) e *Inlets* (1977), John Cage utilizzò dei microfoni a contatto e dei dispositivi sonori per amplificare piante (*Child of Three*, *Branches*) o conchiglie ed acqua (*Inlets*) fornendo delle istruzioni per l'improvvisazione. Poiché gli oggetti erano sempre diversi tra loro ("non esistono due foglie uguali in natura"), il performer non poteva acquisirne una padronanza sufficiente da rendere l'improvvisazione soggetta alla

²⁰⁹ Il declino di Cage nell'attività compositiva di questi anni può essere paragonato a quello di Duchamp, così come il suo successivo ritorno alla composizione. Anche Duchamp sorprese la critica d'arte con la sua ultima opera maggiore, l'*Étant donnés* (1946-66).

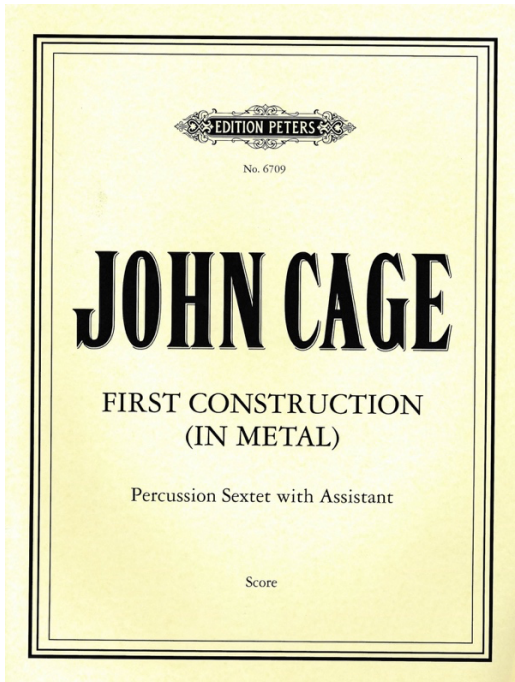
²¹⁰ Sempre sulla base delle idee di Buckminster Fuller.

²¹¹ Un esempio di dimostrazione della praticabilità anarchica coinvolse anche gli stessi Marcel e Teeny Duchamp. Durante la performance di *Reunion* (1968), le azioni dei singoli componenti del gruppo modificavano in modo non intenzionale quelle degli altri. L'evento si presentò come una vera e propria partita a scacchi, ma la scacchiera, collegata a quattro "generatori di suono", attivava composizioni ogni volta diverse.

²¹² Questa situazione di arte sociale, come più volte accennato, rappresentava per Cage una possibilità di miglioramento attraverso la musica. Non a caso l'attività del *musicircus* si estese nell'ambito pedagogico in quei momenti in cui queste attività venivano presentate da Cage nelle scuole. Uno di questi episodi verrà ripreso nel paragrafo 2.2, in occasione del passaggio di Cage in Piemonte.

memoria e al gusto, rendendo il ritmo un qualcosa di appartenente allo strumento e non al performer.

APPENDICE A



1. John Cage, *First Construction (in Metal)*, 1939
© John Cage – 1962
Henmar Press, Inc.

1

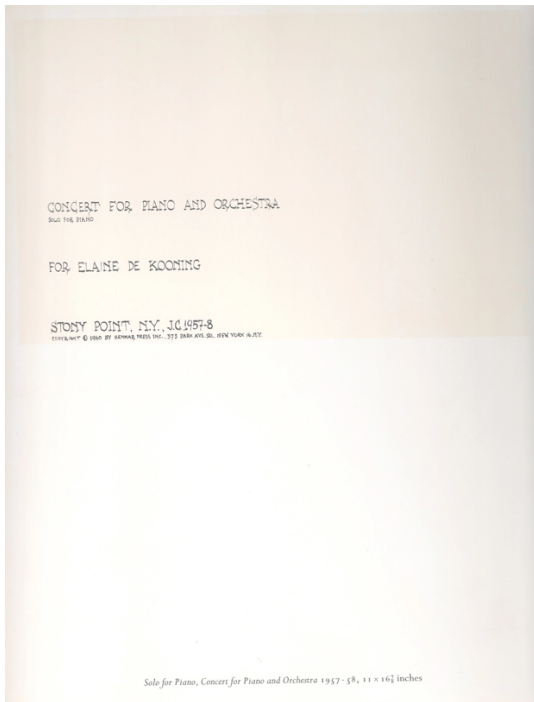
FIRST CONSTRUCTION (IN METAL) JOHN CAGE

$\text{♩} = 96$ (MODERATELY FAST)

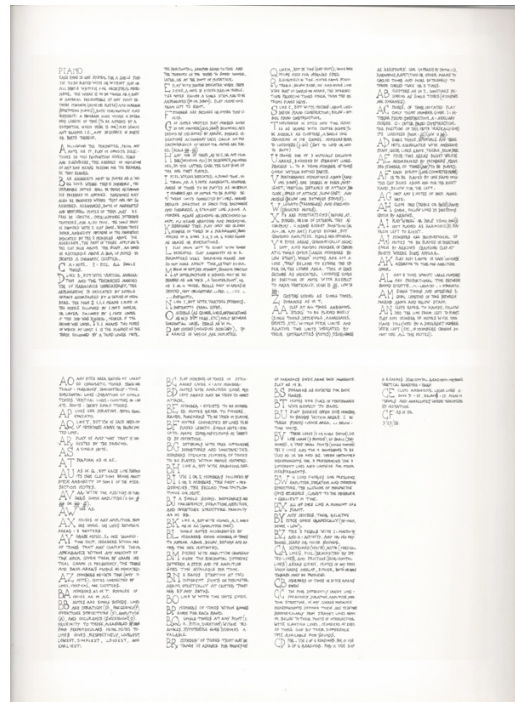
Copyright © 1962 by Henmar Press, Inc.
373 Park Avenue South, New York 18, N. Y.
International Copyright Secured. All Rights Reserved.

2

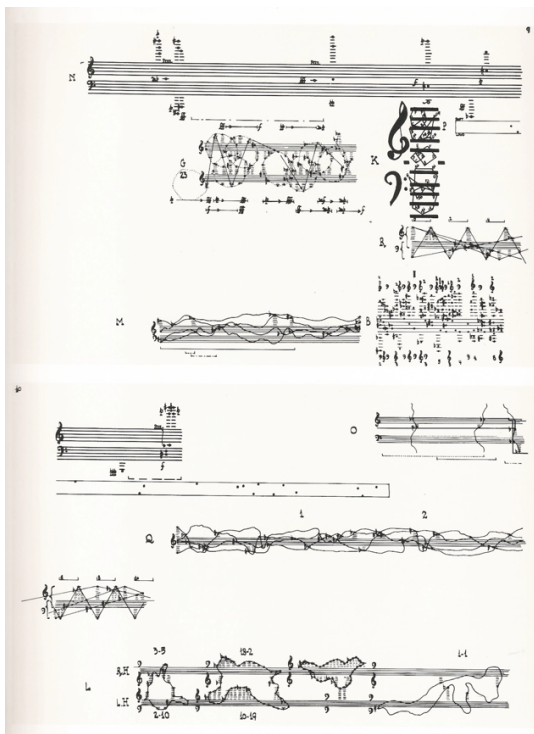
2. John Cage, *First Construction (in Metal)*, 1939
© John Cage – 1962
Henmar Press, Inc.



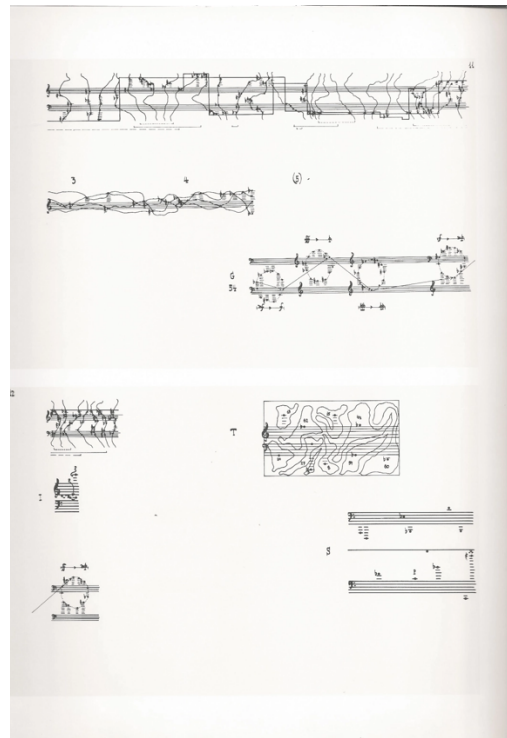
3



4



5



6

3. John Cage,
*Concert for Piano
and Orchestra,*
1957-58
© John Cage – 1960
Henmar Press, Inc.

4. John Cage,
Solo for Piano,
**sistemi di
notazione**
© John Cage – 1960
Henmar Press, Inc.


5. John Cage,
Solo for Piano,
pagine 9-10
© John Cage – 1960
Henmar Press, Inc.

6. John Cage,
Solo for Piano,
pagine 11-12
© John Cage – 1960
Henmar Press, Inc.

I
TACET
II
TACET
III
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

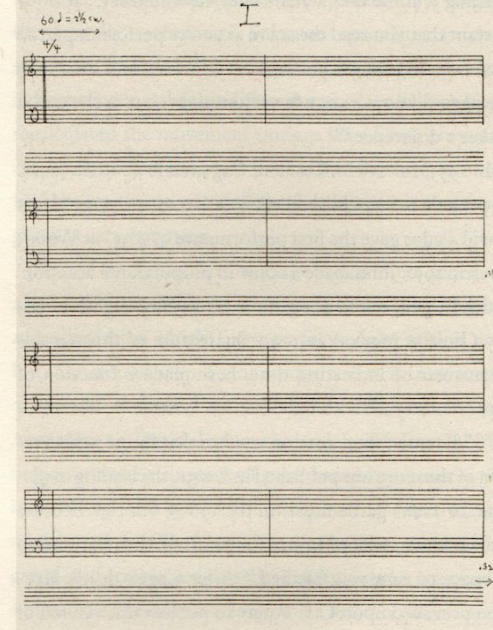
FOR IRWIN KRAMEN* JOHN CAGE



7

I

60 J = 1/4 m.
4/4



8

0'00"

With space in all parts of
the work in a situation of
maximum amplification
below the threshold of
audibility (or
audibility of feedback),
at according to whatever
obligation compose with
others and music, music,
without regard for the "musical"
"action" or "technical" aspects of such
action, fulfilling an obligation
imposed by someone with others.
Simply do whatever you are
obliged to do
pay no attention to the situation
(electronic musical theatrical), simply doing
whatever it needs doing.
because of "conversation with others"

9

7. John Cage, 4'33", 1952
© John Cage – 1953
Henmar Press, Inc.

8. John Cage, 4'33", Movimento I, 1952
© John Cage – 1953
Henmar Press, Inc.

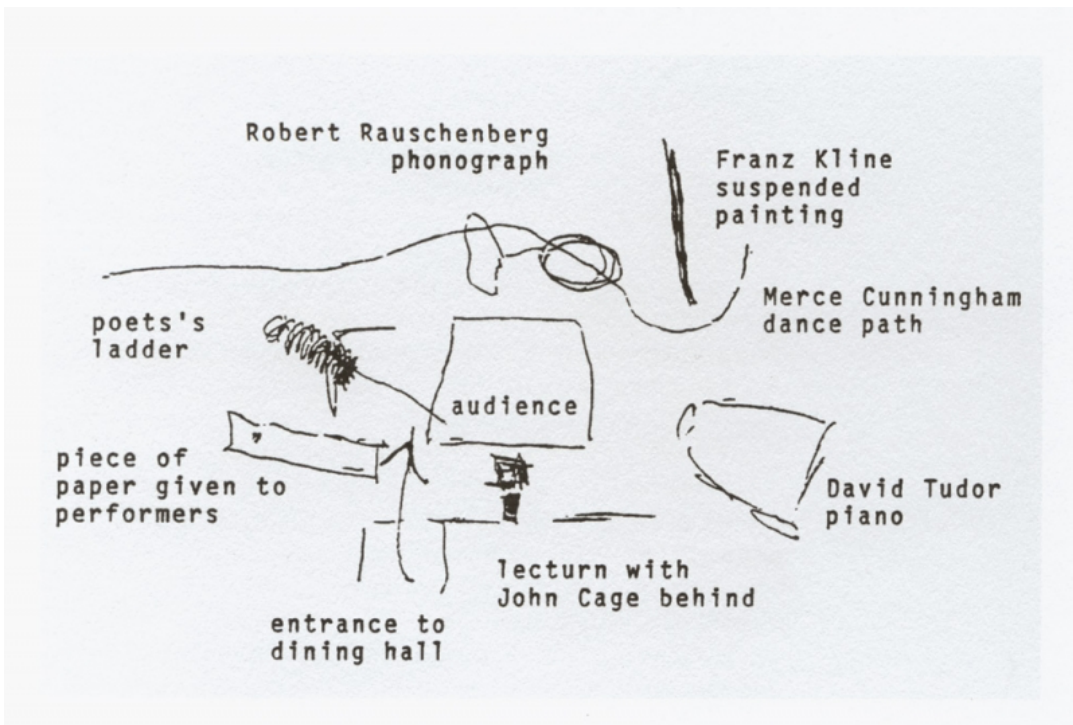
9. John Cage, 0'00", 1962
© John Cage – 1962
Henmar Press, Inc.



10

10. Alla Kovgan,
Cunningham, fermo-
immagine, 2019
 © Alla Kovgan – 2019
 Dulac Distribution

11. John Cage,
Theatre Piece No. 1,
 1952
 © John Cage – 1952



11

2. LA RICEZIONE ITALIANA DI JOHN CAGE

Le musiche di cui Cage da più di vent'anni si rende colpevole [...] sono, in parte o del tutto il risultato di operazioni casuali [...], ma la loro concatenazione le sottrae a qualsiasi resa costante. Forse che non vogliono, dal '58 circa, essere in gran parte «*indeterminate quanto all'esecuzione?*» Non si rassomigliano più perché nessuno stile le lega tra loro. Non sono «riconoscibili» - mancano in assoluto d'*identità* – come se la preoccupazione del loro autore fosse essenzialmente quella di *farsi dimenticare*. Il che può essere effettivamente inteso come una sfida, almeno ai giorni nostri.

D. CHARLES,, *Musica per omissione*²¹³
(1978)

Il primo capitolo di questo scritto si è fin ora proposto di delineare un quadro della poetica di John Cage, determinando quelli che sono stati i punti cardine dell'evoluzione del suo operato artistico in materia di composizione, scrittura ed esecuzione tramite una commistione di spunti provenienti da diversi ambiti: uno puramente musicologico, uno biografico ed ermeneutico ed uno estetico. Si è cercato di delineare come le operazioni dell'artista non abbiano una valenza singola ma trasbordino al di fuori dell'esperienza musicale per abbracciare il concetto di Arte in generale, e di come l'approdo a una radicale decostruzione dell'orizzonte estetico sia sì radicato nell'influenza delle prime Avanguardie novecentesche, ma sia anche strettamente connesso alle esperienze esistenziali del personaggio Cage, arrivando, nei suoi anni più maturi, a far eccedere il concetto stesso di estetica in quello di etica²¹⁴. Come ben espresso da Franco Donatoni, uno dei compositori di punta della Nuova Musica, l'esperienza di Cage può essere paragonata ad una “malattia che contagiò un'intera generazione”: persino i fautori di ciò che in Italia Mario Bortolotto ha definito come “Fase seconda” della Nuova Musica, in particolare riferimento a quei musicisti protagonisti dell'avventura di Darmstadt, ne assorbirono i “sintomi” più a loro somiglianti, senza però arrivare ad adottare le loro estreme conseguenze²¹⁵.

²¹³ D. CHARLES, *Musica per omissione*, in F. MOGNI (a cura di), cit., pp. 153-54.

²¹⁴ “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”. Cfr., F. INCARDONA, *Presentazione*, programma di sala del *Primo 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.

²¹⁵ V. RIZZARDI, cit., p. xxiii.

Una prassi che potrebbe superficialmente segnalare un retrocedere rispetto alla dottrina introdotta dall'artista ma che ancora una volta ne conferma la portata rivoluzionaria: “Non è possibile essere più cageiani di John Cage, perché Cage ha portato i suoi principi alle conseguenze estreme”, abolendo ogni vincolo formale, produttivo ed estetico²¹⁶. Abbiamo visto come il concetto stesso di “superamento del limite” all'interno dell'intera attività cageiana ne delinei uno dei motori portanti, sia nella sua componente utopica di “miglioramento del mondo”²¹⁷ sia in quella più provocatoria e anarchica che rende ancor più sfumato il confine ricettivo tra fatto e fautore. Marcello Panni racconta l'esperienza di Mario Bortolotto in occasione della prima italiana del *Concert for Piano and Orchestra* al Festival Internazionale di Musica Contemporanea a Venezia del 1970:

In Italia si aspettava il pezzo di Cage per giudicarlo; in realtà non si trattava di giudicare un pezzo, ma di fare un'azione. A questo punto, la presenza di John Cage è addirittura più importante del pezzo da eseguire²¹⁸.

Sempre in occasione di un'esecuzione al Festival di Venezia, un articolo del «Time» nell'ottobre 1960, dal titolo *Music: Yesterday's Revolution*²¹⁹, amplificava involontariamente l'effetto voluto da Cage sul presupposto che egli “adorasse provocare reazioni forti”, definendo l'intera performance una “mad mélange” e sottolineando le reazioni tutt'altro che benevole del pubblico²²⁰. Per molti anni, specialmente durante quelli di più prolifica attività, la discussione intorno alla sua figura, da parte della stampa ma anche del mondo accademico, si è spesso tradotta in un'attrazione/negazione del personaggio Cage come diretta riflessione dell'incomprensione della sua musica o per meglio dire, del nuovo significato di fare ed essere musica. In America, le riviste degli anni Cinquanta decidevano di tacere mentre si affermava a pieno titolo la New York School e venivano eseguiti i primi happenings e le opere più

²¹⁶ S. LOMBARDI VALLAURI, *Fedeli tradimenti: la ricezione cageiana di tre compositori italiani nel Duemila*, in V. CUOMO, L.V. DISTASO (a cura di), cit., p. 43.

²¹⁷ Si pensi alla tendenza alla complessità manifestata nei termini di una “praticabilità dell'impossibile” e presente negli studi basati sulla lettura delle carte astrali come i *Freeman Etudes* (1977-90) per violino scritti per Paul Zukofsky. Cfr., J. CAGE, *Musicage. Conversazioni con Joan Retallack*, cit., p. 147.

²¹⁸ M. PANNI, *Ascoltare il mondo*, in F. MOGNI (a cura di), cit., p. 109.

²¹⁹ *Music: Yesterday's Revolution*, «Time», LXXVI, 1960, n. 15, 10 ottobre. Disponibile online: URL (<https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,871700,00.html>) [ultimo accesso: 18/12/2022].

²²⁰ La performance si era tenuta il 24 settembre 1960 al teatro La Fenice di Venezia, fatto che al tempo aveva forse attirato gli amanti della musica classica. Ma l'articolo sottolinea anche come i musicisti italiani più giovani fossero interessati alla musica di Cage, trovando quella di Stravinsky, presente all'evento, un po' decadente. Cfr., L. MARINELLI, *The sound of silence. John Cage nelle riviste patinate americane degli anni '50-'70*, in V. CUOMO, L.V. DISTASO (a cura di), cit., p. 22.

sperimentali²²¹, forse sulla linea del nuovo clima di ricerca della serenità quotidiana nell'immediato dopoguerra. In Europa, "il big bang tra numero e alea" innescato da questa nuova visione ebbe come risultato un "effetto di rimozione" dell'esperienza musicale vera e propria a causa di due posizioni contrapposte che finirono per travisare il pensiero di Cage, una proposta da Luigi Nono e una proposta da Heinz-Klaus Metzger. Ne è un esempio il saggio di apertura a *Opera Aperta* di Umberto Eco risalente al 1962: nel proporre esempi musicali sul problema dell'opera aperta, lo scrittore menziona quattro musicisti che sono in qualche maniera debitrice a Cage, ma il nome di quest'ultimo non figura mai se non in un'appendice dedicata alla penetrazione delle pratiche Zen e della cultura occidentale²²². Paradossalmente, sebbene la sua presenza si iscriva naturalmente nel quadro culturale europeo e americano a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, periodo di riposizionamento e ricostruzione delle identità culturali nazionali, è solo a partire dal 1968 che la sua posizione fondamentale nella cultura del secondo Novecento viene finalmente riconosciuta, non solo grazie alla diffusione delle sue stesse pubblicazioni teoriche (ancora con un leggero ritardo in Italia, *Silence* arrivò da noi tradotto solamente nel 1971 per mano di Renato Pedio) ma anche grazie alle mutate circostanze storiche e alle differenti composizione e preferenze di pubblico.

Nella particolare situazione italiana che dal Sessantotto arriva, fino a scemare, agli anni Ottanta, sono illuminanti le parole dell'articolo di «Lotta Continua» a cura di Luca Torrealta e Toni Verità dell'8 agosto 1978 in cui veniva sottolineato come il discorso di Cage fosse "attuale e pieno di varie implicazioni"²²³:

È un discorso eminentemente "politico", come è possibile realizzare questi concetti, queste scoperte non tanto nella musica, ma nel rapporto con la realtà. Per noi è valido questo principio: "A lei sfugge l'essenziale. Noi non sistemiamo le cose in ordine (questa è la funzione dell'uso): facilitiamo semplicemente i processi affinché tutto possa accadere"²²⁴.

Il rapporto che Cage instaurò con la cultura (e che oltre a facilitatore di processi lo rese anche in questo ambito un visionario) non fu mosso dal desiderio di compiacerla o stupirla, ma da

²²¹ Si fa riferimento qui alla composizione di *Water Music*, all'esecuzione di *4'33"* a Woodstock e al primo happening al Black Mountain College del 1952. Tutti e tre gli eventi sono descritti nel Capitolo 1.

²²² V. RIZZARDI, cit., p. xx.

²²³ L. TORREALTA, T. VERITÀ, *Intervista a John Cage: I rumori della rivoluzione*, «Lotta Continua», VII, 1977, n. 185, 8 agosto, p. 8. Disponibile online: URL (<https://www.ostuniribelle.it/lotta-continua/1978/08-ago-1978.pdf>) [ultimo accesso: 18/12/2022].

²²⁴ Importante rilevare come alla versione italiana del libro da cui è tratta la citazione lavorarono Gianni Sassi per la copertina e Walter Marchetti per la traduzione. Cfr., J. CAGE, *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles*, Multhipla Edizioni, Milano, 1977, p. 19.

quello di “farne emergere gli aspetti problematici, le rigidità, le rimozioni, e porle domande che in molti casi, a distanza di anni, non hanno ancora perduto la loro forza critica”²²⁵. Le opere che lo avevano reso veramente anticipatore eversivo, come *4'33"*, tornarono a circolare anche sotto forma di dischi o esecuzioni di prime nazionali, mentre nuove opere, realizzate appositamente in territorio italiano, come *Alla ricerca del silenzio perduto* (1978), contribuirono a rafforzare l'aurea di un personaggio paradossalmente finito sotto il radar di un pubblico di massa (e in subbuglio). Un pubblico dai grandi numeri che egli stesso aveva intuito, sin dagli anni Cinquanta, sarebbe cambiato e avrebbe richiesto la garanzia di una nuova libertà artistica basata su un percorso di interattività, cosa che allargava di gran lunga il target degli spettatori di fronte alle nuove proposte di indeterminazione. Allargamento anche qui di confini che non sfociò comunque in meccanismi mercificatori, bensì in una richiesta di coscienza identitaria da parte del pubblico stesso.

In Italia, la rinascita della discussione attorno alla sua figura a seguito della scomparsa improvvisa, il 12 agosto 1992, è la dimostrazione di un rinnovato interesse in queste stesse pratiche, dopo il periodo di assestamento storico che aveva caratterizzato il corso degli anni Ottanta, momento di normalizzazione politica e neutralizzazione delle tensioni del decennio precedente che aveva generato questa sua “paradossale” popolarità come musicista d'avanguardia. Dopo un'ultima apparizione pubblica in Europa, organizzata a Perugia da Alfonso Fratteggi Bianchi nel giugno 1992²²⁶, la sua memoria è stata celebrata durante la 45ma Biennale di Venezia a cura di Achille Bonito Oliva, con la proposta di una situazione multidisciplinare incentrata sulla grande influenza dell'artista americano in molteplici campi del sapere artistico e non solo, dimostrando la permeabilità e pervasività dell'arte²²⁷. Un aspetto oltremodo centrale del pensiero cageiano che ritorna nel pezzo conclusivo del catalogo, con un'affermazione che si fa convinzione della necessità dell'arte di diventare vita²²⁸. Ma degne di nota sono anche le molteplici iniziative organizzate in occasione del centenario della sua nascita, la cui mole trova ragione di esistere, questa volta secondo la rivista «Alfabeto2» (che gli dedica lo speciale *AlfaCage*), sulla stessa prospettiva di una produzione artistica che abbraccia, in un modo che nessun altro compositore ha fatto, la musica, il teatro, la letteratura

²²⁵ S. CATUCCI, *Una meravigliosa arte di pensare con i suoni*, «Alfabeto2», III, 2012, n. 24, 13 novembre, edizione Kindle.

²²⁶ *Quaderni Perugini di Musica Contemporanea, John Cage e l'Europa* (22-26 giugno 1992).

²²⁷ Biennale di Venezia XLV: *Il suono rapido delle cose, John Cage e Company* (giugno 1993).

²²⁸ A. BONITO OLIVA, *XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti cardinali dell'arte*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia, 1993, p. XXII.

e le arti²²⁹. Come scrisse successivamente Umberto Eco, non a caso nel 1969, la sua è una “influenza documentabile” nel nostro Paese e nel mondo per l’importanza che ha assunto il gesto nell’operazione musicale, per la distruzione progressiva dei rituali da concerto, per la redenzione dei rumori e per la crisi della nozione di creazione artistica come gesto privato e privilegiato con a capo un oggetto²³⁰. L’opera d’arte inesistente di Cage diventa puro gesto provocatorio, ma solo a metà: non elimina ma fa spazio a un qualcosa di nuovo e di partecipativo che è sia fuori che dentro l’arte. Così, anche in territorio italiano, le esperienze più significative della ricerca artistica Fluxus e degli happening furono influenzate dall’operato del musicista americano; motivo per il quale ad esse verrà dedicato l’intero capitolo successivo. A fare da sfondo e da tramite sarà il proficuo percorso di John Cage su suolo italiano, la sua ricezione da parte del pubblico e le più significative collaborazioni con i personaggi dell’ambiente musicale del tempo. Per farlo, occorrerà quindi ripercorrerne le tracce partendo da una suddivisione ben precisa e coincidente ai due periodi sopra descritti: quella che potremmo definire della sperimentazione, cominciata nel 1954, anno della prima esecuzione pubblica su suolo italiano del compositore americano; e quella della notorietà, compresa tra gli anni Settanta e Ottanta e segnata da una miriade di esibizioni ed eventi musicali di cui il compositore fu fautore o a cui esso prese parte.

2.1. PRIMA ONDATA: 1950-60S

John Cage ebbe da sempre contatti con il vecchio continente: il viaggio in Europa lasciata l’università, gli studi di architettura e pianoforte a Parigi, le conoscenze degli ambienti avanguardisti artistici e musicali in America e i tour con la compagnia di Merce Cunningham a partire dagli anni Quaranta. I primi viaggi su suolo italiano avvennero proprio sul finire del decennio, con un incarico da parte dell’«Herald Tribune» di recensire dei festival di musica contemporanea in Europa. È il critico John Cage di *Festival di musica contemporanea tenutesi in Italia* a darci una prima impressione personale sulla situazione musicale nel nostro Paese, dopo aver preso parte al *Festival della Società Internazionale per la Musica Contemporanea*

²²⁹ Gli altri motivi citati sono: 1) l’assenza di difficoltà particolari di esecuzione in molta della sua musica (ad esclusione di brani come *Music of Changes* o gli *Etudes*); 2) il fatto che la figura di Cage sembra impersonare una sintesi che contiene un’epopea. Cfr., D. LOMBARDI, *Cage Age*, «Alfabeta2», III, 2012, n. 24, 13 novembre, edizione Kindle.

²³⁰ U. ECO, *Concerto per chiodi e apparecchi domestici*, «Radiocorriere TV», XLVI, 1969, n. 28, p. 32. Disponibile online: URL (<http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1969|28|000|P>) [ultimo accesso: 19/12/2022].

(ISCM) a Palermo e Taormina e al *Primo Congresso per la Musica Dodecafonica* a Milano, entrambe del 1949. Così esordendo: “Nulla di sconvolgente è accaduto”²³¹. Secondo il musicista, la musica contemporanea in Italia dimostrava in quegli anni una mancanza di fiducia nella nuova corrente musicale, presentando lavori che reiteravano con una certa debolezza il passato. Seppur con poche eccezioni, come l’esecuzione del *Pierrot Lunaire* di Schönberg a Taormina, gran parte delle esecuzioni avevano risentito dell’acerbezza del settore e della disorganizzazione dei promotori²³². In quegli anni, Cage in Italia è ancora sconosciuto.

Come brevemente accennato, la posizione dominante in quegli anni in Europa era quella confluita nel secondo dopoguerra nei *Corsi estivi di composizione per la Nuova Musica* di Darmstadt, ancora legati ad una composizione di stampo seriale weberiano. Fra i maggiori esponenti che vi presero parte vi furono Bruno Maderna, Luigi Nono e Luciano Berio, personaggio, quest’ultimo, che giocherà un ruolo fondamentale nella prima ricezione del compositore americano in Italia. Infatti, seppur da fonte incerta, sembrerebbe che fosse stato Berio a convincere Gino Negri, curatore della programmazione del Centro Culturale Pirelli, a includere nel programma della serata del 5 novembre 1954 un’esecuzione pianistica di John Cage e David Tudor, impegnati nella loro prima “tournee” europea. In quell’occasione, nella sala della Brusada di Milano, “viti, biglie, cucchiaini, pinze per biancheria, cannuce di bambù, ingranaggi di orologeria, e altri oggetti”²³³ applicati sulle corde di due pianoforti produssero suoni dagli effetti timbrici allora completamente inediti. La scelta interessante e coraggiosa da parte degli organizzatori Pirelli, tra le polemiche ma anche gli applausi dei partecipanti, segnò la prima apparizione pubblica italiana del musicista statunitense e aprì le porte alla ricezione in Italia dell’esperienza musicale cageiana. Da quel momento in poi, Cage rimarrà nell’orbita della musica sperimentale europea per lasciarne un segno indelebile, esponendo per la prima volta il Manifesto della New York School ai corsi estivi di Darmstadt tra il 3 e il 9 settembre del 1958. Il saggio teorico, *Composition as Process*, fu accompagnato da un concerto serale e da tre concerti-studio in cui vennero presentate, oltre alle musiche di Brown, Feldman e Wolff, *Music*

²³¹ J. CAGE, *Contemporary Music Festivals Are Held in Italy*, «Herald Tribune», LXIX, 1949, giugno, p. 3. Disponibile online: URL (<http://www.johncage.it/1949-palermo-taormina-milano.html>) [ultimo accesso: 22/12/2022].

²³² Di particolare rilevanza sono i commenti sui due brani di musica sperimentale presentati all’ISCM – *Concerto per due pianoforti, ensemble di percussioni e arpe* (1948) di Bruno Maderna e i *Three Pieces* (1949) di Yvette Grimaud per voce, onde Martenot e percussioni. A detta del compositore, nessuno dei due lavori fu eseguito correttamente: ad esempio, il brano di Maderna risentì dell’incomunicabilità fra il direttore, Maderna stesso, e i musicisti (a detta di Cage inesperti) che, sperduti, se lo trovarono di spalle. Cfr., *Ibidem*.

²³³ Si trattò dell’esecuzione di *31’57.9864” for a Pianist* insieme a *34’46.776” for a Pianist*, già menzionate nel Capitolo 1. Cfr., *Pirelli e la musica, quando arrivò a suonare John Cage...*, Fondazione Pirelli, 23 settembre 2014. Disponibile online: URL (<https://www.fondazionepirelli.org/it/iniziative/storie-dal-mondo-pirelli/pirelli-e-la-musica-quando-arrivo-a-suonare-john-cage/>) [ultimo accesso: 22/12/2022].

of Changes e *Variations I* in tre versioni. Al centro di ogni evento regnava il concetto dell'indeterminazione. Nella risposta alla rivoluzione cageiana durante i corsi, vi è da segnalare uno scarto fra i compositori italiani: da una parte quelli che avevano già una personalità "formata", come Berio, Maderna e Nono, e dall'altra quelli che non avevano ancora trovato una strada definitiva, come Bussotti, Donatoni e Clementini. Questi ultimi si fecero "investire dal pensiero di Cage"²³⁴, mentre i primi, pur risultandone variabilmente influenzati in un modo o nell'altro²³⁵, mostrarono quantomeno posizioni ambigue, oscillando tra un'apertura e curiosità verso i nuovi concetti musicali e un rifiuto a legittimare lo statuto estetico dell'esperienza cageiana, lontana da quanto fin ora impartito dalla tradizione europea²³⁶. Si è detto che due erano le posizioni contrapposte: Luigi Nono, forse anche indispettito dal fatto che il suo stesso seguace Metzger si fosse schierato a favore delle nuove sperimentazioni, tenne una conferenza dal titolo *Presenza storica nella musica d'oggi*²³⁷, denunciando quei procedimenti sperimentali non motivati da una "coscienza della necessaria storicità dei materiali musicali" e quindi irrispettosi verso la storia; in opposizione, Heinz-Klaus Metzger pubblicò nel 1959 sulla rivista «Incontri Musicali», fondata nel 1956 da Luciano Berio²³⁸, un saggio intitolato *John Cage o della liberazione*²³⁹, esaltandone tutta la sua portata anarchica. Il testo, accompagnato dalla traduzione italiana di *Lecture on Nothing*, fu decisivo nel segnare l'impronta della ricezione italiana di Cage e coincise anche con il debutto editoriale del musicista nel nostro Paese. In esso scrive:

Ma ciò che di anarchico – fin dagli inizi ed essenzialmente a torto – è stato rimproverato alla nuova musica, solo John Cage lo riscatta. Questo spiega la rabbia che la sua musica

²³⁴ Tra questi, i musicisti a lui più vicini in questa fase, come Sylvano Bussotti e Walter Marchetti, assumeranno nel loro lavoro i risultati della decostruzione cageiana per farne elementi di stile: i "pittogrammi" di Sylvano Bussotti o le performance di Walter Marchetti, descritte nel Capitolo 3.

²³⁵ L'influenza di Cage nelle opere del 1958-59 è rintracciabile nella quantità di opere "aperte" di quel periodo, come *Sequenza per flauto solo* (1959) di Luciano Berio, in cui il musicista introduce elementi di indeterminazione per le durate. Bruno Maderna arriverà addirittura ad affermare: "Dopo Cage, siamo tutti cageiani". Questione che rende ancora più evidente il paradossale "rigetto" accademico dell'estetica cageiana da parte della cultura italiana di quegli anni (si è già fatto riferimento alla mancata menzione di Eco in *Opera Aperta*). Cfr., V. RIZZARDI, cit., p. xix.

²³⁶ Ivi, p. xv-xix.

²³⁷ In seguito, il musicista si distaccò dai compositori delle neoavanguardie, smise di collaborare alla rivista che fino ad allora aveva coordinato con Berio e di frequentare i corsi di Darmstadt.

²³⁸ La rivista «Incontri Musicali» uscì in quattro numeri fino al 1960 e fu affiancata da manifestazioni concertistiche promosse dallo stesso compositore. L'intenzione della rivista era quella di porre "l'attenzione sugli aspetti più importanti, originali e vivi" della musica del tempo e nasceva dal desiderio di instaurare un colloquio fecondo tra quei compositori che volevano "chiarire a se stessi e agli altri la sostanza artigianale e poetica del loro lavoro". Le tematiche variarono dalle problematiche dell'Opera Aperta, all'indeterminazione, dalla musica elettronica al serialismo e altro ancora. Le firme furono quelle di critici, compositori e teorici di primo piano come Metzger, Eco, Stockhausen, Cage e lo stesso Berio.

²³⁹ Tradotto in Italia da Sylvano Bussotti.

attira; coloro che per decenni si esposero a pubblici avvocati della nuova musica giurando sull'eterna coesione delle partiture più dissolte, si trovarono messi definitivamente messi fuori strada dal fenomeno Cage²⁴⁰.

Mettendo infine in luce, con tono provocatorio, le posizioni della critica contemporanea:

La critica musicale si compiace ancora di prendere Cage per un *clown*. Essa ha un senso della humor davvero singolare: prende in giro il *Serioso*. Forse questo atteggiamento è un ultimo rifugio di fronte a un'impresa musicale volta a rimettere in questione niente meno che il diritto medesimo a quel che fino ad ora si era soliti chiamare Musica²⁴¹.

Metzger rimproverava a gran parte della critica di rinnegare la rinuncia all'intenzionalità nella composizione di Cage senza però avanzare alcun argomento a favore di essa; oppure, di “ruminare vecchi slogan letti distrattamente in rivistine di divulgazione”²⁴².

La posizione più interessante a riguardo fu però quella di Luciano Berio proprio per la sua ambivalenza: se da una parte egli fu il primo a promuovere l'attività di Cage in Italia sin dal 1954, invitandolo persino ad unirsi ad una tournée italiana con Cathy Berberian, egli non smise mai di mostrare una certa diffidenza nei confronti dell'artista, animosità forse emersa durante gli anni della loro collaborazione, affermando più tardi come la volontà di partecipazione ai concerti fosse stata motivata dal solo “desiderio di suscitare scandalo”. Pur rifiutandone, almeno a parole, la valenza estetica, Berio è consapevole dei cambiamenti in corso: nel 1955 fonda a Milano lo Studio di Fonologia musicale Rai di Milano insieme a Bruno Maderna e già nel 1956 organizza al Conservatorio di Milano un concerto in cui David Tudor presenta *Music of Changes*, con replica a Venezia, da includere nella prima serie degli *Incontri Musicali*. O ancora, invita Cage a prendere parte alla prima puntata della trasmissione Rai *C'è Musica e Musica*, andata in onda nel febbraio 1972, e a rispondere alla fatidica domanda che aveva messo in crisi la Nuova Musica: “Che cosa è la musica?”²⁴³.

²⁴⁰ H.K. METZGER, *John Cage o della liberazione*, trad. it., in G. BONOMO, G. FURGHIERI (a cura di), cit., p. 274.

²⁴¹ Ivi, p. 285.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Alla quale il compositore americano rispose coerentemente: “È tutto ciò che si sente”. Disponibile online sul catalogo Rai Play: URL (<https://www.raiplay.it/video/2018/06/C-E-MUSICA-E-MUSICA-d269d874-468c-4d74-a95e-5cb057a5f8c0.html>) [ultimo accesso: 22/12/2022].

2.1.1. LO STUDIO DI FONOLOGIA: NASTRO MAGNETICO, VOCE E TELEVISIONE

È proprio allo Studio di Fonologia di Milano che Cage si dirige in quegli anni su invito di Berio²⁴⁴, dopo aver lasciato a Darmstadt un pubblico diviso e scioccato. I quattro mesi in cui vi risiede, fino al marzo 1959, segnano un momento di particolare rilievo nella sua biografia artistica: inizia, in questa prima fase, un fenomeno di collisione tra la personalità dell'artista e la cultura di massa dell'epoca, dando forma a quell'alone di "mitologia pop" attorno al suo operato che verrà a consolidarsi negli anni a venire²⁴⁵. La situazione protetta e favorevole di Milano permise a Cage di sperimentare ulteriormente. Nonostante le sofisticate apparecchiature elettroniche²⁴⁶, che rendevano lo studio il "terzo polo" europeo di sperimentazione musicale contemporanea²⁴⁷, la sua ricerca si concentrò su un metodo che aveva precedentemente sviluppato e che prevedeva l'utilizzo del nastro magnetico. Le possibilità del nastro erano state esplorate dal compositore in varie occasioni, per via dell'ontologia del mezzo: un incrocio tra udibile e visibile, in cui il tempo equivaleva allo spazio e in cui le grafiche dello spazio erano traducibili in effetti musicali nel tempo. Lo stesso Berio affermò negli anni Settanta che "la presenza del nastro scatenò una visione completamente nuova delle possibilità della musica"²⁴⁸, che in quegli anni si dibatteva tra serialità, alea ed elettroacustica. Il supporto, oltre a presentare versatilità maggiore, metteva al centro i procedimenti di montaggio e mixaggio dei suoni. Il lavoro richiedeva operazioni laboriose sul suono e trasformava il compositore in artigiano capace di intervenire direttamente sulla sua creazione fisica, sia tramite l'intervento diretto che tramite l'utilizzo di strumenti di trasformazione dei dati. Operazioni che portavano spesso a risultati dagli esiti inattesi e sorprendenti. E non a caso, tra tutti gli studi, fu proprio quello di Fonologia della Rai di Milano a differenziarsi per la propensione al "lasciarsi sorprendere" e a sviluppare sollecitazioni sonore suggerite dal lavoro sulle/con le macchine²⁴⁹.

²⁴⁴ Nel novembre 1958.

²⁴⁵ Addirittura, Federico Fellini chiese a John Cage se volesse prendere parte a *La dolce vita*. Cage, tuttavia, rifiutò.

²⁴⁶ Come i nove oscillatori che avevano a disposizione in studio.

²⁴⁷ Gli altri due erano il Gruppo di Ricerca Musicale (GRM) di Parigi, guidato da Pierre Schaeffer, e lo Studio di Musica Elettronica della WDR di Colonia.

²⁴⁸ L. BERIO, [Interview with Luciano Berio], dattiloscritto, 18 ff., conservato presso la PSS-SLB («Textmanuscripte/Interviews»), f. 6. Intervista non identificata datata 12 ottobre 1975.

²⁴⁹ Mentre in uno studio come quello di Colonia si puntava ad un controllo serrato sia nella fase di produzione che in quella di manipolazione, quanto accaduto ad esempio nelle prime opere di Karlheinz Stockhausen. Cfr., A. I. DE BENEDECTIS, *Riflessi del suono elettronico: sinergie e interazioni nell'orizzonte compositivo di Luciano Berio*, in A.I. DE BENEDECTIS (a cura di), *CHIGIANA. VOL. XLVIII Luciano Berio. Nuove prospettive (New Perspectives)*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2012, pp. 294-96.

Dopo i primi pezzi realizzati con l'impiego di tecnologie elettriche o elettroniche²⁵⁰, nel 1952 Cage prese parte ad una ricerca congiunta della New York School e finanziata da Paul Williams per realizzare il *Williams Mix*²⁵¹. Il completamento del montaggio sonoro del brano, per un totale di 4 minuti, richiese circa un anno, nonostante l'assistenza di Earl Brown e David Tudor. Il modello che ne derivò, una partitura di 192 pagine, presentava sei categorizzazioni di suono²⁵² e due sistemi di otto linee su ciascuna pagina. Queste rappresentavano otto tracce ed erano raffigurate a grandezza naturale, in modo da rendere la partitura un modello per il taglio e il montaggio del nastro²⁵³.

A distanza di sei anni e nel momento di più radicale esplorazione del nuovo concetto di indeterminazione (§1.4.), Cage sviluppò uno dei lavori maggiori di quel periodo, il *Fontana Mix*²⁵⁴, modello alla base di molte partiture d'azione indeterminate degli anni a venire, come il già menzionato *Theatre Piece* o gli altri componimenti realizzati durante il suo soggiorno italiano, *Aria per voce*, *Water Walk* (1959) e *Sounds of Venice* (1959) per televisione.

Il lavoro poneva le sue basi su uno dei sistemi di notazione sviluppati per il *Solo for Piano*, la notazione CC²⁵⁵, con l'aggiunta dell'utilizzo delle trasparenze, rendendolo così uno dei *tool* musicali sviluppati in quegli anni piuttosto che una partitura fissa.

Lo "strumento" si componeva di dieci pagine con linee curve di sei tipologie (a seconda dello spessore o continuità/discontinuità del tratto), ognuna delle quali rappresentava una variabile da manipolare nella creazione del nastro: il tipo di suono (la cui classificazione seguiva il modello del *Williams Mix*), mezzi di modifica all'ampiezza, alla frequenza o al timbro dei suoni, pattern di montaggio e controllo delle durate. Alla scelta di una delle pagine con le linee veniva affiancata quella di una delle dieci trasparenze sulle quali erano disegnati un numero

²⁵⁰ Si fa qui riferimento alla serie degli *Imaginary Landscape*.

²⁵¹ Il lavoro faceva parte di un progetto intitolato "Project:Sound" o "Project for Music for Magnetic Tape". Cfr., J. PRICHETT, cit. p. 90.

²⁵² Come già accennato, *Williams Mix* può essere a tutti gli effetti considerato un brano di musica concreta, in quanto costituito da registrazioni di suoni "reali". Le sei categorie di suoni erano così divise: A) suoni della città, B) suoni della campagna, C) suoni elettronici, D) suoni prodotti "manualmente" (inclusa la musica), E) suoni prodotti dal vento e F) "piccoli" suoni che richiedevano amplificazione. Nello spartito, ogni lettera rappresentante una tipologia di suono poteva essere accompagnata da un'ulteriore categorizzazione (lettera minuscola, "c" o "v") a indicarne la prevedibilità o imprevedibilità di frequenza, timbro e ampiezza (ad esempio, la dicitura per indicare un suono di città con tutti e tre i parametri variabili sarebbe stata Avvv). Cfr., *Ibidem*.

²⁵³ Cage durante il soggiorno venne affiancato dall'ingegnere del suono Marino Zuccheri, figura fondamentale per la riuscita del brano.

²⁵⁴ Il nome del modello e del pezzo per nastro magnetico sarebbe dovuto essere *Performance Mix*, vista la direzione verso cui si stava muovendo Cage. Tuttavia, egli decise di dedicarlo alla proprietaria di casa dell'appartamento milanese, la Signora Fontana. Il nome originale appare nei quaderni che documentano la composizione del brano. Cfr., C. TOMKINS, cit., p. 130.

²⁵⁵ Nella notazione, quattro linee curve rappresentavano quattro variabili acustiche (frequenza, ampiezza, timbro e durata). Per ottenere i valori delle variabili, venivano misurate le coordinate di intersezione fra delle linee oblique (parentesi temporali) e le due linee orizzontali della cornice spaziale. Cfr., J. PRICHETT, cit. p. 130.

variabile di punti random nello spazio. A queste, venivano sovrainposti altri due fogli di carta millimetrata: uno contenente una griglia di cento caselle per venti e uno contenente una singola linea retta. L'intersezione di quest'ultima con i margini superiore e inferiore della griglia fornivano l'inizio e la fine della parentesi temporale (l'asse orizzontale forniva indicazioni sul tempo), e di conseguenza le misurazioni dei parametri erano svolte al suo interno (l'asse verticale forniva indicazioni sul tipo di evento). Per il brano, dovevano essere realizzati due nastri stereo (quattro piste), ognuno di 17 minuti. Poiché ogni griglia corrispondeva a 30 secondi, Cage utilizzò 34 combinazioni differenti. Nei casi in cui le parentesi temporali si fossero sovrapposte, Cage avrebbe proceduto a dividere i suoni contenuti nei due canali oppure avrebbe lasciato che i suoni si interrompessero tra di loro, generando un effetto che definì “frammentazione delle parentesi temporali”²⁵⁶.

Di base, l'approccio compositivo al brano per nastro magnetico non si discostò molto da quello utilizzato nelle composizioni con alla base l'utilizzo dei grafici (§1.3.) per la presenza di materiali (definiti) casualmente ordinati dentro parentesi di tempo casuali. Se non fosse che, durante le registrazioni, Cage decise di rendere lo strumento più flessibile e di non limitarlo a una ristretta tipologia di materiali, piuttosto di rendere la scelta dei materiali parte integrante del processo, specificando nella partitura che il suo utilizzo non era “limitato al nastro magnetico”, ma poteva essere utilizzato liberamente “per scopi strumentali, vocali e teatrali”²⁵⁷. Il secondo brano che ne derivò fu *Aria* per voce solista, composto per la cantante americana Cathy Berberian, moglie di Luciano Berio. Il brano affermò la cantante come musa vocale della neoavanguardia, rendendola la più popolare interprete delle opere vocali sperimentali di quel periodo. Il testo consiste di vocali, consonanti, parole e frasi in cinque lingue diverse²⁵⁸. La partitura è composta invece da venti pagine di notazione grafica (ancora una volta di 30 secondi ciascuna) contenenti eventi rappresentati tramite l'utilizzo di curve di dieci colori differenti, in cui ogni colore sta a indicare un diverso stile canoro. Invece, i rumori vocali “non musicali” vennero indicati per mezzo di sedici quadrati neri. La prima esecuzione fu a Roma, il 5 gennaio 1959: dopo quel momento, la voce della Berberian venne riconosciuta come uno strumento carico di “implicazioni espressive e gestuali” e paragonata, a detta di Berio, ad un “generatore di stili di canto”. Questa collaborazione fu solamente la prima di un percorso che portò Cage ad interessarsi sempre di più alla voce e all'uso della voce in rapporto alla musica

²⁵⁶ Ivi, p. 132.

²⁵⁷ *Ibidem* (trad. mia).

²⁵⁸ Cathy Berberian, statunitense di origini armene, era poliglotta e conosceva le seguenti lingue: armeno, russo, inglese, francese e italiano.

nell'esecuzione, sia tramite le opere di cui egli stesso divenne performer, sia tramite le collaborazioni con Demetrio Stratos durante gli anni della sua seconda ricezione italiana²⁵⁹.

Gli altri due brani realizzati con il *Fontana Mix*, *Water Walk* e *Sounds of Venice*, possono considerarsi diretti discendenti del *Music Walk* per il carattere di happening (aleatorietà, improvvisazione, mescolanza delle arti). Essi, tuttavia, si distinguono per la specifica tipologia di mezzo per il quale vennero realizzati: quello televisivo.

2.1.1.1. LA NASCITA DI UN PERSONAGGIO PUBBLICO IN RAI

Nel febbraio 1959 John Cage partecipò, per cinque puntate consecutive, a *Lascia o Raddoppia?*, trasmissione condotta da Mike Bongiorno e prodotta nella stessa sede milanese dello Studio di Fonologia. Partecipò in veste di micologo²⁶⁰ e vinse il montepremi finale di 5 milioni di lire²⁶¹. L'evento al tempo fu memorabile, e ad accrescerne l'alone mitico e la confusione fu soprattutto il fatto che la registrazione video non venne mai trovata negli archivi Rai²⁶². Sembrerebbe, secondo alcune voci non confermate, che la partecipazione di Cage al programma, e persino la vincita del montepremi, fu possibile grazie alle connessioni dei personaggi che al tempo gli orbitavano intorno²⁶³. A consolidare questa convinzione fu il fatto che Cage al tempo era nullatenente. Tuttavia, la riduzione della sua partecipazione a motivi puramente economici o a esigenze promozionali (per quanto queste supposizioni possano essere vere o meno) stride con l'atteggiamento "coinvolto" del compositore e non spiega la reiterazione della sua performance a distanza di un così breve tempo in un altro programma, questa volta americano, *I've Got a Secret*²⁶⁴. Al contrario, non sarebbe del tutto azzardato affermare, come sottolineato anche dal

²⁵⁹ Anche se, dalle parole di quest'ultimo, il lavoro fatto da Cage con la Berberian sembrerebbe essersi differenziato per un interesse puramente lirico, mentre ciò che Cage fece con il cantante degli Area è da cercarsi sotto un profilo d'indagine del tutto "sperimentale", al pari delle ricerche percussive svolte con il piano, al fine di una creazione di suoni inediti catalogabili come "voci preparate". Cfr., D. STRATOS, *Dal piano preparato alla voce preparata*, in F. MOGNI (a cura di), cit., p. 119.

²⁶⁰ Conclusasi la collaborazione con la New York School per il "Project: Sound", Cage si trasferì con alcuni amici a Stony Point, fuori New York, dove poté coltivare la sua passione per i funghi.

²⁶¹ Con il quale poté comprare un furgoncino Volkswagen per le tournée con Merce Cunningham e aiutare i suoi genitori economicamente. Il premio, in gettoni d'oro, fu riscattato per vie traverse grazie all'aiuto di Peggy Guggenheim.

²⁶² Sembrerebbe sia andato distrutto o perduto, tuttavia sono ancora oggi reperibili la trascrizione e un nastro audio degli ultimi minuti della puntata conclusiva.

²⁶³ Probabilmente qualcuno tra Berio, Berberian, Zuccheri, Maderna o addirittura Umberto Eco. Anche se altri fanno persino riferimento a Sylvano Bussotti o Peggy Guggenheim. Cfr., S. POCCI, *John Cage a Lascia o Raddoppia?* (Milano, 1959), 11 aprile 2011. Disponibile online: URL (<http://www.johncage.it/1959-lascia-o-raddoppia.html>) [ultimo accesso: 27/12/2022].

²⁶⁴ La partecipazione avvenne nel febbraio 1960 e la registrazione è online. Disponibile online: URL (<https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkt1-QWY&t=156s>) [ultimo accesso: 27/12/2022].

mensile «Alfabeto2», che la scelta della sua partecipazione televisiva avesse a che fare con una caratteristica tipica dell'happening: quella di essere inserito nel flusso della vita quotidiana, contesto dal quale dipendeva anche il suo senso. Questa tesi è avvalorata dall'utilizzo dei vari mezzi di comunicazione e riproduzione tecnica, come radio e nastro magnetico, nella composizione delle sue opere, a partire da *Williams Mix* e *Fontana Mix*, fino al già citato *Imaginary Landscape No.4* o *Radio Music* (1956)²⁶⁵. Su stessa ammissione del compositore, il suo pensiero sui mezzi e media elettronici, a partire dagli anni Cinquanta, era molto vicino a quello di Marshall McLuhan, e anzi egli ne fu seguace e amico tanto da affermare che il famoso interprete della comunicazione era capace di “teorizzare ciò che gli artisti realizzavano confusamente”²⁶⁶. Già a partire dal suo *Imaginary Landscape No.4*, Cage aveva fatto dell'ordinarietà dell'ambiente mediatico oggetto di analisi critica e di riconfigurazione sperimentale²⁶⁷. Ad esempio, l'utilizzo specifico delle radio rendeva tangibile “l'onnipresenza massmediale dei segnali trasmessi” come materiale estetico al momento della performance, persino anticipando alcune teorizzazioni di McLuhan²⁶⁸. Anche l'intervento televisivo di Cage si inserisce in questo contesto, e di fatto presenta qualcosa di unico rispetto agli interventi degli artisti coevi di quegli anni²⁶⁹: Cage non si serve della tv come mezzo “sperimentale” ma la utilizza nella sua normalità. Lascia che i brani da lui presentati si inseriscano “come un happening all'interno di quella sorta di ininterrotto happening in diretta che la tv già è”²⁷⁰.

²⁶⁵ M. SENALDI, *Lascia, Raddoppia o Suona*, «Alfabeto2», IIII, 2012, n. 24, 13 novembre, edizione Kindle.

²⁶⁶ McLuhan dedicò un'intera pagina a John Cage nel suo libro *The Medium Is the Massage* (1967). Nello stesso anno, Cage scrisse un testo sull'influenza di McLuhan per il «Toronto Daily Star». La famosa affermazione “il mezzo è il messaggio”, presentava una scissione tra contenuto e pensiero che ricalcava quella proposta da Cage tra pensiero ed intenzione. L'atto del sovrapporre, informazione su informazione, per Cage rispecchiava l'andamento del mondo. Nell'articolo, Cage racconta anche di come McLuhan gli suggerì di scrivere della musica sulla base dei “Ten Thunderclaps” di *Finnegans Wake* di James Joyce, che, secondo un'analisi del figlio Eric McLuhan, conteneva una storia della tecnologia. Cage, ricevendo il manoscritto di McLuhan, sviluppò un'idea ma non arrivò mai a scrivere il brano. Alcuni tabloid dell'epoca come il *Globe* e il *Mail* arrivarono addirittura a definire Cage il “McLuhan musicale”. Cfr., J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 95.

²⁶⁷ Il brano è realizzato in “tempo reale” ed è “site-specific”, a seconda della disponibilità delle stazioni radio. Cfr., D. DANIELS, *Touching Television: Participation Media with Marshall McLuhan, John Cage and Nam June Paik*, in *TV Commune, de- inter- trans-*, catalogo della mostra, Nam June Paik Art Center, Seoul, 2011, p. 171.

²⁶⁸ Le radio erano un'espansione della percezione attraverso i media e il medium diventava il messaggio. *Ibidem*.

²⁶⁹ Nel 1952 Lucio Fontana firma con gli altri esponenti del Movimento Spaziale il *Manifesto del movimento spaziale per la televisione*, e realizza una trasmissione sperimentale per la Rai (ormai perduta). Nello stesso anno, Salvador Dalí appare all'interno del quiz televisivo americano *What's My Line?*, firmando una parete dello studio e rendendo la tv un'opera sensazionalistica firmata Dalí. Qualche anno dopo prenderà parte anche ad *I've Got a Secret*. Cfr., M. SENALDI, cit., edizione Kindle.

²⁷⁰ *Ibidem*.

Durante la trasmissione²⁷¹, a Cage venne chiesto di presentare la sua musica durante un siparietto di circa 3 minuti a inizio puntata. Il musicista, oltre a eseguire *Amores* per pianoforte preparato, compose appositamente i due brani già menzionati, *Water Walk* e *Sounds of Venice*. In *Water Walk* gli oggetti e gli strumenti di scena avevano a che fare con l'acqua: per la performance Cage si servì di una papera di gomma, di una vasca, del vapore di una pentola a pressione, di cubetti di ghiaccio inseriti in un frullatore e via dicendo. Quelli di *Sounds of Venice* avevano invece a che fare con la città di Venezia²⁷², e includevano diverse campane, gatti giocattolo, e trombe elettriche per barche. Sia in questa occasione che nella partecipazione americana negli anni Sessanta, il pubblico ed il presentatore reagirono alla performance del compositore come se si trattasse di un comico o come se stessero guardando un pezzo di varietà come un altro. Celebre è il saluto di Mike Bongiorno a John Cage, che a breve distanza dall'ultima puntata, sarebbe tornato in America:

MB: “Bravo signor Cage, arrivederci e buon viaggio, torna in America adesso o resta qui?

Do you go back to United States, or you stay here? Ah! Ritorna di nuovo, ho capito.”

JC: “... mia musica resta.”

MB: “Ah! Lei va via e la sua musica resta qui, ma era meglio che la sua musica andasse via e lei restasse qui”²⁷³.

Il tono scherzoso di Bongiorno, che ironizza sull'incomprensibilità della musica di Cage accompagnata dalle risa del pubblico, si inserisce all'interno dello humor cageiano. Il tratto comico che accompagna l'operato di Cage, e che lo distingue da una concezione di happening come evento multimediale “eccezionale”, “festivo” e “di rottura”, è sottolineato dalla gestualità con cui Cage trasforma in esperienza visiva il suo happening musicale²⁷⁴. Nelle performance televisive egli si serve di oggetti della vita quotidiana, ma trasforma anche le prime in “oggetti” composti con il flusso della televisione. A insaputa di tutti, Cage porta l'arte in televisione e la televisione dentro l'arte²⁷⁵.

²⁷¹ Il quiz andava solitamente in onda il giovedì sera. La prima apparizione di Cage avvenne il 29 gennaio 1959, per poi tornare il 5, 12, 19 e 26 febbraio per la puntata finale.

²⁷² Come omaggio alle visite a Palazzo Venier dei Leoni con Peggy Guggenheim, presso la quale soggiornò saltuariamente durante la visita italiana.

²⁷³ Trascrizione dell'ultima puntata di *Lascia o Raddoppia?* con John Cage, in F. MOGNI (a cura di), cit., p. 55.

²⁷⁴ Quando, durante l'esibizione di *Water Walk*, “solleva in primo piano l'anatella di gomma per strizzarla, o quando scaraventa a terra una radio, facendole emettere un suono pur essendo spenta.” Cfr., M. SENALDI, cit., edizione Kindle.

²⁷⁵ *Ibidem*.

Una rassegna di articoli pubblicati su *La Stampa*, testimonia la ricezione dell'arte cageiana da parte del pubblico e della cultura italiani del tempo:

Secondo concorrente: il signor John Cage, di New York, compositore ed esecutore di strane musiche avveniristiche. [...] Ora si trova in Italia per tenere alcuni concerti di musica sperimentale e al pianoforte, opportunamente ritoccato, si esibisce in una sua stranissima composizione fatta di cupi rimbombi, di strida e di squilli acuti²⁷⁶.

Più volte le pagine del quotidiano etichettarono la sua musica come “strana” ma al tempo stesso “avveniristica” o si riferirono a lui come “numero d’attrazione”, “personaggio che una volta esploso, è difficile da contenere”²⁷⁷. Molti sono soprattutto i riferimenti allo scherzo: “il pubblico accetta lo scherzo e applaude”²⁷⁸, “il suo strano ‘concerto’ ha divertito il pubblico dei telespettatori”²⁷⁹, o ancora “è stata soprattutto una divertente presa in giro di Mike Bongiorno”²⁸⁰. Alcuni riferimenti sono tra loro contrastanti: una notizia del 13 febbraio lo definisce come una “macchietta ormai sfruttata che non dice più nulla”²⁸¹; mentre, in un numero successivo viene detto che il compositore è ormai “noto in tutta Italia per i suoi stravaganti concerti”²⁸².

²⁷⁶ U. BUZZOLAN, *Cronaca televisiva*, «La Stampa», XCIII, 1959, n. 26, 30 gennaio, p. 4. Disponibile online: URL

(http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action/viewer/Itemid,3/page,4/articleid,0068_01_1959_0026_0004_16560115/aneWS,true/) [ultimo accesso: 28/12/2022].

²⁷⁷ *Programma TV e radio*, «La Stampa», XCIII, 1959, n. 31, 5 febbraio, p. 4. Disponibile online: URL (http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action/viewer/Itemid,3/page,4/articleid,0068_01_1959_0031_0004_16499621/aneWS,true/) [ultimo accesso: 28/12/2022].

²⁷⁸ L’esibizione viene anche definita “un baccano carnevalesco”, per di più travisata nel nome con il titolo attribuitole dal giornale, “Rumori quotidiani”. Cfr., U. BUZZOLAN, *Cronaca televisiva*, «La Stampa», XCIII, 1959, n. 32, 6 febbraio, p. 4. Disponibile online: URL (http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action/viewer/Itemid,3/page,4/articleid,0068_01_1959_0032_0004_16558240/) [ultimo accesso: 28/12/2022].

²⁷⁹ *I programmi TV e radio*, «La Stampa», XCIII, 1959, n. 37, 12 febbraio, p. 4. Disponibile online: URL (http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action/viewer/Itemid,3/page,4/articleid,0068_01_1959_0037_0004_16500398/aneWS,true/) [ultimo accesso: 28/12/2022].

²⁸⁰ Il compositore americano aveva utilizzato per la performance anche una registrazione su nastro dei consueti “Ho capito” di Bongiorno. Cfr., C. BRAMBILLA, *Forse «Lascia o raddoppia» cesserà entro giugno*, «La Stampa», XCIII, 1959, n. 38, 13 febbraio, p.6. Disponibile online: URL (http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action/viewer/Itemid,3/page,6/articleid,1577_02_1959_0038_0006_21698817/) [ultimo accesso: 28/12/2022].

²⁸¹ U. BUZZOLAN, *Cronaca televisiva*, «La Stampa», XCIII, 1959, n. 38, 13 febbraio, p. 4. Disponibile online: URL

(http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action/viewer/Itemid,3/page,4/articleid,0068_01_1959_0038_0004_16564582/) [ultimo accesso: 28/12/2022].

²⁸² C. BRAMBILLA, *In palio 15 milioni nel carosello del quiz* «La Stampa», XCIII, 1959, n. 49, 26 febbraio, p. 6. Disponibile online: URL (http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action/viewer/Itemid,3/page,6/articleid,1577_02_1959_0049_0006_21699809/) [ultimo accesso: 28/12/2022].

Molto più attente all'evoluzione in campo musicale ed artistico sono le notizie riportate dal *Corriere della Sera*, le quali, oltre ad una menzione alle serate futuriste e agli Intonarumori di Russolo²⁸³, parlano di “gesti promossi improvvisamente a dignità musicale” e di una musica che ha “il bisogno di essere vista oltre che udita”²⁸⁴. Altri, fanno riferimento alla musica concreta²⁸⁵, o alla musica elettronica²⁸⁶, Da una parte quindi, una certa consapevolezza viene mostrata per le nuove sperimentazioni del decennio. Tuttavia, la loro valenza non è del tutto assorbita e il clima culturale dell'epoca si mostra ancora acerbo, seppur divertito, davanti a tali manifestazioni artistiche. Con la partecipazione alla trasmissione Rai si conclude il periodo della sua prima ricezione. La sua presenza in territorio italiano si farà viva solamente alla fine del decennio successivo, in un clima culturale ormai nuovamente mutato.

2.1.1.2. PAESAGGI ITALIANI: RUMORI ALLA ROTONDA E IL CIRCOLO POZZETTO

Prima della partenza, due furono le alleanze e gli eventi significativi che segnarono l'influenza/sodalizio di John Cage con alcuni dei maggiori esponenti di musica contemporanea in Italia nei decenni a venire, incontrati grazie alla residenza nello Studio di Fonologia di Berio e Maderna e alle tournée di musica contemporanea da loro organizzate.

A Milano, il 21 gennaio 1958, fu organizzato un concerto composto da un nutrito gruppo strumentale raccolto per l'occasione alla Rotonda dei Pellegrini e organizzato dal Club Internazionale Universitario di Milano. La registrazione di questo episodio, primo concerto di Musica aleatoria e forse uno dei meno noti, fu pubblicata dalla casa discografica Alga Marghen sotto il nome di *Rumori alla Rotonda* (1999). All'episodio presero parte, oltre a Cage, Morton Feldman, Leopoldo la Rosa, Juan Hidalgo e Walter Marchetti, questi ultimi confluiti poi nella corrente Fluxus e frequenti collaboratori di Cage durante il corso degli anni Settanta a Milano. Il concerto può essere considerato il primo evento di musica sperimentale in Europa in cui la

²⁸³ G. GRAMIGNA, *Non risponde alla domanda la signora esperta di calcio*, «Il Corriere della Sera», XV, 1959, n. 32, 6 febbraio, p. 6. Disponibile online: URL (https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view_preview.shtml#!/NzovcGFnZXMvcmNzZGF0aWRhY3MzL0A3MTUyMg%3D%3D) [ultimo accesso: 28/12/2022].

²⁸⁴ G. GRAMIGNA, *L'appassionato dell'operetta si salva all'ultimo secondo*, «Il Corriere della Sera», XV, 1959, n. 44, 20 febbraio, p. 6. Disponibile online: URL (https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view_preview.shtml#!/NzovcGFnZXMvcmNzZGF0aWRhY3MzL0A3MTYzNw%3D%3D) [ultimo accesso: 28/12/2022].

²⁸⁵ *Funghi e astronavi*, «Radiocorriere TV», 1959, n. 8, 22-28 febbraio, p. 19; *Lascia o Raddoppia*, «Radiocorriere TV», 1959, n. 9, 1-7 marzo, p. 40.

²⁸⁶ *L'età è un'opinione*, «Radiocorriere TV», 1959, n. 6, 8-14 febbraio, p. 40.

presentazione di compositori americani ed europei agì consapevolmente su un pari orizzonte estetico. Sia l'insieme dei brani in programma che la particolare cornice ambientale furono adatte a mettere in rilievo le concezioni estetiche radicali delle composizioni eseguite. Cage decise di eseguire quelle opere del recente catalogo che denunciavano qualsiasi forma di intenzionalità artistica, come il *Concert for Piano and Orchestra*, oltre che di eseguire due dei tre *Three Pieces for Piano* (1954) di Morton Feldman, tipologia di brani che dal 1954 avevano segnato l'utilizzo di una notazione grafica aleatoria. Hidalgo e Marchetti scrissero ciascuno un trio e un quartetto utilizzando una notazione classica con una sequenza prestabilita ma reversibile di intervalli musicali contenuta all'interno di una parentesi temporale flessibile²⁸⁷. Anche in questa occasione, similmente all'evento del Black Mountain, gli esecutori si sparpagliarono tra il pubblico approfittando della circolarità della sala da concerto. Il pianoforte fu l'unico strumento a collocarsi al centro della sala. In generale, il concerto alla Rotonda ebbe come premessa operativa l'accoglienza dell'indeterminazione all'interno dei brani eseguiti e si distinse come un evento collettivo i cui contributi individuali di ciascun compositore agivano come elementi autonomi.

Un altro radicale passaggio italiano fu quello padovano in compagnia del circolo culturale "Il Pozzetto"²⁸⁸, di Sylvano Bussotti e Heinz-Klaus Metzger. Cage soggiornò nella casa della zia di Bussotti insieme a Merce Cunningham nel febbraio 1959, durante una sosta dal soggiorno veneziano con Peggy Guggenheim, e fu subito introdotto agli artisti ed intellettuali del circolo, protagonisti di una realtà dinamica dove tutte le arti (e la politica) agivano insieme per rinnovare la stagnante vita culturale padovana. Durante la serata che ebbe luogo il 7 febbraio 1959, preceduta da una conferenza di Metzger intitolata *Il progresso musicale da Schönberg a Cage*, il musicista americano insieme a Bussotti, Metzger e Teresa Rampazzi²⁸⁹ eseguì *Music for Piano*, *Winter Music*, *Variations I & II* e *Music Walk*. Un articolo del «Gazzettino» commentò così il concerto:

Ieri sera nella sala della Galleria al Pozzetto abbiamo ascoltato un concerto di mister Cage a base di nuovi suoni, e suoni sempre nuovi ci ha offerto mister Cage con la collaborazione

²⁸⁷ Juan Hidalgo partecipò con *CIU Music Quartet* (1959) e *Offenes Trio* (1959), mentre Walter Marchetti scrisse per l'occasione *Gamapirt* (1959) e *Doppio* (1959).

²⁸⁸ Attivo dal 1956 al 1960 a Padova e ruotante attorno alla figura di Ettore Luccini, professore del liceo Tito Livio, comunista, promotore e animatore del circolo. Il Pozzetto nacque infatti nell'ambito della Federazione del PCI di Padova tramite l'incontro di Luccini e l'allora segretario provinciale, Franco Busetto. Cfr., G. LENCI, *La stagione del Pozzetto*, «Padova e il suo territorio», VIII, 1993, n. 41, febbraio, p. 12.

²⁸⁹ Compositrice e pianista italiana (1914-2001), fu una delle prime donne ad occuparsi di produzione d'avanguardia in Italia. L'incontro con Cage determinò per lei una svolta verso l'elettroacustica.

di Teresa Rampazzi e di Silvano Bussotti, valendosi di due pianoforti e di tanti oggetti sonori e rumorosi come viti, bastoncini, ecc. [...] Il pubblico era folto ed attento e ha seguito con viva curiosità questa musica fatta di silenzi, di colpi e anche di qualche suono. Questo movimento musicale nasce probabilmente da un'esigenza sentita, riacciandosi a tendenze razionalistiche e a movimenti d'arte cosiddetta informale. Non si vuole un po' troppo precorrere i tempi, proporre un nuovo linguaggio musicale quando il grosso pubblico considera ancor oggi incomprensibile il messaggio di gran parte della musica contemporanea?²⁹⁰.

Un commento della Rampazzi fornisce invece una descrizione più dettagliata e personale della serata:

Io presi parte a due manifestazioni musicali date al Pozzetto. Nella prima, gli esecutori erano, oltre a me stessa, nientemeno che Metzger, Bussotti e Cage. Si creò un clima quasi dionisiaco: ognuno si era preparato una partitura sconosciuta all'altro e si suonò e si fece suonare di tutto, passeggiando per la sala, aggredendo tutto ciò che poteva rispondere con segnali fonici. Un'anarchia indescrivibile, seguita attentamente da un pubblico serissimo! [...] Ebbi l'onore e la gioia di suonare con Cage restando indipendente da lui, eppure raggiungendo un accordo miracoloso. Nessuno dei due conosceva la partitura dell'altro, eppure questa fu la prima e ultima volta che io conobbi l'esperienza così esaltante di un dialogo coerente, guidato solo da un legame musicale²⁹¹.

Su ammissione di Bussotti, le persone presenti all'evento furono a malapena cinquanta, gran parte di esse costituite da amici o familiari dei musicisti. Il fatto che John Cage fosse a Padova in quegli anni era davvero una primizia assoluta. Il pubblico del 1959, come rimarcato dalle stesse parole del «Gazzettino», non era ancora pronto.

2.2. SECONDA ONDATA: 1970-80S

Gli anni Sessanta furono decisivi ad accrescere la notorietà internazionale del compositore (§1.5.)²⁹². In territorio americano, la disponibilità delle registrazioni di due eventi portò alla

²⁹⁰ M. SABBION, *Il cenacolo del Pozzetto*, 26 febbraio 2010, p. 57. Disponibile online: URL (<https://www.maxiart.it/wp-content/uploads/2015/07/Il-Cenacolo-del-Pozzetto-di-Massimiliano-Sabbion.pdf>) [ultimo accesso: 28/12/2022].

²⁹¹ Commento reperito online: URL (<https://themadjack.wordpress.com/2012/08/09/john-cage-music-for-marcel-duchamp/>) [ultimo accesso: 28/12/2022].

²⁹² La prima valutazione informata delle opere aleatorie di Cage risale al 1960. Cfr., J. PRICHETT, cit. p. 141.

rivalutazione del suo operato in un chiaro e definito contesto estetico: 1) quella della conferenza intitolata “Indeterminacy: New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music”²⁹³; 2) quella del concerto retrospettivo per i 25 anni di carriera prodotto da George Avakian²⁹⁴. Grazie ad entrambe le registrazioni, opportunamente accompagnate da note di programma e da spiegazioni di alcuni estratti degli spartiti, il lavoro del compositore riuscì ad attestarsi come “un punto di vista musicale serio e consistente”²⁹⁵, in opposizione ai commenti espressi solo pochi anni addietro. Un ulteriore livello di esposizione in quegli anni gli fu poi garantito dalla pubblicazione dei suoi scritti, compresi tra il 1937 e il 1961, all’interno di un volume, il rinomato *Silence*, da parte della Wesleyan University Press, a cui seguì la pubblicazione della sua musica da parte di Henmar Press e la pubblicazione degli spartiti da parte dell’editore C. F. Peters. A partire dal 1962 insomma, quasi l’intero catalogo e pensiero musicale di Cage divenne disponibile in forma di composizioni e scritti. Il «The New Yorker» gli dedicò un profilo di trentotto colonne, mentre l’«Herald Tribune» inserì il suo nome in un cruciverba²⁹⁶. Il colonnista di «Arts & Architecture», Peter Yates, dedicò al compositore una miriade di articoli, enfatizzando soprattutto l’immediatezza e la semplicità della sua musica²⁹⁷. Una tale pubblicità portò a Cage richieste su richieste per conferenze, tributi e premi ma soprattutto, al crescere della sua nomea crebbe anche la sua influenza, dentro e fuori l’indirizzo musicale. I già nominati corsi della New School for Social Research (§1.5.) influenzarono una cospicua fetta di studenti che di lì a poco divennero membri di spicco del movimento internazionale Fluxus, portando all’interno dell’esperienza ciò che da lui avevano imparato. A detta di Alison Knowles, che ne fu un membro dagli inizi, “è impossibile parlare di Fluxus senza parlare di Cage”, anche se il compositore stesso non si ritenne mai un vero “padre spirituale” quanto una fonte d’ispirazione, una “radice” dalla quale si diramarono altre “radici”²⁹⁸. Il gruppo nacque da un’idea di George Maciunas e la parola comparve per la prima volta nel 1961²⁹⁹ sugli inviti delle tre conferenze musicali *Musica Antiqua et Nova*, cui aderirono via via nomi come Nam June Paik, Wolf

²⁹³ Una collezione di 90 storie personali e della letteratura Zen lette una al minuto, con velocità variabili, e accompagnate dalla performance del *Concert for Piano and Orchestra* da parte di David Tudor e dalla registrazione del *Fontana Mix*.

²⁹⁴ *The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage* (1959): si trattava del concerto del 15 maggio 1958 alla Town Hall di New York.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ K. SILVERMAN, cit., p. 373.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 374.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 387.

²⁹⁹ La nascita ufficiale avvenne con il Fluxus Internazionale Festspiele Neuester Musik di Wiesbaden (Germania) del 1962, una manifestazione composta da 14 esibizioni. Alison Knowles si esprime così a riguardo: “Si trattava di arrivare, scrivere qualcosa di notte ed eseguirlo il giorno successivo davanti a un gruppo molto scontroso di giovani tedeschi.” Un mese dopo, Cage esordì con la performance di *0’00”* in Giappone. Dello stesso anno è l’opera di Giuseppe Chiari, *Gesti sul piano* (1962). Cfr., *Ivi*, p. 779.

Vostell, Joseph Beuys e, in Italia, Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari e Gianni Emilio Simonetti. Quest'ultimo, a partire dalla mostra realizzata con Daniela Palazzoli nel 1964 presso la Galleria Blu di Milano³⁰⁰, fu uno dei maggiori promotori della coscienza Fluxus in Italia. Fu grazie a lui, e a Walter Marchetti³⁰¹, che una delle figure fondamentali per la promozione della musica contemporanea in Italia venne in contatto, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, con la corrente del Fluxus e con il lavoro di John Cage. L'attività del compositore americano in Italia negli anni Settanta non si distinse più in termini di impatto sulla cultura musicale, in quanto il discorso da lui avviato era ormai già stato assorbito nelle sue varie diramazioni. Piuttosto, la nuova fase della ricezione prese le sembianze di dibattito culturale, di un tentativo di costruzione di un ponte tra gli ambienti sperimentali e d'avanguardia e la cultura popolare giovanile dell'epoca³⁰². Ad orchestrare il tutto fu un altro visionario, lui stesso promotore di una rivoluzione multimediale che ebbe come protagonisti l'arte grafica e l'industria musicale italiana: Gianni Sassi.

2.2.1. LA CRAMPS RECORD DI GIANNI SASSI

Quelle lanciate da Gianni Sassi³⁰³ sono spesso state delle sfide ai limiti dell'impossibile, come John Cage avrebbe voluto³⁰⁴. Impossibili ma vere: con lui l'industria musicale italiana riuscì ad assistere ad un cambiamento, in senso positivo, nel modo di fare marketing e comunicazione³⁰⁵. Sassi cominciò sin da giovane nel mondo della comunicazione, aprendo un'agenzia, l'Al.Sa, insieme all'amico Sergio Albergoni, a Milano. Ma il tempo che dedicò al lavoro grafico non lo distolse mai dai suoi molteplici interessi, tanto che nel 1967 fondò insieme a Simonetti e a Palazzoli la casa editrice *ED.912*, il cui scopo fu quello di "creare strumenti editoriali per i giovani artisti d'avanguardia", a causa della grande carenza di mezzi di promozione per l'arte su territorio italiano. Dato l'ampio raggio d'azione dell'arte contemporanea, che in quegli anni

³⁰⁰ *Gesto e Segno*, svoltasi dal 9 al 16 novembre. Oltre a Gianni Emilio Simonetti e Sylvano Bussotti, partecipò anche Giuseppe Chiari, che nel 1963 aveva già preso parte al festival *Fluxorum Fluxus* di Düsseldorf, sempre insieme a Bussotti e a Cage.

³⁰¹ L'avvicinamento di Sassi alla corrente Fluxus e l'allontanamento dal situazionismo fu dovuto anche a Daniela Palazzoli. Con Simonetti, Albergoni e Ugo Nespolo partecipò ai primi concerti-performance di musica Fluxus che si tennero in Italia, prima a Trieste e poi a Torino. Cfr., L. POLLINI, *Gianni Sassi, il provocatore*, Tempesta Editore, Roma, 2019, p. 25; G. DI MAGGIO, *Gianni Sassi. Uno di noi*, in S. ALBERGONI, G. DI MAGGIO, F. SIMION (a cura di), *Gianni Sassi. Uno di noi*, Fondazione Mudima, Milano, 2015, pp. 74-82.

³⁰² V. RIZZARDI, cit., p. xxiv.

³⁰³ Gianni Sassi nasce a Varese nel 1938 e muore a Milano nel 1993 a causa di un tumore. Al pari di Cage, il suo campo di indagine è vastissimo: è un intellettuale, un grafico, un pubblicitario, un discografico, un imprenditore, un estremista e un anticipatore. Forse, sopra ogni cosa, è stato anche lui un artista. Cfr., L. POLLINI, cit., p. 16.

³⁰⁴ "Nulla è impossibile, basta volere" era il motto di Sassi. Cfr., Ivi, p. 15.

³⁰⁵ E. FINARDI, *Un paterno rivoluzionario, Prefazione* in L. POLLINI, cit., p. 11.

riguardava non solo le opere fisiche, ma anche le performance teatrali, musicali, letterarie, la casa cercò di spaziare lungo tutto l'asse dei cinque sensi, affermandosi all'interno di un clima di "cultura underground e contestazione giovanile"³⁰⁶. Lo stesso Sassi si formò in questa atmosfera, tra ribellioni, slogan e manifestazioni di un'Italia che, all'alba del Sessantotto, non aveva ancora capito o non voleva capire la cultura giovanile che a mano a mano stava prendendo piede. Facendo della rivoluzione il fondamento della sua estetica³⁰⁷. Sassi centrò appieno l'esigenza della fascia giovanile facendosi portatore di un nuovo proletariato in musica, differente da quello delle canzoni di protesta del decennio precedente, e prospettando l'unificazione di universi antitetici, quello popolare e underground e quello sperimentale e d'avanguardia, accomunati a simbolo di non-mercificazione che diventava perfettamente "prodotto vendibile e venduto"³⁰⁸. In questa premessa trova la sua ragione d'esistere la vicinanza di Sassi al movimento Fluxus, che secondo la critica, "rappresenta un collante che rende possibile la mercificazione e la conduzione a buon fine della sequenza produzione-distribuzione-consumo propria dell'economia capitalista", disperdendo la sua opera nel sociale³⁰⁹. Insieme all'amico Gino di Maggio promosse le loro attività tramite la Galleria Multipla di Milano, ristampò le prime dieci copie di «ccV TRE», e coinvolse, insieme alla Palazzoli, la redazione di «Bit» ad organizzare concerti e performance³¹⁰. Fu l'esperienza Fluxus ad avvicinarlo alla musica e a John Cage, che per Sassi era l'artista Fluxus per eccellenza e guru della musica contemporanea, tanto che fu così che lo presentò alla stampa del tempo³¹¹. Non a caso, Cage fu l'icona più importante creata da Sassi durante gli anni della produzione discografica, inaugurata nel 1972 con la casa discografica *CRAMPS* (Company Records Advertising Management Pubblicità Service) insieme ad Albergoni³¹². Gianni Sassi non era musicista e al tempo non sapeva nulla di musica, ma la libertà che egli garantiva ai musicisti e a sé stesso fu essenziale per riuscire a far sconfinare l'opera musicale nel flusso della vita

³⁰⁶ Il numero 6 della rivista di punta, «Bit – Arte oggi in Italia», fece così scalpore che costò alla redazione una denuncia per reato di istigazione contro le forze dell'ordine. Cfr., Ivi, p. 21.

³⁰⁷ Sassi studia da sempre una strategia di marketing basata sul rigetto, sul rifiuto e sull'emarginazione, insomma sulle provocazioni avanguardiste. A cominciare dalla riproposizione del concetto di concerto-evento Fluxus nel pop-rock-progressive, in particolar modo con la figura di Battiato. Cfr., M. MARINO, *Gianni Sassi fuori di testa. L'uomo che inventò il marketing culturale*, Castelveccchi, Roma, 2013, p. 8.

³⁰⁸ Ivi, p. 9.

³⁰⁹ L. POLLINI, cit., pp. 25-26.

³¹⁰ «ccV TRE» era l'organo ufficiale di Fluxus, diretto da Maciunas e Brecht. Cfr., *Ibidem*.

³¹¹ M. MARINO, cit., p. 105.

³¹² Quando comincia a lavorare con la *Bla Bla*, etichetta di Pino Massara, per il disco degli Osage Tribe, la musica non è certo una sua priorità. Cfr., L. POLLINI, cit., pp. 32-33.

quotidiana, rivalutando gli oggetti e i gesti più elementari e gratuiti³¹³ rendendoli accessibili al grande pubblico.

2.2.1.1. LA COLLANA «NOVA MUSICHA» E IL SEGNO GRAFICO

Viaggiando sull'onda della semplicità, intesa come riconoscibilità del segno³¹⁴, e della provocazione, Sassi mise a punto una collana dedicata alla musica sperimentale intitolata «Nova Musicha» nel 1974³¹⁵, momento in cui la sua etichetta prendeva sempre più le sembianze di una *mainstream*³¹⁶. La collana di musica contemporanea promossa da Sassi era l'unica esistente al mondo a quel tempo: la sfida da lui lanciata sul mercato fu quella non solo di presentare “un'antologia storica, documentativa e critica” completamente nuova ma anche quella di avvicinare un pubblico di massa, demistificando l'alone elitario e la complessità che la relegavano nel suo isolato ghetto culturale³¹⁷. Il primo disco, completamente dedicato a John Cage, è considerato ancora oggi un importante veicolo di introduzione e diffusione culturale alla musica “difficile” di Cage nel nostro Paese³¹⁸. Grazie all'attività di promozione di Sassi, che inviò il disco da recensire sia alla stampa specializzata che alle testate popolari degli anni Settanta³¹⁹, il nome di Cage divenne ben presto un titolo alla pari dei grandi gruppi rock americani³²⁰. L'album, così come il resto dei dischi della collana, si distinse per un'elevata

³¹³ Come per l'esibizione degli Area durante il Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro del 1976, durante il quale il gruppo si mise in semicerchio sul palco a mangiare una mela. Cfr., S. ALBERGONI, *Senza il minimo rispetto. Trent'anni di amicizia*, in S. ALBERGONI, G. DI MAGGIO, F. SIMION (a cura di), cit., p. 52.

³¹⁴ “Sassi fu uno dei primi in Italia a mettere in pratica [...] i dettami di McLuhan. Profondo conoscitore dei nuovi canali di comunicazione che si rendevano disponibili nei primi anni Settanta, Sassi seppe cavalcare l'onda del cambiamento lavorando su un concetto di fondamentale importanza: la riconoscibilità del segno.” Iconici sono l'utilizzo del carattere *Times* e delle polaroid proposte in quasi tutte le copertine targate Sassi. D'altronde, la grafica dallo stile estremo e provocatorio ma perfettamente riconoscibile, è diretta discendente delle esperienze avanguardistiche dell'artista in ambito Fluxus. Tutte le sue campagne avevano una duplice lettura: una basata sullo shock grafico e testuale, ed un'altra basata su riferimenti a prodotti culturali di nicchia. Cfr., M. MARINO, cit., p. 120.

³¹⁵ Diretta da Gianni Emilio Simonetti.

³¹⁶ L. POLLINI, cit., p. 98.

³¹⁷ La *CRAMPS* era un misto di impresa economica e proposta culturale, cosa che mosse non poco le accuse della sinistra del tempo contro Gianni Sassi. Cfr., Ivi, p. 70; M. MARINO, cit., p. 26.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ Un articolo di Gong di quegli anni esordisce così: “Ci sono molte intorno al vecchio Cage. Gli sprovveduti se ne sono appropriati e non lo mollano, i vecchi colti lo tengono da anni nel cassetto, i rivoluzionari lo appuntano sull'agenda dei nomi da ricordare, e a ognuno piace dare una versione diversa, politica, mistica, provocatoria, come se a quest'uomo memorabile si potesse guardare con dieci occhi diversi. Qualcuno, poi, nel buffo tentativo di *giustificare* l'interesse, lo vede assiso sullo scranno degli ispiratori del pop: e questa è bella davvero, perché se la musica per la gente avesse adocchiato anche per un sol attimo la bottega cageiana, tanti equivoci farisei sarebbero stati tolti di mezzo da tempo, con una giusta revolverata.” Cfr., *Introduzione a un paesaggio*, «Gong», II, 1975, n. 10, ottobre, p. 3. Disponibile online: URL(http://www.johncage.it/immagini/materiali/articoli_1975_Gong_2.jpg) [ultimo accesso: 09/01/2023].

riconoscibilità grafica: le immagini in copertina erano monocromatiche e poste all'interno di una gabbia su sfondo bianco. Ancora una volta dominò l'elemento dell'ironia, così vicino a Cage e al Fluxus: l'album riporta il nome dell'autore, ma al centro della copertina Sassi ricorda la passione documentaria per i funghi che introdusse lo stravagante musicista al pubblico italiano nel quiz *Lascia o Raddoppia?* anni addietro. Tra gli esecutori figurarono Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Gianni Emilio Simonetti e Demetrio Stratos. Di quest'ultimo, che da quel momento avviò un proficuo sodalizio di sperimentazione vocale con il compositore, è presente l'impressionante registrazione dei *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham* (1971), per voce non accompagnata e microfono³²¹. Sassi volle inoltre includere nel disco il famoso brano silenzioso, *4'33''*, scritto da Cage nel 1952 e interpretato qui da Gianni Emilio Simonetti³²². Al primo disco su John Cage seguirono gli altri degli esponenti Fluxus, come Walter Marchetti e Juan Hidalgo³²³. Cage tornò a collaborare con l'etichetta per la registrazione di una delle sue opere più rappresentative, *Cheap Imitation* (1969) per piano solo³²⁴, "imitazione povera" del *Socrate* (1919) di Erik Satie che ne costituisce il materiale di partenza mantenendone la metrica e la fraseologia, ma di cui il compositore abolisce ogni logica relegando all'*I-Ching* il compito di selezione delle singole note³²⁵. Seppure vi fu un iniziale interesse per la collana, che venne affiancata da quella «DIVERso», in cui alla composizione pura si sostituiva la ricerca sullo strumento musicale³²⁶, essa venne quasi del tutto ignorata. Tra il 1976 e il 1984, la curatela delle due collane passò nelle mani dell'etichetta discografica *Multhipla*, nata come galleria d'arte e casa editrice, che divenne una sub-label di *CRAMPS*³²⁷. Le tirature dei dischi furono

³²¹ Il mesostico è un componimento poetico classico in cui le lettere delle parole lette in senso verticale dall'alto in basso a metà verso formano una parola o una frase. Si tratta per Cage di comporre dei giochi linguistici che diventano metodo compositivo. Le composizioni abbracciano a pieno la ricerca aleatoria di Cage: i sessantadue blocchi vocali sono composti da parole scelte tramite *I-Ching*. L'esecutore interpreta il componimento seguendo degli accorgimenti grafici e non una partitura tradizionale. Stratos eseguì il brano in varie occasioni e in diversi festival davanti a migliaia di giovani. Da *Enciclopedia online Treccani*, voce *Mesostico*, disponibile online: URL (<https://www.treccani.it/vocabolario/mesostico/>) [ultimo accesso: 09/01/2023]; L. POLLINI, cit., p. 38.

³²² Dopo il rumore dello sgabello, il resto della registrazione è muta. Cfr., Ivi, p. 72.

³²³ Il gruppo ZAJ è da considerarsi un movimento europeo parallelo, che di fatto ne condivideva gli intenti.

³²⁴ Pubblicata in «Nova Musica» n.17 nel 1977. Cfr., M. MARINO, cit., p. 31.

³²⁵ Cage compose un primo arrangiamento del brano dopo che Merce Cunningham creò un balletto per il primo movimento del *Socrate*. A causa dell'aumentare della sua notorietà finì il lavoro nel 1968, grazie all'aiuto del suo nuovo aiutante Arthur Maddox. Purtroppo, i diritti formali del brano erano in possesso della Esching, che non approvò il brano di Cage. Fu in quel momento che al compositore venne in mente l'idea di riscrivere il brano tramite l'uso delle operazioni aleatorie. Il risultato, ottenuto in un mese, fu un pezzo che risultava comunque adatto ad una coreografia basata sul *Socrate*. Cage passò i tre anni successivi ad orchestrale, ma molte volte i musicisti si rifiutarono di suonarlo perché troppo complesso. Cfr., J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., pp. 126-27.

³²⁶ Anche questa collana si caratterizzò per la precisione grafica: una cornice rossa inquadrava il nome dell'artista scritto in caratteri cubitali su un riporto di tre righe e una fotografia in bianco e nero. Cfr., Ivi, p. 32.

³²⁷ La sub-label si occupava di produzioni di avanguardia estrema e fu inaugurata con l'album *The Entire Musical Work of Marcel Duchamp*, unico ad aver anticipato di anni le rivoluzioni messe in luce da Cage in campo musicale. Cfr., L. POLLINI, cit., p. 96.

sempre limitate, tanto da costituire oggi un tesoro per molti collezionisti. La scelta di Sassi di puntare non solo a una musica d'avanguardia ma anche di limitarne la tiratura è un chiaro segnale di disinteresse da parte dell'imprenditore nei confronti di puri obiettivi economici, come invece la critica di sinistra più volte l'aveva accusato³²⁸. Non fu neanche una mossa d'astuzia quanto un coinvolgimento vero e proprio nei confronti della sperimentazione e della provocazione pura, tesi questa avvalorata dalle iniziative complementari da lui organizzate. Alla pubblicazione dei lavori discografici, come per gli altri musicisti nel suo catalogo, seguirono una serie di concerti dal vivo in Italia che funsero, anche in questo caso, da veri e propri eventi, da happenings. Per la musica aleatoria fu privilegiata la "dimensione del concerto", la cui componente performativa, che ai suoni accosta gesti, rumori e silenzi, avvicina il pubblico al musicista³²⁹. Nel cuore degli anni Settanta, i concerti rappresentarono un'occasione eccezionale di socializzazione, importantissima dal punto di vista sociale per il semplice fatto che la musica al tempo era diventata una componente indelebile del radicale cambiamento del costume e della cultura delle masse giovanili³³⁰. L'azione sperimentale di Cage, quella senza fine o dalla fine impreveduta, fu consegnata ai gusti della cultura popolare dell'epoca per mezzo delle brillanti operazioni comunicative promosse da Sassi. Le due serate dedicate a Cage, una al Teatro Lirico di Milano e l'altra sulle rotaie dell'Emilia-Romagna, furono un enorme successo.

2.2.1.2. LA PERFORMANCE ARTISTICA: TRA CONCERTI E HAPPENINGS

Ancor prima di aprire la sua casa discografica, Gianni Sassi pensò bene di integrare le più svariate operazioni avanguardiste all'interno della sua attività di direttore artistico. Nei primi mesi del 1972 fece diventare Bologna il palcoscenico dell'attività promozionale pensata per l'azienda Ceramiche Iris di Sassuolo, allestendo Piazza Santo Stefano con diecimila piastrelle di ceramica in formato 33x33 centimetri raffiguranti nel complesso una enorme zolla di terra. L'installazione-performance dal titolo *Pollution* promosse temi riguardanti le relazioni tra materiali, ambiente urbano e società, temi di cui allora si discuteva ben poco, e vide la partecipazione di ventisei artisti occupati a proporre un dibattito critico e poetico sul tema

³²⁸ Sassi era consapevole che sarebbe stato in perdita ancor prima della pubblicazione dei 33 giri degli artisti. Cfr., Ivi, p. 72.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Ivi, p. 77.

dell'inquinamento. Dall'8 al 14 ottobre, Sassi creò un "corto circuito" della percezione del tema, ribaltando l'immagine della Natura promossa dal capitalismo, e lasciò che gli artisti³³¹, tramite le loro performance, svelassero l'inganno generando nel pubblico uno sguardo più consapevole sullo sfondo di una decontestualizzazione dello spazio pubblico³³². In un certo senso, l'operazione creata da Sassi, "critica alla distrazione interessata intorno alla questione ecologica"³³³, espose l'arte in forma di domanda più che di risposta per convincere gli spettatori stessi a interrogarsi sulle forme del futuro.

Dopo l'apertura di *CRAMPS*, la vicinanza di Sassi al Fluxus si intensificò, tanto da causare una scissione professionale dal compagno Albergoni. La sua creatività folle, più che nelle registrazioni, riuscì a trovare sfogo nell'organizzazione di eventi che ebbero come protagonisti gli artisti legati all'etichetta, e in particolar modo gli Area del 1975, capitanati da Stratos³³⁴. La politicizzazione accompagnava l'Italia del decennio, e investiva tutti i settori: le manifestazioni ed i festival alternativi calcavano la mano sulla partecipazione del pubblico giovanile, che ne era il diretto interessato e per questo non poteva più essere uno spettatore passivo ma collaborava al compimento della performance musicale e alla sua dimensione teatrale³³⁵. Sassi si affiancò alla redazione di Re Nudo e partecipò attivamente alle edizioni di Re Nudo Free-FolkPop Festival tenutosi per la prima volta a Ballabio, comune del lago di Como, nel 1971 e poi al Parco Lambro di Milano. Fino al 1976, anno in cui le tensioni di quegli anni si fecero più pesanti e i festival diventarono una contestazione del tutto-contro-tutti, momento più negativo della controcultura³³⁶. Terminata la collaborazione con il Festival di Re Nudo, Sassi decise di organizzare lui stesso delle serate che si configurassero come "uniche ed irripetibili", passate alla cronaca come eventi a tutti gli effetti. Sotto consiglio di Sassi di basarsi su alcuni suggerimenti dello stesso John Cage³³⁷, gli Area proposero nel 1976 un concerto nell'Aula Magna dell'Università Statale di Milano durante un'occupazione presentandola come una

³³¹ All'installazione-evento partecipò anche Battiato che nel 1973 pubblicò l'LP omonimo. Cfr., Ivi, p. 48.

³³² Ivi, p. 41.

³³³ S. ALBERGONI, cit., p. 30.

³³⁴ M. MARINO, cit., p. 63.

³³⁵ L. POLLINI, cit., p. 79.

³³⁶ Due sono gli episodi-chiave del periodo: 1) Il concerto di Francesco De Gregori al Palalido di Milano il 2 aprile 1976, durante il quale un gruppo sale sul palco per leggere un comunicato contro l'arresto di un militante extra-parlamentare di sinistra e il concerto diventa un vero e proprio processo politico; 2) La sesta edizione del Festival del Proletariato giovanile di Re Nudo al Parco Lambro di Milano dal 26 al 29 giugno, che sfugge di mano agli organizzatori e sfocia in un'ondata di violenza. Cfr., Ivi, pp. 86-89.

³³⁷ Gli Area si ispirarono ad un aneddoto raccontato da Cage nel libro *Per gli Uccelli, conversazioni con Daniel Charles*, curato in Italia dalla casa editrice Multhipla Edizioni e tradotto dallo stesso Walter Marchetti. Cage racconta che un giorno un gruppo di musicisti jazz di Chicago si presentò da lui chiedendo consiglio su come "andare nella giusta direzione". Lui suggerì loro di suonare improvvisando liberamente senza ascoltare ciò che gli altri facevano. Cfr., M. MARINO, cit., p. 64.

normale esibizione ad un “prezzo politico”³³⁸. Durante la serata, sotto gli occhi sconcertati dei partecipanti, la band propose una musica di improvvisazione dai “suoni taglienti e distorti”³³⁹. Come ben sperato da Gianni Sassi, la reazione del pubblico oscillò tra il fastidio e la curiosità. Patrizio Fariselli commentò così la serata:

Forse sarebbe stato più corretto annunciare la particolarità della serata spiegando quanto si sarebbe eseguito, invece fu programmato un concerto “Area” senza specificare altro. [...] Demetrio diede sfogo a tutto il suo repertorio di vocalizzi che a quei tempi stava cominciando ad elaborare. [...] Dal canto mio [...] mi limitai a maltrattare un bel pianoforte acustico sia ‘preparandolo’ (con chiodi, viti, bulloni, cunei di legno, feltro, ecc.), sia suonandolo in modo tradizionale. [...] Fu il tumulto. Urla, strepiti, risa e via così per un bel po’, poi quasi tutti parvero farsene una ragione: nessuno se ne andò, cominciarono ad ascoltare e, anzi, si verificarono svariati episodi di collaborazione creativa. [...] Alla fine la gente si divertì. Fu davvero una serata intensa. Dal nostro punto di vista fu un successo poiché ottenemmo il risultato musicale che ci eravamo prefissati³⁴⁰.

La performance, pubblicata successivamente nell’album *Event '76*, finì quindi per essere un enorme successo³⁴¹. Dopo questo primo banco di prova, Sassi non tardò ad utilizzare nuovamente questa strategia di “normalizzazione” per promuovere le esibizioni degli artisti più sperimentali, a partire dallo stesso John Cage.

2.2.1.2.1. CAGE COME PERFORMER: *EMPTY WORDS* AL TEATRO LIRICO DI MILANO

Sul finire degli anni Settanta Sassi divenne sempre più convinto di voler avvicinare la cultura “alta” al grande pubblico:

Ultimamente si è iniziato un periodo di contatto diretto con un pubblico che è sempre più vasto ed eterogeneo, costituito da giovani con background culturali disomogenei e quantitativamente differenti; il terreno oggetto di questa operazione è il “territorio

³³⁸ Il prezzo era di mille lire e l’incasso era completamente devoluto ai collettivi occupati nell’occupazione. Ivi, p. 63.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ Ivi, p. 65.

³⁴¹ Da lì a poco gli Area si sciolsero per diventare un “gruppo aperto”. Tre anni dopo, il 14 giugno 1979, il concerto in onore della morte di Demetrio Stratos, ultimo dei grandi happening politico-musicali chiuse definitivamente la stagione.

alternativo”, terra di nessuno dove nasce e si sviluppa in modo esplosivo ed incoerente la domanda culturale dei giovani d’oggi. Qui il rischio è grave ed il pericolo di mistificazioni è costantemente presente, ma, come dice Demetrio Stratos, “...è come un gioco nel quale è necessario rischiare ogni giorno la vita”³⁴².

Prima di chiudere la stagione con il successo degli Skiantos e la triste scomparsa del cantante degli Area, Sassi si fece promotore di due eventi in territorio italiano che riguardarono John Cage.

Il 2 dicembre 1977 organizzò al Teatro Lirico di Milano una performance in occasione della pubblicazione italiana del libro *Per gli uccelli*, per il quale Sassi aveva progettato la copertina. La performance al Lirico fu annunciata alla stampa con grande enfasi e proposta al pubblico come un vero e proprio “evento mediatico”, anche grazie alla collaborazione nell’organizzazione e promozione della serata da parte di Canale 96, una radio della sinistra extraparlamentare milanese, e del “Consorzio Comunicazione Sonora”³⁴³. In occasione, migliaia di giovani milanesi, circa 3000, furono attratti dal manifesto progettato da Sassi e interpretato probabilmente come l’avvento di una nuova rock star³⁴⁴. In realtà, la performance prevedeva l’esecuzione di un pezzo intitolato *Empty Words*³⁴⁵, con la partecipazione attiva di Walter Marchetti che assistette il musicista durante l’inatteso sviluppo della serata. Il brano era stato composto nel 1974 ed era tratto dal *Journal (1837-61)* di Henry David Thoreau, una delle figure che più influenzarono il credo anarchico-libertario di Cage. La durata dell’opera integrale era di dieci ore complessive ed era suddivisa in quattro parti che guidavano l’ascolto verso una “smilitarizzazione” del linguaggio³⁴⁶: la parte I ometteva i periodi, la parte II ometteva le frasi e la parte III ometteva le parole; infine, la parte IV ometteva le sillabe lasciando null’altro che una “ninna nanna virtuale”³⁴⁷ di lettere, suoni e silenzi. Ogni sezione durava due ore e mezzo

³⁴² G. SASSI, *Banalità e strutture informative*, in F. MOGNI, cit., p. 143.

³⁴³ Consorzio di diverse case discografiche indipendenti promosso e guidato da Gianni Sassi, per il quale “la cooperazione, la condivisione di idee ed esperienze” erano sempre state fondamentali. Questo comprendeva: Cramps, Ultima Spiaggia, Zoo Records, Divergo e L’Orchestra. A causa delle diverse ideologie, il tentativo di cooperazione fallì presto. Cfr., L. POLLINI, cit., p. 94.

³⁴⁴ G. DI MAGGIO, cit., p. 99.

³⁴⁵ Il titolo riprende una descrizione di William McNaughton sulla lingua cinese, che presenta parole piene e parole vuote. Le parole piene sono i nomi, i verbi, gli aggettivi o gli avverbi e hanno numerose possibilità semantiche. Le parole vuote sono le congiunzioni o i pronomi, cioè parole che si riferiscono ad altro o che non hanno nessun significato in sé. Secondo Cage, tutte le parole da un punto di vista musicale sono vuote, non di significato (semantica) ma di intenzione. Cfr., J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 205.

³⁴⁶ Un muoversi verso la perdita degli aspetti del linguaggio per abbracciare l’emergere degli elementi più semplici della musica. Una transizione dalla letteratura alla musica in cui ciò che in passato aveva un determinato significato ne assume degli altri. Una riappropriazione quindi dei materiali in termini di collage, il cui valore sta nell’uso che se ne fa. Cfr., Ivi, p. 184.

³⁴⁷ Da *John Cage Trust*, voce *Empty Words*, disponibile online: URL (<https://johncage.org/empty.html>) [ultimo accesso: 12/01/2023].

ed il brano era stato concepito con l'intento di far sviluppare in sé e nell'ascoltare la "consapevolezza dell'alba"³⁴⁸. Per la performance al Teatro Lirico, Cage decise di eseguire solamente la terza parte, accompagnata da alcuni dei disegni di Thoreau sul proiettore manovrato da Marchetti. Alle elaborazioni grafiche su schermo si accompagnarono solamente un tavolino illuminato da una lampada e un microfono, dal quale Cage "salmodiava" i fonemi elaborati casualmente dal *Journal*. In un paio d'ore accadde di tutto. La sala, che traboccava di pubblico, passò da situazione di religioso silenzio nei primi cinque minuti ad un boato assordante che sfociò in una protesta vera e propria per quella che, ancora una volta, si era rivelata un'assoluta e insopportabile provocazione³⁴⁹. In un susseguirsi di urla, schiamazzi, slogan³⁵⁰ e atti di vandalismo nei confronti del teatro e dell'esecutore³⁵¹, Cage rimase del tutto impassibile e con voce pacata continuò la sua esibizione:

Le interruzioni devono poter diventare accettabili o addirittura naturali. Al Teatro Lirico di Milano, ad esempio, è proprio per questo che sono riuscito a farcela. È per questo che ho potuto continuare. E questo, in un certo senso, ha risolto il problema di coloro che si collocavano in contrapposizione, perché il fatto che io continuassi li impressionò favorevolmente. [...] Diciamo che se mi fossi arrabbiato rendendo palese al pubblico il mio stato d'animo, avrei creato una profonda separazione tra di noi. [...] Si è creato così un contatto... istruttivo per tutti: anche per me. [...] In poche parole, io non avevo l'intenzione di provocare il pubblico e nemmeno cercavo di mantenere il contatto con esso... non ho fatto alcuno sforzo³⁵².

Il pubblico, che aveva la piena libertà di uscire ed entrare nel teatro a piacimento con il biglietto di ingresso³⁵³, forse un po' stanco del caos più totale e forse placato dall'impassibilità del performer, si fermò. Nessuno abbandonò il teatro, e al termine dell'esecuzione Cage chiuse il suo libro, la luce e ringraziò. Fu il successo più totale: il pubblico, che fino a pochi minuti prima

³⁴⁸ Dopo aver assistito ad un servizio buddista a Nagoya nel 1964, in Giappone, Cage decise di strutturare il brano sulla scia delle conferenze buddiste, lunghe e dalla durata di ore ed ore, alla fine delle quali i partecipanti vedevano le porte del tempio aprirsi e i suoni esterni entrare. Cage, indicò di fare lo stesso per la performance (apertura delle finestre e delle porte del "mondo esterno"). Cfr., J. CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, p. 204.

³⁴⁹ G. DI MAGGIO, cit., p. 99.

³⁵⁰ I commenti del pubblico sono udibili nella registrazione del concerto documentata nell'album *Empty Words Part III* pubblicato nel 1990 dalla CRAMPS.

³⁵¹ Elvio Fachinelli, al tempo direttore della Rivista "Erba Voglio", tentò di bloccare le iniziative più violente. Le persone cercarono allora di riempire quello che ai loro occhi e alle loro orecchie sembrava "un vuoto". Ad un certo punto vi fu persino la proposta di un'assemblea per discutere sulla provocazione di Cage e Sassi e sul significato di avanguardia. Cfr., Ivi, p.100; L. POLLINI, cit., p. 100.

³⁵² J. CAGE, (*La ricetta del pane quotidiano*). *Conversazione con Luciano Martinengo*, in F. MOGNI, cit., p. 25.

³⁵³ L'ingresso alla performance costò ai partecipanti più di 2.000 lire.

si era accanito contro lui, tributò una sincera ovazione al compositore che aveva saputo portare fino in fondo il proprio percorso³⁵⁴. Della reazione alla serata parlò così Sassi, unica persona consapevole di cosa si sarebbe andati incontro:

Il pubblico era costretto a scoprire le carte: ammettere di essersi sbagliato e lasciare la sala; ascoltare il “concerto”; interrompere con la forza la voce sommessa e disturbante; divenire protagonista della situazione. Quella sera il pubblico non poté rimanere “pubblico” e non riuscì a fare nessuna di queste cose. In sala accadde di tutto, ma non riuscì nulla³⁵⁵.

Secondo Roberto Masotti, fotografo di quell’evento e di molti altri per la *CRAMPS*, la provocazione della serata fu progettata volutamente da Sassi che presentò quell’evento come tutt’altro, come un qualcosa che non corrispondeva al vero³⁵⁶. Ma come si sa, per l’imprenditore era proprio la provocazione a creare i risultati più interessanti:

Il concerto di John Cage al Teatro Lirico con tremila giovani partecipanti ha scatenato da un lato la critica ufficiale e dall’altro ha fatto esplodere la creatività del pubblico in tutte le tonalità possibili, scoprendo un retroterra di disomogeneità culturale, di miserie individuali, d’indifferenza politica, di gioia di vivere, voglia di discutere, il tutto in un luna park di componenti che hanno reso questo concerto un momento importante della musica contemporanea. Le strutture ufficiali naturalmente non hanno preso nessuna posizione molto probabilmente perché lo scollamento linguistico e contenutistico tra la loro offerta di cultura e questo nuovo pubblico in evoluzione ha creato ormai dei baratri incolmabili.³⁵⁷

Lo spiegò bene uno degli organizzatori del concerto durante un’intervista con Roberto Marengo per un servizio della Rai:

John Cage è uno che ha distrutto gli schemi della musica. Siccome i giovani sono quelli che cercano di distruggere i vecchi schemi della società, riteniamo che sia coerentissimo con questo discorso. È una proposta stimolante, creativa, che creerà dei problemi e svilupperà sicuramente il dibattito sulla musica, su cosa vuol dir far musica, su cosa vuol dire anche vivere. John Cage è uno che serve per queste cose³⁵⁸.

³⁵⁴ M. MARINO, cit., p. 67.

³⁵⁵ L. POLLINI, cit., p. 101.

³⁵⁶ M. MARINO, cit., p. 104.

³⁵⁷ G. SASSI, cit., p. 143.

³⁵⁸ Il servizio Rai di Renato Marengo su John Cage al Teatro Lirico di Milano del 2 dicembre 1977 è disponibile online: URL (<https://www.youtube.com/watch?v=h-LqbxzwUgk>) [ultimo accesso: 12/01/2023].

Come ricorda anche un articolo su «l'Unità», dopo quasi venti anni dalla sua presenza a Darmstadt, evento che lo rese noto alle avanguardie musicali europee con una funzione di “catalizzatore di crisi, dubbi, contraddizioni”, Cage, negli anni Settanta, torna ad essere “azione di stimolo” in quanto pura presenza e non solo in campo musicale³⁵⁹. Una presenza la sua che allora diviene ben pensata, in una Milano in cui, come è comprensibile dall'intervista di Marengo, i fatti musicali contemporanei tendevano ancora a scarseggiare³⁶⁰. Tuttavia, anche in questa occasione la provocazione, iniziata più o meno in toni di inconsapevolezza, era stata accolta, secondo alcuni in una logica di subordinazione: “Abbiamo pagato tutti o quasi 2500 lire”³⁶¹. Un finale ancora una volta imprevisto ai limiti del paradosso e della distruttività ironica.

2.2.2. UN HAPPENING SU ROTAIE: *ALLA RICERCA DEL SILENZIO PERDUTO*

John Cage si trovava già in Italia, a Milano, in occasione dell'evento al Lirico³⁶², quando cominciarono le preparazioni per il secondo, forse il maggiore, dei suoi grandi happening su suolo italiano. L'idea nacque da Tito Gotti, fondatore e direttore delle *Feste Musicali* a Bologna, sezione delle attività del Teatro Comunale, una rassegna di sperimentazione e ricerca che, fino al 2003, oltre a favorire l'esecuzione di partiture di pubblico dominio, ha commissionato, in ambito contemporaneo, musiche ai compositori più importanti o emergenti del panorama internazionale³⁶³. Nel giugno del 1978 fu il turno di John Cage, che per sua stessa ammissione

³⁵⁹ P. PETAZZI, *Il ritorno di John Cage*, «l'Unità», LIV, 1977, n. 324, 2 dicembre, p. 13. Disponibile online: URL (https://archivio.unita.news/assets/derived/1977/12/02/issue_full.pdf) [ultimo accesso: 12/01/2023].

³⁶⁰ P. PETAZZI, *Un Cage disarmante fa fronte all'intemperanza del pubblico*, «l'Unità», LIV, 1977, n. 326, 4 dicembre, p.11. Disponibile online: URL (https://archivio.unita.news/assets/derived/1977/12/04/issue_full.pdf) [ultimo accesso: 12/01/2023].

³⁶¹ *Cage: insultato, amato, sbeffeggiato, incompreso*, «Il Quotidiano dei Lavoratori», IV, 1977, dicembre. Disponibile online: URL (<http://www.johncage.it/1977-empty-words.html#lavoratori19771200>) [ultimo accesso: 12/01/2023].

³⁶² Molte interviste presenti sui giornali dell'epoca in occasione dell'evento al Lirico riportavano riferimenti all'happening del 1978. Cfr., S. POCCI, *Empty Words al Teatro Lirico (Milano, 1977)*, 11 aprile 2011. Disponibile online: URL (<http://www.johncage.it/1977-empty-words.html>) [ultimo accesso: 14/01/2023].

³⁶³ Anche se a detta di Sylvano Bussotti l'idea sarebbe scaturita a Cage già durante gli anni di Darmstadt: “Nel 1958 Cage [...] divertiva già tutti parlando a Darmstadt di questa sua idea d'un treno musicale in viaggio, ricolmo di gente che esegue ogni tipo di musica, ecc.; poi nel 1972, al festival di Pamplona quell'idea del treno gli fu mutuata da altri, ed anche allora un treno sonante percorse qualche pezzetto di Spagna bruciata.” In realtà, mezzo secolo prima Marcel Duchamp concepì l'idea per il suo *Erratum musical No.2*, ‘trenino’ primo tentativo di estrazione di note musicali che sarebbe dovuto divenire parte del *Grand Verre* degli anni 1915-23. Cfr., S. BUSSOTTI, *La “musica” di Cage*, in F. MOGNI (a cura di), cit., pp. 127-28; D. CHALES, *Alla ricerca... bis: Cage con Duchamp*, in O. RUBINI, M. SIMONINI, *Alla ricerca del silenzio perduto. Il treno di John Cage*, Baskerville, Bologna, 2008, p. 26.

si limitò a dare le disposizioni generali dell'evento: "Gli inviti erano stati fatti da Gotti ed il lavoro vero e proprio sul campo è stato eseguito da Walter Marchetti e Juan Hidalgo. Per la parte tecnica, c'erano anche altri collaboratori"³⁶⁴. L'idea si basava sull'invenzione del piano preparato messa a punto da Cage negli anni Quaranta (§1.2.). Gotti aveva convinto Cage a utilizzare un treno come "mezzo adatto a creare un rapporto fra musica, comunità e territorio"³⁶⁵. Che era da intendersi sia come il territorio dei viaggiatori del treno che degli abitanti della città, sia come rapporto tra abitanti e viaggiatori, i quali si sarebbero potuti unire durante il viaggio³⁶⁶. La formula "componibile" dell'evento era fondata su tre elementi: 1) la molteplicità dei luoghi; 2) la molteplicità degli eventi; 3) la connessione degli eventi variegati tramite "studiati orari e strategiche reiterazioni" in modo tale che ognuno dei partecipanti potesse comporre una "serata arbitraria"³⁶⁷. In occasione di queste tre escursioni giornaliere sulle vecchie linee F.S., tenutesi il 26, 27 e il 28 giugno rispettivamente sulle linee Bologna-Porretta, Bologna-Ravenna e Ravenna-Rimini, Cage sonorizzò un treno³⁶⁸ utilizzando dei microfoni e dei sensori per sovrapporre i rumori del treno alle rielaborazioni elettroniche registrate su cassette da Hidalgo e Marchetti (non solo i suoni del treno, ma anche quelli prodotti localmente, come le bande musicali e il trambusto delle stazioni³⁶⁹). Le musiche vennero amplificate nei vagoni, mentre due delle carrozze messe a disposizione, invece di presentare sedili, furono lasciate vuote per contenere ensemble cameristici e per permettere il transito del pubblico. Lo strumento musicale in movimento si configurò come un "treno a due facce: autosufficiente all'interno, ma esplosivo verso l'esterno quando si fermava, nelle stazioni in cui era previsto lo facesse, dove trovò sempre ad accoglierlo un pubblico sorprendentemente numeroso, con gruppi folk locali o la banda del paese"³⁷⁰. *Alla ricerca del silenzio perduto*,

³⁶⁴ J. CAGE, (*La ricetta del pane quotidiano. Conversazione con Luciano Martinengo*, cit., p. 47.

³⁶⁵ "Il progetto di quest'anno ha pure le motivazioni di un nuovo, terzo componibile; fornisce anzi ulteriori direzioni alle varieguate tematiche dei suoi precedenti, tratta ancora una volta e su nuovi spazi il radicale gioco dei rapporti, lo costituisce in un suo volontario universo; di questo è andato da sé che si affidasse la titolarità a John Cage, che il suo concreto atto creativo lo siglasse, gli conferisse personalmente respiro inventivo, vi facesse circolare i contenuti riassuntivi e dirompenti del suo operare." Cfr., T. GOTTI, *Nascita di una Preistoria*, in O. RUBINI, M. SIMONINI, cit., p. 9.

³⁶⁶ G. CANE, *Sul Binario immaginario*, in O. RUBINI, M. SIMONINI, cit., p. 21.

³⁶⁷ L'ispirazione per l'evento venne a Tito Gotti dai famosi *Musicircus* cageiani. Ivi, p. 10.

³⁶⁸ "Un treno da pendolari", uno treno di quelli regionali che al tempo utilizzavano le vetture "Corbellini", con due vani a 16 posti e una piattaforma centrale. Le vetture erano di colore marroncino-grigiastro, fattore che gli conferiva un aspetto "alieno di gusto". Cfr, Ivi. pp. 18-19.

³⁶⁹ "I nastri magnetici preregistrati da Walter Marchetti e Juan Hidalgo che secondo le indicazioni di John Cage nel 1978 erano stati diffusi sia all'esterno che all'interno del treno, anche durante le soste, erano stati parzialmente ripresi e mixati con le registrazioni live realizzate da Walter a terra, vale a dire all'esterno dei vagoni. La ripartizione di questi elementi è stata ponderata con l'assistenza di Patrizio Fariselli in modo da riuscire ad accentuare e, addirittura, a scolpire il tenore delle diverse 'scale' durante le tre serate itineranti di questa opera-viaggio." Cfr., Ivi, p.16; D. CHALES, cit., p. 26.

³⁷⁰ Per ogni fermata era prevista una sosta di 20 minuti. Cfr., G. CANE, cit., p. 22.

variazioni su un tema di Tito Gotti fu caratterizzato da un clima di allegria e stupore, tanto che si ebbe l'impressione fosse un "carnevale complessivo". Lo stesso Cage disse a proposito che fu un piacere sentirsi "immerso nell'atmosfera di una festa paesana, [...] tipica dell'Emilia-Romagna e dell'Italia generale". L'happening multimediale su rotaie fu una delle più evidenti prove di creatività anarchica e liberatoria: ispirato dal pensiero di Thoreau, Cage era convinto che il miglior governo fosse quello che "governava meno" e che l'ottimo tra i governi fosse quello che "non governava affatto"³⁷¹. Nel suo treno, Cage mise a punto le condizioni per realizzare questa ideologia: non solo mancò del tutto una partitura, ma mancarono uno spazio (che piuttosto si componeva di una pluralità di spazi) e l'impartizione di scelte vere e proprie ai partecipanti, che erano liberi di intervenire attivamente o meno³⁷². La musica, quella del treno, era indeterminata nel flusso momentaneo della vita, mentre anche i musicisti presenti sul treno erano liberi di agire come volevano. Indeterminato era infine anche l'incontro, o per meglio dire interpenetrazione, tra la musica dei musicisti del treno e quelli presenti nelle varie stazioni, a creare un vero e proprio territorio di libertà sonora. A detta di Carlo Infante, *Il treno di John Cage* riuscì perfettamente a coniugare l'happening di ispirazione Fluxus con un'attuazione dell'idea di Paesaggio Sonoro, fungendo da spartiacque nella cultura musicale e restituendo un attimo di respiro, un "grande gioco partecipativo caratterizzato da una grande energia sociale", ad un'Italia anni Settanta³⁷³ dispersa nell'antagonismo³⁷⁴:

Il fatto stesso che in quel treno l'ascolto fosse contemplato come un elemento costitutivo della regia multimediale dell'evento (secondo cui venivano messe "in onda", attraverso un video a circuito chiuso anche le immagini dei vari scompartimenti-live act) rilanciava lo spirito di una straordinaria performance sinestetica, con intuizioni che di fatto anticipavano la multimedialità³⁷⁵.

L'operazione si pose anche come punto di riferimento per una ricerca sul rapporto tra naturale ed artificiale, passando direttamente attraverso il rapporto con le nuove tecnologie che, come

³⁷¹ Cfr., Ivi, p. 23.

³⁷² Durante il ritorno da Porretta a Bologna, alcuni partecipanti nei vagoni si misero a cantare dei cori verdiani in un treno ormai diventato silenzioso. Cfr., Ivi, p. 25.

³⁷³ Che è anche un'Italia in cui si passa da una cosa all'altra senza soluzioni di continuità. Cfr., R. MASOTTI, *Simon & Company*, in S. ALBERGONI, G. DI MAGGIO, F. SIMION (a cura di), cit., p. 320.

³⁷⁴ Termine lanciato da Raymond Murray Schafer con il libro *Soundscapes* del 1977. Il titolo stesso dell'evento, *Alla ricerca del silenzio perduto*, postulava l'elemento d'arrivo (il silenzio) a grado zero del paesaggio sonoro. Come già menzionato, a occuparsi dei paesaggi sonori furono principalmente Juan Hidalgo e Walter Marchetti. Cfr., C. INFANTE, *Il teatro dell'ascolto 2.0*, in O. RUBINI, M. SIMONINI, cit., p. 36.

³⁷⁵ Ivi, p. 38.

sottolineato più volte dal compositore americano, vicino al pensiero di McLuhan, offrono “l’opportunità di espandere la nostra coscienza percettiva”³⁷⁶. Il treno volle insomma essere tutto questo, un suono nascosto nel silenzio in stile quasi duchampiano³⁷⁷, la cui definizione più vera trova compimento nelle parole stesse dei due collaboratori appartenenti al gruppo ZAJ:

Se si volesse dar una definizione stile saggio sulle avanguardie artistiche del ‘900, si potrebbe ricorrere a uno slogan del tipo *spazio teatrale, rivisitazione del quotidiano, treno-strumento musicale*, magari ricorrendo a parallelismi e divergenze con la poetica futurista. In realtà, a parte le apparecchiature audiovisive in esso disposte, il treno vorrebbe essere prima di tutto proprio un treno che serve a spostarsi da un posto all’altro, dove si chiacchiera (senza sapere cosa è una *performance*), dove sembra che gli alberi scappino via. Poi c’è qualcosa di più: c’è l’amplificazione di tutto quello che succede nel treno; amplificazione meccanica (anzi, basta con questi termini vecchi, diciamo amplificazione elettrica) attraverso le apparecchiature audiovisive, ma anche amplificazione psicologica dovuta alla coscienza che non ci si trova sicuramente in una situazione normale, ma in una *situazione*³⁷⁸.

2.2.3. JOHN CAGE IN PIEMONTE: *FESTIVAL '84*

Durante il corso degli anni Ottanta, la normalizzazione politica e la neutralizzazione delle tensioni del decennio precedente portarono alla composizione di un nuovo assetto delle politiche culturali. John Cage perse in quegli anni l’aura eversiva che l’aveva portato al culmine della sua paradossale popolarità e la sua personalità comincia a legarsi a quelle manifestazioni e celebrazioni che ne fanno una personalità venerabile³⁷⁹.

Prima della sua ultima apparizione pubblica europea al festival *John Cage e l’Europa*, organizzato a Perugia nel 1992, Cage avvia, sul finire degli anni Settanta³⁸⁰, un ultimo progetto multimediale che riguarda l’Italia. Il compositore fu invitato a Montestella d’Ivrea da Alfredo Tradardi, allora Assessore alla Cultura del Comune di Ivrea, e Luciano Martinengo che insieme

³⁷⁶ Ivi, p. 39.

³⁷⁷ Si fa qui riferimento all’opera *readymade* di Duchamp, *With Hidden Noise* (1916). Per un parallelismo con il treno si veda D. CHALES, cit., pp. 26-35.

³⁷⁸ M. VENTURI, *Ecco un treno carico di suoni e di rumori*, «l’Unità», LV, 1978, n. 121, 23 maggio, disponibile online: URL (http://www.johncage.it/1978-treno-cage.html#unita_19780623) [ultimo accesso: 14/01/2023].

³⁷⁹ Sebbene non manchino ancora commenti diffidenti nei giornali dell’epoca, come nell’articolo di Nico Orenco su «La Stampa» del 24 febbraio 1979. Cfr., V. RIZZARDI, cit., p. xxv; N. ORENCO, *Cage nel bosco a raccogliere voci dei fiori*, «La Stampa», V, 1979, n. 7, 24 febbraio, p. 3.

³⁸⁰ Nel febbraio 1979.

a Franco Moggi aveva curato la stesura del libro su Cage, *Dopo di me il silenzio (?)*, ispirato alle vicende della ricezione cageiana in Italia. Il progetto che gli fu chiesto di realizzare riguardava la sonorizzazione di un parco, su una collina alla periferia di Ivrea³⁸¹, con l'aiuto del tecnico del suono John Fullemann. L'idea era quella di applicare agli alberi e piante del bosco delle apparecchiature elettroniche in grado di amplificare e riprodurre i suoni della natura³⁸², come per le ultime composizioni per materiali naturali con cui Cage aveva rivalutato il concetto di improvvisazione (*Child of Three, Branches, Inlets*) (§1.5.). Il progetto era in realtà rivolto ai bambini delle scuole elementari affinché potessero riscoprire i suoni naturali. Purtroppo, l'idea, inizialmente rimandata ai primi anni Ottanta, non trovò più realizzazione concreta se non parziale nel festival realizzato fra Torino ed Ivrea dal 5 al 20 maggio 1984³⁸³. Sebbene marginalmente menzionata rispetto ad altre, questa fu forse una delle più lunghe manifestazioni italiane dedicate al compositore americano che ne poté anche contare la presenza. Durante il festival presentò in prima Italiana *Muoyce*³⁸⁴ e il *Mushroom Book* (1972) oltre che l'anteprima mondiale dei primi sedici *Freeman Etudes* suonati dal violinista János Négyesy e la realizzazione del primo *Musicircus with Children*, con più di 800 alunni delle scuole elementari coinvolti³⁸⁵. L'attività rientrava nella concezione sociale dell'arte promossa da Cage attraverso la musica, in particolar modo sotto forma di *musicircus*, eventi sonori caratterizzati da simultaneità e multimedialità e per questo fruiti in modi differenti dai partecipanti³⁸⁶. L'evento fu piuttosto un ripiego alla mancata realizzazione del parco ad Ivrea e si concluse con un'imponente performance dei bambini in uno spazio sportivo della periferia, Le Cupole. Gli

³⁸¹ Città che, grazie all'esperienza e presenza dell'Olivetti negli anni Cinquanta, era diventata centro di anticipazione e sperimentazione culturale.

³⁸² L'idea fu quella di creare un apposito sistema di interruttori a distanza che potesse permettere di accendere o spegnere simultaneamente tutti i suoni amplificati tramite dodici amplificatori, che sarebbero stati disattivati dopo il tramonto. I microfoni a contatto sarebbero stati gli stessi o derivati da quelli utilizzati per *Branches* o per *Cartridge Music*.

³⁸³ Nel momento in cui venne realizzato il festival, l'opzione di realizzare la sonorizzazione del parco era ancora aperta e progettata per il 1985.

³⁸⁴ Occasione in cui, nonostante la mutata situazione politica e culturale, si ripeté grossolanamente la scena di dissenso nata in occasione della performance al Teatro Lirico. Così ne parlò Enzo Restagno su «La Stampa»: «L'eroe del negativo, di colui che a suo tempo mise in crisi i sacerdoti dello strutturalismo di Darmstadt possiede ancora grinfie affilatissime. La sua incidenza sui destini della musica contemporanea è un fatto ormai archiviato da anni, ma di fronte alla banalità, all'impazienza, a tutte le forme di aggressività che si manifestano attraverso suoni disarticolati, lui resterà sempre protagonista.» Apprezzata fu invece la performance degli *Etudes* al Conservatorio di Torino, mentre ad Ivrea vi furono proteste. Cfr., E. RESTAGNO, *Un grande Cage che fa discutere*, «La Stampa», CXVI, 1984, n. 123, 7 maggio, p. 6.

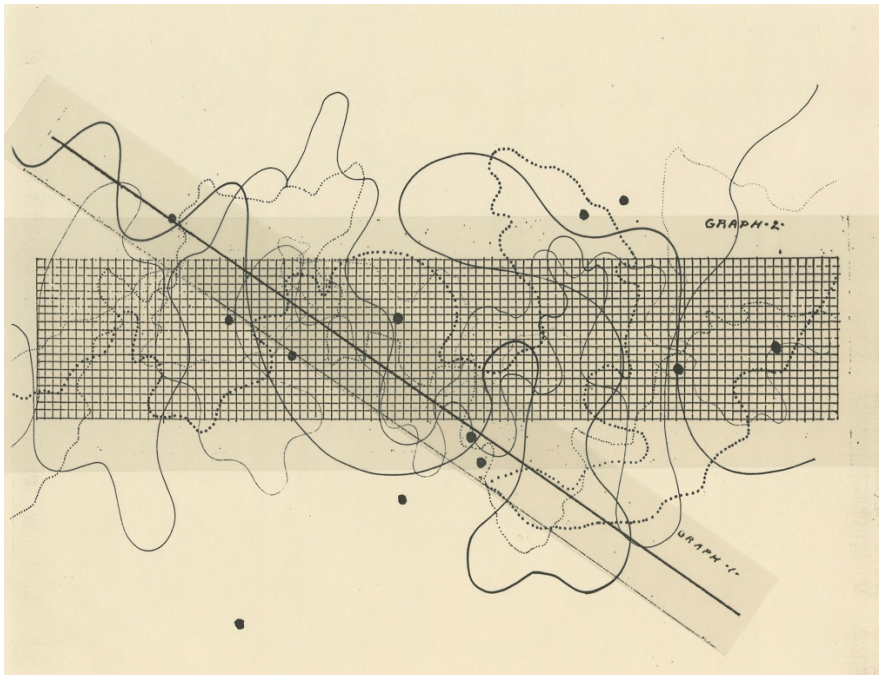
³⁸⁵ Del festival rimangono delle documentazioni video, come il documentario di Marco di Castri, *H.C.E. – John Cage a Torino*, e il servizio di Luciano Martinengo, *John Cage e i bambini* realizzato sempre per la Rai. Cfr., S. POCCI, *John Cage Festival '84 (Torino/Ivrea, 1984)*, 11 aprile 2011. Disponibile online: URL (<http://www.johncage.it/1984-torino-ivrea.html>) [ultimo accesso: 15/01/2023].

³⁸⁶ Uno dei più famosi è *HPSCHD* (1969), in cui il compositore utilizzò il potenziale offerto dal computer per realizzare l'opera considerata da molti come la più stravagante, colossale e rumorosa del XX secolo.

esecutori, bambini dai 4 ai 12 anni, si cimentarono in canzoncine, giochi e danze. Il pubblico, per l'occasione, poté scegliere di passeggiare nel mezzo e intervenire o guardare liberamente ciò che stava accadendo, nel più completo frastuono di suoni infantili. Nel corso di vari interventi nelle scuole Cage spiegò come l'attività dell'insegnamento si sarebbe dovuta fare promotrice di un insegnamento musicale che fosse simile all'attività pittorica, non solo esperienza collettiva ma anche di ascolto individuale. Il grande *Musicircus* ad Ivrea significò per lui questo, insegnare ai bambini sin dall'inizio ad ascoltare ad aprirsi ai suoni del mondo: "L'esperienza dei bambini che canteranno non sarà solamente l'esperienza di quello che loro cantano abitualmente, ma anche questa specie di fondo musicale che gli proviene dagli altri"³⁸⁷.

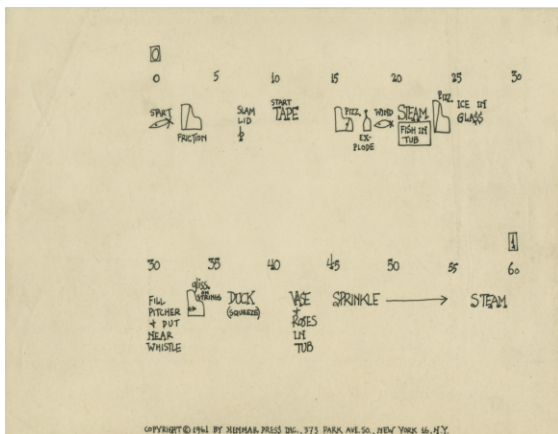
³⁸⁷ Il video di Luciano Martinengo, *John Cage e i bambini* è disponibile online: URL (https://www.youtube.com/watch?v=D_bTftcz8VE) [ultimo accesso: 15/01/2023].

APPENDICE B



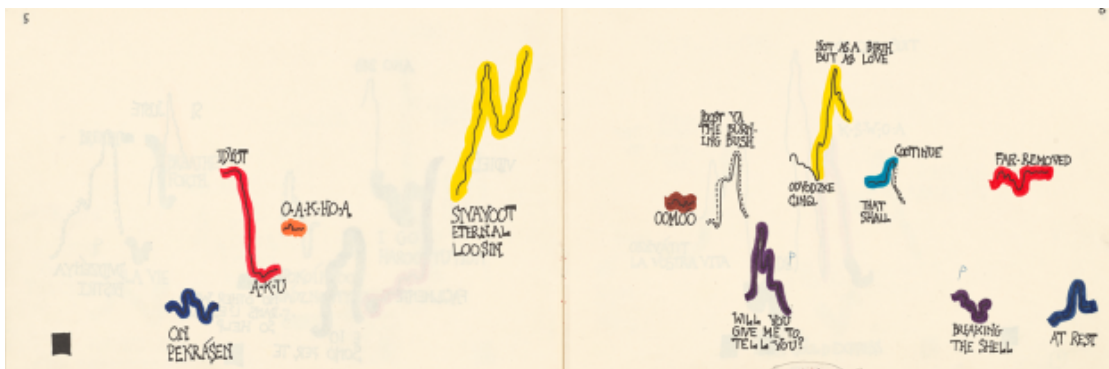
12. John Cage,
Fontana Mix, 1958
© John Cage – 1958
Henmar Press, Inc.

12



13. John Cage,
Water Walk, 1959
© John Cage – 1959
Henmar Press, Inc.

13



14. John Cage,
Aria, 1959
© John Cage – 1959
Henmar Press, Inc.

14



**15. Gianni Sassi,
Pollution, Piazza
Santo Stefano,
Bologna, 1972**
© Foto di Emilio Fabio
Simion - 1972

15

**16. Gianni Sassi,
John Cage, Copertina
Vinile, 1974**
© CRAMPS Records -
1972



16



**17. Gianni Sassi,
Pollution, Piazza
Santo Stefano,
Bologna, 1972**
© Foto di Emilio Fabio
Simion - 1972

17



18

**18. John Cage,
*Alla ricerca del treno
perduto, Bologna,
1978***

© Foto di Emilio Fabio
Simion - 1978



19



20

**19. John Cage,
*Alla ricerca del treno
perduto, Bologna,
1978***

© Foto di Emilio Fabio
Simion - 1978

**20. John Cage,
*Empty Words, Teatro
Lirico, Milano, 1977***

© Foto di Lelli e Masotti
- 1977

3. “MALATTIA” CHE CONTAGIA UN’INTERA GENERAZIONE: IL FLUXUS DALL’AMERICA ALL’EUROPA

Eppure, come non riconoscerli – anche allora – i sintomi che, benefici, compaiono a rendere palese la malattia mortale, la quale si annidava proprio là, ove le folle idolatre indugiavano devote a testimoniare l’intramontabile crepuscolo delle certezze «estetiche»? Dei sintomi, ognuno di noi assolutizzò quello a sé somigliante: vi fu il caso e l’indeterminazione, il grafismo e l’improvvisazione, l’eccentricità narcisistica e lo pseudo-zen, lo happening e la indiscriminazione dell’esito, il processo formalizzato e l’equivalenza materiale/opera, e chi più ne farnetica più lo attribuisca a Cage.

F. DONATONI, *Comporre l’esistenza / vivere l’opera*³⁸⁸
(1978)

Dalle costole dell’indeterminazione non poteva che nascere una creatura dalle coordinate incerte, fluida - come essa stessa si è autoproclamata. La più radicale e sperimentale corrente nata tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta, Fluxus, si presentò nella forma di attitudine o atteggiamento artistico ancor prima che di “movimento” vero e proprio³⁸⁹, facendo dell’impossibilità di definizione o circoscrizione il suo comun denominatore³⁹⁰. A partire dal significato stesso della parola³⁹¹:

³⁸⁸ F. DONATONI, *Comporre l’esistenza / vivere l’opera*, in F. MOGNI (a cura di), cit., p. 95.

³⁸⁹ Tanto che il clima di negazione attorno la sua definizione, la precisazione di ciò che non è e ciò che non vuole essere, ne ribalta la prospettiva in termini di “non-movimento”. Molti degli artisti Fluxus insisterono molto sul fatto che questo non fosse un “movimento”. Si trattava, piuttosto, di esperienze che condividevano uno scarto sia temporale che semantico. Al punto da poter affermare che non furono gli artisti ad entrare nel Fluxus, ma fu il Fluxus stesso ad andare loro incontro: “La maggior parte degli artisti Fluxus lavorava già nei modi che Fluxus finì per rappresentare. Fluxus era il nostro punto d’incontro.” Cfr., K. FRIEDMAN, *Introduction: A Transformative Vision of Fluxus*, in K. FRIEDMAN (a cura di), *The Fluxus Reader*, Academy Editions, Londra, 1998, p. ix (trad. mia).

³⁹⁰ “Qualunque cosa si dica di Fluxus è probabilmente vera in un modo o nell’altro, o, se non è ancora vera, senza dubbio lo sarà un giorno o l’altro. Allo stesso modo, qualunque cosa si dica di Fluxus può essere in un modo o nell’altro falsa.” Cfr., K. FRIEDMAN, *Su Fluxus*, «Flash Art», 1978, n. 84-85, ottobre-novembre, p. 34. Disponibile online: URL (<https://flash---art.it/article/su-fluxus/>) [ultimo accesso: 01/02/2023].

³⁹¹ O come per Dada, a partire dalla sua insignificanza. Nel manifesto del 1918, Tristan Tzara ne aveva sottolineato la banalità: “Dada non significa nulla”. Cfr., T. ZARA, *Dada Manifesto*, 1918.

“Fluxus” era [...] sia un nome utilizzato da una mutevole comunità di individui come conveniente etichetta per le loro attività collettive, sia un termine per indicare un atteggiamento generalizzato non necessariamente legato a una specifica attività³⁹².

L’obiettivo principale del gruppo, che, come accennato in precedenza, si era costituito nel 1961³⁹³ sulle posizioni dell’architetto lituano George Maciunas (1931-1978), era quello di “purgare il mondo dell’arte morta, astratta, illusionistica e matematica”³⁹⁴, ponendo l’attenzione sulla promozione di un’arte viva, un’anti-arte di cui tutti potessero beneficiare, e sulla fusione delle diverse sfere culturali al fine del raggiungimento di un unico scopo sociale. Fluxus rivendicava l’artisticità dei gesti più semplici, iscritti nel flusso della vita quotidiana, in nome di un’arte totale e totalizzante, prediligendo i luoghi di espressione in cui essa potesse assumere forme diverse³⁹⁵, libertarie e antidogmatiche, e in cui il fruitore potesse riconquistare un ruolo attivo nel suo avvenire in quanto processo. Sullo sfondo di quel fenomeno di normalizzazione “pantografica” di cui ha ben parlato Renato Barilli (§1), Fluxus condivideva i pensieri delle Avanguardie storiche, di Dada e del Futurismo, e li esauriva, data ormai per assodata la loro consanguineità, in un’urgenza di “mettersi in proprio”, individuando obiettivi e progetti che gli

³⁹² O. SMITH, *Fluxus: The History of an Attitude*, San Diego University Press, San Diego, 1998, p. 46 (trad. mia).

³⁹³ Il nome comparve per la prima volta nel 1961 sugli inviti delle tre conferenze musicali *Musica Antiqua et Nova*, ma l’anno dei primi *Fluxfests*, organizzati in Europa grazie all’aiuto di artisti come Joseph Beuys e Wolf Vostell, è il 1962. Dopo il primo festival, cominciò a manifestarsi una volontà più sistematica: il manifesto del gruppo, che ne rivela gli intenti, è pubblicato nel 1963.

³⁹⁴ G. MACIUNAS, *Fluxus Manifesto*, 1963.

³⁹⁵ A metà degli anni Sessanta, prima che venissero conati termini quali “poesia visiva” o “performance art”, Dick Higgins, uno degli artisti appartenenti al Fluxus, usò il termine “intermedia” per indicare quell’alveo di attività artistiche interdisciplinari e di difficile categorizzazione caratteristiche del gruppo. Così scrisse nel 1965: “I lavori migliori oggi prodotti sembrano ricadere all’interno di diversi media. Questo non è un caso. Il concetto di separazione tra i media è nato nel Rinascimento. L’idea che un dipinto sia fatto di pittura su tela, o che una scultura non debba essere dipinta, sembra caratteristica del tipo di pensiero sociale - categorizzare e dividere la società in nobiltà con le sue varie suddivisioni, nobiltà senza titolo, artigiani, servi e lavoratori senza terra - che chiamiamo la concezione feudale della Grande Catena dell’Essere. [...] Tuttavia, i problemi sociali che caratterizzano il nostro tempo, al contrario di quelli politici, non consentono più un approccio compartimentato. Ci stiamo avvicinando all’alba di una società senza classi, per la quale la separazione in categorie rigide è assolutamente irrilevante.” Rilevante in questo contesto, il tentativo di rappresentazione di interconnessione fra le varie arti nel ciclo delle *Intermedia Chart* (1995-1998), in cui, all’interno della “bolla” Fluxus (“oggetti, cinema e performance”), si intersecano varieguate discipline, tra cui la musica d’azione e la notazione musicale grafica. Interessante constatare come il contributo di John Cage venga riconosciuto dall’artista come un intermedia tra musica e filosofia, un parallelo musicale dell’happening. Cfr., D. HIGGINS, H. HIGGINS, *Intermedia*, «Leonardo», XXXIV, 2001, n. 1, febbraio, p. 49. Disponibile online: URL (<https://muse.jhu.edu/article/19618/pdf>) [ultimo accesso: 01/02/2023].

appartenevano in esclusiva³⁹⁶, superando, in alcuni casi, le questioni di puro carattere formale³⁹⁷:

[...] Il che lascia maggiore spazio ad altre, attive, finalità di verifica anche semantica, e di ulteriore strumentazione, dei linguaggi dell'avanguardia, ma al di là delle antinomie contenutistiche (implicite nella dialettica della prima avanguardia) di razionalismo e irrazionalità o, formalistiche, d'astrattismo e figurazione: sul piano, se dunque non più del programma ideologico o del vagheggiamento puro-visibilistico, di una valutazione organica delle forme come puri fenomeni³⁹⁸.

Se le Avanguardie storiche praticarono la loro rottura nei confronti della tradizione tramite un esercizio a sfondo "scandalistico"³⁹⁹, il contesto sociale in cui operarono le Neoavanguardie, ricusò invece tali "modalità oppostive"⁴⁰⁰, tentando di soddisfare quell'urgenza di adesione

³⁹⁶ Carlo Romano pone una parentesi interessante in questo riguardo, tentando di ripercorrere la storia di Fluxus come "dissolvimento delle avanguardie stoiche": attua la sua "sparizione", in un momento in cui non c'è più molto da inseguire, dicendo che l'arte è già nella vita, che tutto ormai è arte. Cfr., R. BARILLI, *L'azione e l'estasi*, Feltrinelli, Milano, 1967, pp. 7-8; l'opinione di Carlo Romano rientra in un ciclo di interventi tenutesi nel corso dell'incontro *Gli anni '50 e Fluxus* presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova il 10 novembre 1988, in margine all'esposizione *Fluxus o del principio dell'indeterminazione* (1988). Trascrizione disponibile online: URL (<http://web.tiscalinet.it/ocra/flux50.html>) [ultimo accesso: 01/02/2023].

³⁹⁶ F. FASSELLI, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze University Press, Firenze, 2013, p. 24.

³⁹⁷ Nonostante appartenesse al movimento radicale NO!art, Boris Lurie espresse bene la richiesta di superamento di categorizzazioni formaliste sentite dagli artisti di quel tempo, nonché la ricerca di un attivismo politico e sociale: "Quando visiterete questa mostra, vi preghiamo di evitare definizioni estetiche; non chiamateci realisti, neo-dadaisti, surrealisti. Al giorno d'oggi queste definizioni non sono veritiere né importanti. Le distinzioni formaliste qui non reggono. L'estetica è generalmente vista come unità solida, immobile; noi la consideriamo il riflesso della realtà mutevole. La torre di avorio non può sostituire l'«engagement» nella vita. In un'epoca di guerre e di sterminio, gli esercizi estetici e i modelli decorativi non sono sufficienti. Noi non siamo «astratti», «non-oggettivi», «rappresentativi» soltanto – siamo piuttosto tutto questo: vogliamo usare tutte le invenzioni, passate o presenti, senza discriminare tra gli «stili». La totalità è vista come un composto di tutti gli aspetti: gli approcci limitativi, puristi, puritani vengono respinti. Noi non scherziamo! Vogliamo costruire l'arte e non distruggerla, ma diciamo esattamente ciò che vogliamo dire – a costo di essere maleducati. Qui non troverete nessun linguaggio segreto, nessuna scappatoia fantasiosa, nessun silenzio sospirato e calmo, nessun messaggio trasmesso a un pubblico esclusivo. L'arte è uno strumento per influenzare e per stimolare. Noi vogliamo parlare, vogliamo gridare così che tutti possano capire. Il solo nostro padrone è la verità". Cfr., B. LURIE, in B. LURIE, S. GOODMAN (a cura di), *B. Lurie, S. Goodman. Galleria Schwarz, 29 settembre - 19 ottobre 1962: mostra collettiva*, catalogo della mostra, Galleria Schwarz, Milano, 1962. Disponibile online: URL (<https://borislurieart.org/pdf/b-lurie-s-goodman>) [ultimo accesso: 01/02/2023]

³⁹⁸ M. CALVESI, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari, 1998, pp. 23-24.

³⁹⁹ La "voluttà di essere fischiati" di cui parlava Marinetti: il successo mancato dello spettacolo teatrale, medium ideale di tutte le propagande, garantiva il successo della provocazione. Secondo Sandro Ricaldone, Fluxus non aggredisce l'arte neanche come Dada, ma ne sovverte l'idea facendone una cosa banale: "l'arte è facile". Scarta il "progetto" e adotta un atteggiamento a-sistematico che punta ad esperienze marginali del gioco. Cfr., F. T. MARINETTI, *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, 1911; l'opinione di Sandro Ricaldone è riportata nella trascrizione dell'incontro *Gli anni '50 e Fluxus*, cit.

⁴⁰⁰ F. FASSELLI, cit., p. 24.

immediata a una realtà rinnovata (caratteristica tuttavia anche delle prime⁴⁰¹) tramite la rilettura dell'“l'universo generale della comunicazione”⁴⁰², decretandone così l'inquinamento all'interno del sistema dei consumi⁴⁰³. In quanto tale, Fluxus si manifestò come “arte realistica dell'era post-conoscitiva”, ovvero fu capace di riflettere gli interessi e l'essenza della sua era “con maggior pienezza di un'arte mimetica o espressiva”⁴⁰⁴. L'operato degli artisti Fluxus si caratterizzava infatti per una totale inclinazione “a-simbolistica, anti-espressionistica, non informale ma libera nella forma” modulata tramite la presentazione di “eventi di estrema semplicità, azioni, esercizi zen, pièces tediose ecc.”, monostrutturali e aperti all'intervento del caso⁴⁰⁵. Opere intermediali e indeterminate sì, ma non tutte: il carattere tipicamente Fluxus – nonostante la mancanza di un programma estetico fisso – compariva quando esse erano trattate come “modelli concettuali, senza eccesso di matiere” – psicologico o auto-conoscitivo – “impiegato nella loro realizzazione”, ovvero quando presentavano le qualità di un modello “ridotto-al-minimo”⁴⁰⁶, per una democratizzazione dell'arte nel suo complesso. Legge, questa, che accompagnava anche la redazione dei documenti, al confine tra manifesti e opere, da cui nacque una forma di collezionismo Fluxus: ancor prima delle opere stesse, un'infinità di materiale tipografico – inviti, poster, volantini e cartoline, creati dagli stessi artisti – era distribuito non solo in forma promozionale, ma anche a complemento di queste⁴⁰⁷. Al di là, quindi, della fusione di diversi codici espressivi nelle opere vi era anche l'utilizzo di quei media

⁴⁰¹ Appianata tramite un linguaggio che fosse diretta incarnazione fisica di oggetti e fenomeni, nel superamento dei limiti della rappresentazione. Cfr., S.M. MARTINI, *Le avanguardie storiche*, in S.M. MARTINI, *Breve storia dell'avanguardia*, Nuove Edizioni, Napoli, 1988, p. 149.

⁴⁰² M. DE GENNARO, *Poesia visiva*, Florio, Napoli, 1999, p. 10.

⁴⁰³ F. FASTELLI, cit., pp. 23-24.

⁴⁰⁴ In Fluxus trova terreno fertile l'immagine di “villaggio (elettronico) globale” di McLuhan, sia come estensione territoriale che come matrice della nuova realtà “post-industriale” definita da David Riesman nel 1958: secondo Enrico Pedrini, “Fluxus evidenzia quel grande fenomeno della de-realizzazione operato dall'avvento della televisione e della nuova realtà dell'immagine che ha prodotto la perdita di consistenza delle cose. Mette in luce in quotidiano totalizzante dell'era tecnotronica”. Cfr., HIGGINS, *Alcune riflessioni sul contesto di Fluxus*, «Flash Art», 1978, n. 84-85, ottobre-novembre, p. 34. Disponibile online: URL (<https://flash---art.it/article/alcune-riflessioni-sul-contesto-di-fluxus/>) [ultimo accesso: 01/02/2023]; l'opinione di Enrico Pedrini è riportata nella trascrizione dell'incontro *Gli anni '50 e Fluxus*, cit.

⁴⁰⁵ S. RICALDONE, *Per complicare l'intreccio*, in E. PEDRINI (a cura di), *Fluxus o del “principio di indeterminazione”*, catalogo della mostra, Studio Leonardi – Unimedia, Genova, 1988. Disponibile online: URL (<http://www.ricaldone.org/fluxus.html>) [ultimo accesso: 01/02/2023].

⁴⁰⁶ Permettendo, vale a dire, ogni modello concettuale: “da quello quietamente intuitivo, alla permutazione matematica, al comportamento aleatorio.” Tutto scivolò in Fluxus, e Fluxus abbracciò tutto indistintamente. Cfr., D. HIGGINS, cit., p. 34;

⁴⁰⁷ Nonostante Fluxus sia conosciuto principalmente per i suoi eventi organizzati e performances, si fa riferimento qui anche al passaggio alla produzione di oggetti plastici, come i *Fluxboxes* o i *Flux Yearbooks*. A volte, realizzazioni pratiche dell'opera d'arte secondo una logica *DIY – Do It Yourself*, slogan molto diffuso nelle opere materiali di Fluxus, e conferma di un'utopia di arte fuori del mercato: questi oggetti erano venduti per pochi dollari o, in alcuni casi, spedite gratuitamente a persone scelte a caso. Cfr., B. TONINI, P. TONINI, *Fluxpapers. Libri e documenti dentro e attorno a Fluxus*, Edizioni dell'Arengario, Gussago, 2015, p. 4.

fin ad allora mai, o poco, utilizzati per fini estetici⁴⁰⁸ – anticipando molti dei futuri sviluppi del contemporaneo e annoverando nelle sue cerchie alcuni tra i principali artisti a cavallo tra il vecchio ed il nuovo secolo. L’idea di un preciso progetto grafico venne a manifestarsi anche nelle idee del suo fondatore, Maciunas, che, durante gli anni successivi al “lancio”, fu spinto sempre più da una volontà di sistematizzare e organizzare le attività e i programmi del gruppo, per quanto il progetto si sia di fatto rivelato utopico ed abbia portato, senza mai oscurare le singole azioni artistiche individuali⁴⁰⁹, ad una scissione della leadership in “quattro quadranti” (Fluxus West, Fluxus East, Fluxus North e Fluxus South⁴¹⁰). Al manifesto del 1963 ne seguì un altro due anni dopo, il *Fluxmanifesto on Fluxamusement – Vaudeville – Art?* (1965)⁴¹¹, in cui l’artista insistette ancora una volta sul fondamento di “un’arte-divertimento semplice, focalizzata sulle insignificanze”, che non avesse alcun valore di scambio⁴¹² o istituzionale. Un’arte che fosse “illimitata, ottenibile da tutti ed, eventualmente, prodotta da tutti”⁴¹³. Oltre a proclamare la ricerca di una nuova autosufficienza per il pubblico, da attuarsi tramite la “de-professionalizzazione” e perdita di aurea artistica, il manifesto mette in luce una categoria che,

⁴⁰⁸ Come, ad esempio, la posta. Sebbene si possano rintracciare precedenti di mail art a partire, ancora una volta, dal futurismo o dal dadaismo, è solo a partire dalla creazione del Fluxus che si sviluppò un vero e proprio network di artisti postali. Nel paragrafo 3.1. è trattata la questione in riferimento all’attività del gruppo Zaj. La cartolina, ancora una volta, è eredità più diretta dell’esperienza cageiana. Durante la conferenza del 1958 a Darmstadt, Cage, nello spiegare come l’indeterminazione metta in evidenza il processo rispetto al prodotto, disse: “Una registrazione di una tale opera non ha più valore di una cartolina”. Delle creazioni grafiche di Gianni Sassi in ambito discografico si è invece già parlato nel paragrafo 2.2. Il significato estremo e provocatorio delle copertine era delineato da uno stile semplice ma efficace, a volte semplicistico, come nelle due collane di musica sperimentale targate *CRAMPS*. Con la sua grossa componente geometrizzante, legata al design, Fluxus prelude al Minimalismo. Cfr., J. CAGE, *Composition as Process: Indeterminacy*, in J. CAGE, *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, cit., p. 39.

⁴⁰⁹ Fluxus potrebbe essere immaginata come una comunità in cui i singoli artisti tengono viva e proteggono la loro individualità – il termine “network” è infatti uno dei più rappresentativi ed utilizzati e fu lo stesso George Brecht a definire Fluxus come “un network di punti attivi equidistanti dal centro”. Concetto che, vagamente, richiama la compenetrazione di spazio e tempo nella teoria di “non-ostruzione” Zen ripresa da John Cage. Interessante da questo punto di vista, la correlazione, affermata negli anni Novanta, tra le attività internazionali del Fluxus e le forme collaborative di Net Art. Connessione che riecheggia anche delle “esperienze-sonore performative” di Cage in progetti “tecnologicamente aggiornati” come quello di *Soundwwwalk*, performance che trasforma un gesto banale e accessibile, quello della navigazione in rete in un mezzo di improvvisazione audiovisiva. Cfr., G. BRECHT, *George Brecht to George Maciunas, January 11, 1963*, Archive Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, 1963; P. FAMELI, *Soundwwwalk: azioni sonore nel cyberspazio*, «Undo.Net», I, 2012, n.8, settembre. Disponibile online: URL (<https://1995-2015.undo.net/it/magazines/1347620448>) [ultimo accesso: 01/02/2023].

⁴¹⁰ Divisione che non esclude neanche le nazioni dell’Oriente, come Giappone o Corea, o quelle in cui si erano insediati altri artisti.

⁴¹¹ Manifesto in cui compare per la prima volta l’iconico simbolo raffigurante la Piedra de Sol.

⁴¹² Nei termini per i quali l’arte doveva essere prodotta in massa e per questo reperibile da chiunque – nonostante la dichiarata “inutilità”.

⁴¹³ Un’arte-divertimento opposta all’arte stessa, canonica ed istituzionalizzata. Il termine “Fluxamusement” è infatti coniato sulla base di un altro concetto, quello di “Veramusement” di Henry Flynt, artista che oltre a questo coniò quello di “arte concettuale”. Il termine, introdotto nella conferenza *From “Culture” to Veramusement*, era così descritto: “ogni azione dell’individuo che non è naturalmente o fisiologicamente necessaria (o dannosa), che non nasce per soddisfare una domanda sociale, che non è un mezzo o comporta competizione; che è fatta interamente per il piacere individuale, senza che vi sia alcuna consapevolezza che qualcosa sia originato da essa; che non è un gesto speciale.” Cfr., G. MACIUNAS, *Fluxmanifesto on Fluxamusement – Vaudeville – Art?*, 1965; H. FLYNT, *From “Culture” to Veramusement*, 1963.

seppur di ovvia identificazione all'interno dell'operato artistico, verrà esplicitata solo molti anni dopo dal fondatore: l'ironia. In una rara intervista del 1978 con Larry Miller, due mesi prima della sua morte, Maciunas enfatizza l'importanza dell'ironia – *gag, humor, divertissement* – all'interno delle opere: “Principalmente ero interessato all'umorismo, voglio dire che l'umorismo era il mio interesse principale... generalmente, la maggior parte degli artisti Fluxus vi erano attenti”⁴¹⁴. Ricollegandosi non solo alla tradizione Dada nell'uso dell'ironia come veicolo di intenti⁴¹⁵, ma trovando potenti tracce di ironia nel Teatro Futurista e nelle forme popolari di *vaudeville*, gli ultimi più marcatamente intenzionali dei primi. Ma è proprio dalla stessa intervista che emerge un profilo, o per meglio dire, albero genealogico, che conferma come suo nucleo di propagazione (o dispersione, dato il nomadismo dei suoi membri) John Cage⁴¹⁶. Collegamento, quello tra Cage e le Neoavanguardie, ancora più diretto di quello tra i due soggetti e le Avanguardie storiche⁴¹⁷. E non solo per i forti connotati di indeterminazione, di commistione dei vari media, per l'approccio quotidiano ed “economico” paragonabile ad un atteggiamento indistinguibilmente Zen⁴¹⁸, e tantomeno per l'ironia appena menzionata. Tutti

⁴¹⁴ L. MILLER, *Transcript of the Videotaped Interview with George Maciunas, 24 March 1978*, in K. FRIEDMAN (a cura di), *The Fluxus Reader*, Academy Editions, Chichester, p. 192. Disponibile online: URL (https://www.fondazionebonotto.org/admin/download/file/d1639ce_fx0505fluxusreader.pdf) [ultimo accesso: 01/02/2023].

⁴¹⁵ Secondo Sandro Ricaldone non si trova in Fluxus “un'intenzionalità forte ed ironica” quanto “un atteggiamento estatico”. Secondo Franco Sborgi, questo atteggiamento ironico nasce “dall'esperienza di Cage più che dalla riscoperta di Dada, la cui aggressività non ha, tutto sommato, molto in comune con le posizioni di Fluxus”. Cfr., S. RICALDONE, *Per complicare l'intreccio*, cit.; l'opinione di Franco Sborgi è riportata nella trascrizione dell'incontro *Gli anni '50 e Fluxus*, cit.

⁴¹⁶ Il riferimento va qui al *Diagram of historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, [sic] aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms* di Maciunas. Il grafico comincia la sua discesa anno per anno a partire dal 1948, anno in cui la cornice “Cage” comincia ad allargarsi sempre e sempre più, come la “foce di un fiume in delta”, fino ad arrivare al 1958, momento in cui si disperde. A tratti, compaiono nuovamente nozioni cageane, o nuovi incontri: “Ovunque andasse John Cage, lasciava dietro un piccolo gruppo di ‘seguaci’; che le persone accettino o meno la sua influenza, è chiaro che questi gruppi si siano formati dopo le sue visite.” – affermò Maciunas – “È rappresentato molto chiaramente nel grafico.” Secondo l'artista, il grafico avrebbe potuto benissimo prendere il nome di “Cage Chart”. Cfr., Ivi, pp. 183-84; G. MACIUNAS, *Diagram of historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, [sic] aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms (Incomplete)*, 1973; C. CHAMBERLAIN, *International Indeterminacy. George Maciunas and the Mail*, «ARTMargins», VII, 2018, n.3, ottobre, p. 59.

⁴¹⁷ È ancora George Maciunas a riportare un'altra categorizzazione di Fluxus come “retroguardia senza alcuna pretesa”. Cfr., G. MACIUNAS, *Fluxus Art-Amusement* in A. BONITO OLIVA (a cura di), *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962*, catalogo della mostra, Biennale di Venezia, Mazzotta, Milano, 1990, p. 219.

⁴¹⁸ Nonché la “caratterizzazione zen del racconto” e l'applicazione del principio di presentazione alla “sfera immateriale dell'evento”. Non a caso, Fluxus comprende al suo interno un ramo orientale rilevante, quello giapponese. Per di più, la decisione di aderire ad un “collettivo”, per quanto vasto, rappresenta un'ulteriore perdita di valore dell'ego dell'artista, e una conseguente forma di concentrazione sull'operato. Non a caso, i lavori non erano firmati individualmente ma “Fluxus”, perché l'ego non doveva essere presente all'interno dell'opera d'arte. Secondo Ben Vautier, che cominciò a parlare di Art Total nel 1959, “Fluxus non sarebbe esistito senza ed i suoi due ‘lavaggi del cervello’, ‘il primo in ambito musicale, con l'idea di indeterminazione; il secondo con il suo insegnamento svolto attraverso lo spirito zen e la sua volontà di spersonalizzare l'arte’.” Cfr., S. RICALDONE, *Per complicare l'intreccio*, cit.; S. RICALDONE, *Di che cosa parliamo quando parliamo di Fluxus*, in S. SOLIMANO (a cura di), *The Fluxus Constellation*, catalogo della mostra, Neos Edizioni, Genova, 2002. Disponibile online: URL (<http://www.ricaldone.org/fluxstory.html>) [ultimo accesso: 01/02/2023].

riferimenti che risuonano sì nel pensiero e nell'operato di Cage⁴¹⁹, ma che condividono, in maniera ancora più rilevante una matrice comune, il *leitmotiv* spiccatamente musicale e performativo⁴²⁰. Le motivazioni della costante presenza sonora in Fluxus sono molteplici, spesso difficili da rintracciare in un contesto unitario. Tuttavia, due di queste, le più dirette, furono determinanti. Da un lato, il contatto di alcuni dei suoi componenti con gli insegnamenti di Cage alla New School for Social Research in New York nel 1958, a cui presero parte George Brecht, che nella sua doppia ricerca al confine tra *assemblage* e forma concettuale, presentò nei suoi *event-score* una mirabile rielaborazione del pensiero cageiano⁴²¹, e Dick Higgins che fu partecipe di una delle prime associazioni artistiche formatesi come diretta continuazione delle lezioni di musica sperimentale, l'Audio Visual Group. Già in questo nucleo anticipatorio, la musica e il suono, cui fanno quasi sempre riferimento i titoli delle performances, è il centro propagatore nel quale cercare un cambiamento percettivo che si possa estendere anche agli altri

⁴¹⁹ Tuttavia, è errato considerare Fluxus un puro derivato di Cage. Le idee presenti nei manifesti di Maciunas rappresentano piuttosto una sintesi dei precetti di quest'ultimo uniti ad altre estetiche d'avanguardia dei primi anni Sessanta, che, seppur riprendendoli, se ne erano resi indipendenti. In *An Anthology of Chance Operations*, è contenuto un saggio dell'artista concettuale Walter De Maria, che riflette in molti punti il pensiero che animava Fluxus. L'artista condivide con Cage e con le Avanguardie l'idea che l'attività quotidiana possa essere intesa come arte, ma non senza alcune differenze nella formulazione. Cage sosteneva che l'arte dovesse produrre una forma di attenzione attraverso la quale sarebbe stato possibile concepire la vita come arte. Per De Maria, invece, l'attività di tutti i giorni doveva rimanere separata dal contesto dal contesto quotidiano per funzionare come arte, cioè doveva essere "de-funzionalizzata", resa "priva di significato". La posizione esplicita di De Maria contro la mercificazione dell'opera d'arte differisce dal commento di Cage secondo cui dovremmo consumare l'arte nello stesso modo in cui consumiamo tutto il resto (l'elemento di gratuità viene introdotto come "meaningless work"). È a quest'ultimo concetto che Maciunas fa riferimento nel manifesto *Fluxus Art-Amusement*, sia nella sua opposizione al valore istituzionale dell'arte che all'idea di un'arte "insignificante". Cfr., P. AUSLANDER, *Fluxus Art-Amusement: The Music of the Future?*, in J. M. HARDING (a cura di), *Contours fo the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000, pp. 115-16; Per il pensiero cageiano si faccia riferimento al Cap. 1 di questo scritto.

⁴²⁰ Durante la conferenza tenutasi al TED2015, Marina Abramović, artista concettuale e performativa, sottolinea come, tra tutte le arti, la musica sia la più "alta di tutte", in quanto la più immateriale. Partendo da questo nucleo formativo, Fluxus non si esaurì in eventi di natura musicale, non canonicamente intesi, ma espanse la sua ricerca a tutti e cinque i sensi nel tentativo di una riappropriazione dell'integrità sensoriale, non più gerarchizzata al dominio dell'occhio e indirizzata al recupero di una sensibilità addormentata. Sia per Carlo Romano che Sandro Ricaldone, è l'evento l'unica categoria che ebbe centralità nel Fluxus, in quanto esso si prefigurò realmente sintomatico della "psicologia del molteplice", contrapponendosi agli altri gruppi d'avanguardia che si erano formati in quegli anni. Il video della TED Talk è disponibile online: URL (https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0) [ultimo accesso: 01/02/2023]; le opinioni di Carlo Romano e Sandro Ricaldone sono riportate nella trascrizione dell'incontro *Gli anni '50 e Fluxus*, cit.

⁴²¹ A partire da *Motor Vehicle Sundown (Event)*, opera dedicata a John Cage che rimanda al processo compositivo dei *Theatre Pieces* di quest'ultimo, l'idea di *event-score* viene rielaborata nella forma di un cartoncino bianco sul quale riportare, in forma dattiloscritta, istruzioni in forma aperta o semplicemente termini (un oggetto, un pensiero o un'azione). Cfr., G. BRECHT, *Motor Vehicle Sundown (Event)*, 1960.

sensi⁴²². Sebbene New York sia da considerarsi senza alcun dubbio come sede iniziatica⁴²³, il Fluxus attecchì ben presto a livello internazionale, sia grazie alle presenza di artisti d'oltreoceano nel nucleo americano⁴²⁴, sia grazie ai vari spostamenti di Cage⁴²⁵, e sia grazie al trasferimento di Maciunas in Germania dopo la chiusura della AG Gallery⁴²⁶, occasione che, piuttosto che decretarne la fine, ne segnò il rapido inizio ed espansione in Europa. Se un primo evento, di chiara derivazione situazionista, presentò a Parigi alcune performance del nucleo americano⁴²⁷, il debutto ufficiale in Europa arrivò nel 1962⁴²⁸ a Wiesbaden e prese il titolo di *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*⁴²⁹. L'evento, per un totale di quattordici concerti, fu epocale e ricevette un'ampia copertura mediatica⁴³⁰. La volontà organizzatrice di Maciunas predispose le performances secondo una precisa suddivisione tematica⁴³¹, ordine che tuttavia non fu rispettato. Come è possibile evincere dal programma del festival, l'evento nacque da basi totalmente musicali: le diverse performances vennero denominate “concerti” e la suddivisione, così come le descrizioni individuali, contennero al loro interno liste di strumenti musicali, seppur preparati. Durante le giornate iniziali vennero presentate opere di particolare

⁴²² *Modus operandi* che confluisce, prima dell'arrivo ufficiale di Fluxus, nella serie di eventi di Chambers Street, organizzati da La Monte Young nel loft di Yoko Ono, durante le quali Maciunas ha modo di incontrare molti dei futuri membri, e negli eventi multidisciplinari organizzati da quest'ultimo nella sua AG Gallery, tra cui la serie di conferenze *Musica Antiqua et Nova*. È in questo periodo che cominciano a lavorare al volume *An Anthology of Chance Operations*, basato sulle tecniche di composizione cageane e considerato anticipatorio del “movimento”, in cui sono presenti anche l'opera sopraccitata di Brecht e un estratto di *45' for a Speaker* (1954) di Cage. Simile in formato, stile grafico e contenuto fu *Notations* (1969), questa volta redatto dallo stesso Cage. In esso, compaiono anche i nomi e le partiture d'azione dei musicisti con cui entrò in contatto durante il suo soggiorno italiano: Gianni-Emilio Simonetti, Walter Marchetti, Juan Hidalgo, Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari. Cfr., L.M. YOUNG, J. MAC LOW (a cura di), *An Anthology of Chance Operations*, Heiner Friedrich, New York, 1963.

⁴²³ Anche grazie alla diffusione di una radicale controcultura giovanile nel corso degli anni Sessanta, specialmente negli Stati Uniti.

⁴²⁴ Come Yoko Ono, nota anche per la relazione con John Lennon.

⁴²⁵ Che lascia evidenti tracce lungo il suo percorso, come quelle esplorate nel capitolo 2, e di cui il diagramma di Maciunas rappresenta una (possibile ed imparziale) ricostruzione.

⁴²⁶ Maciunas si trasferisce all'estero per lavoro, a causa dei debiti, accettando una posizione come graphic designer per la US Air Force nella sede di Wiesbaden nel novembre 1961. Cfr., S. HOME, *The Assault on Culture. Utopian currents from Lettrism to Class War*, A.K. Press, Stirling, 1991, p. 51.

⁴²⁷ Il programma dell'evento, progettato da Maciunas, era una stampa su carta da regalo e conteneva al suo interno una mappa schematica delle varie location. Cfr., *Sneak Preview: Fluxus, happenings, environments, poems, dances, compositions*, Galerie Ursula Girardou, 1962.

⁴²⁸ Il primo di una serie di eventi confluiti sotto il nome di *Festum Fluxorum*. Cfr., S. HOME, cit., p.51.

⁴²⁹ Presso la Hörsaal des Städtischen Museum dall'1 al 23 settembre.

⁴³⁰ Fu in particolar modo la natura bizzarra e distruttiva di alcune performances – quelle che inclusero la distruzione di strumenti musicali, esercizi di rasatura e salti in una vasca piena di acqua – ad attirare una discreta copertura. Cfr., S. HOME, cit., p. 52.

⁴³¹ La suddivisione per tipologia di “concerto” includeva: composizioni per pianoforte, composizioni per altri strumenti e accordatori, musica concreta e happenings, film e musica su nastro. Un'ulteriore classificazione per area di provenienza comprendeva la divisione in Stati Uniti, Europa e Giappone, con la giornata finale dedicata esclusivamente alla musica francese. Cfr., G. MACIUNAS, *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*, volantino pubblicitario del festival, 1962. Disponibile online: URL (<https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/fluxus/maciunasgeorge/10/2433.html>) [ultimo accesso: 01/02/2023].

rilievo per il movimento, e successivamente confluite in *An Anthology*: dalle composizioni di La Monte Young, in cui il performer era invitato ad utilizzare gli oggetti indicati nei titoli come fonti sonore, a quelle di Dick Higgins, come *Danger Music No. 2* (1961), in cui l'artista, seduto al centro della scena, riceve un taglio di capelli da Alison Knowles, per poi alzarsi, rompersi delle uova in testa e andare in mezzo al pubblico sporcando loro le mani⁴³². Ognuno di questi eventi, come quelli di Brecht precedentemente menzionati, era accompagnato da un *event-score*, che ad oggi rappresenta la possibile trama di una testimonianza di cui non si hanno molte tracce, data l'immaterialità dell'evento stesso. Oltre al carattere esteticamente minimale, le partiture furono sempre di breve durata, indeterminata, e quindi aperte all'improvvisazione. La loro semplicità era poi rispecchiata nelle azioni, sempre singole, che i performers dovevano compiere, tanto che alcune di esse inclusero anche l'intervento diretto del pubblico, come il brano di Terry Riley, *Ear Piece for Audience* (1962)⁴³³. Fu proprio questa semplicità strutturale, nonché la composizione del festival nel suo insieme, a delineare una netta distinzione delle opere Fluxus in due categorie, quelle che Maciunas etichettò successivamente come “monomorphic neo-haiku flux-event” e “mixed media neo-baroque happening”⁴³⁴. La prima tipologia, che è un riferimento esplicito alle composizioni poetiche giapponesi⁴³⁵, prevedeva che gli artisti realizzassero delle performance di breve durata con la presenza ma senza il diretto coinvolgimento del pubblico⁴³⁶. La seconda tipologia di eventi, che cominciò ad affermarsi a partire dagli anni Settanta, prevedeva invece la realizzazione di performance collettive e

⁴³² L'attenzione era posta sul rumore provocato dall'azione.

⁴³³ Le indicazioni dello spartito prevedevano l'utilizzo da parte del pubblico di un qualsiasi oggetto per la produzione di suono o per l'utilizzo in contrappunto rispetto a un'altra fonte sonora. Cfr., T. RILEY, *Ear Piece*, 1962. Disponibile online: URL (<https://www.moma.org/collection/works/127535>) [ultimo accesso: 01/02/2023].

⁴³⁴ Cfr., S. HOME, cit., p. 52.

⁴³⁵ Componimenti brevi in tre versi secondo uno schema 5-7-5. Costituiti da parole così piene da essere privi di ogni intenzionalità, furono ampiamente utilizzati da Cage all'interno della sua ricerca sonora, come in *Score without Parts (40 Drawings by Thoreau): Twelve Haiku* (1978). In quest'opera, Cage duplica la partitura di un precedente lavoro, *Score (40 Drawings by Thoreau) and 23 Parts* (1974) e sostituisce la notazione musicale convenzionale con piccoli disegni di elementi naturali tratti dal *Journal* di Thoreau, selezionati e collocati su pagine tramite l'utilizzo delle tecniche aleatorie. Suddivide poi ciascuna delle dodici battute in tre sezioni da 5-7-5 misure, trasformando lo spartito in un haiku visivo, sonoro ed esperienziale.

⁴³⁶ Ne sono un esempio il *One for Violin Solo* (1962) di Nam June Paik, eseguito per la prima volta al *Neo-Dada in de Musik* a Düsseldorf, o le *Piano Activities* (1962) di Philip Corner, per più esecutori e riconosciuto come uno dei più scandalosi tra i “concerti” Fluxus in Europa. Entrambi prevedevano la distruzione dello strumento, il violino e il pianoforte. L'azione è qui innanzitutto esperienza per chi l'agisce. In queste performance distruttive, il confine tra pubblico e l'artista era ancora evidente – fattore che faceva loro correre il rischio di diventare parte integrante del mercato dell'arte, dato che i “resti” erano “venduti” dagli artisti come oggetti. Tuttavia, secondo Sandro Ricaldone, “Fluxus non riqualifica l'oggetto di scarto immettendolo nel circuito dell'arte, piuttosto – anche l'è dove non tende tout court all'immaterialità – abolisce lo stacco fra oggetto d'uso e oggetto d'arte, sceglie la banalità inutile di un gadget bizzarro, tendenzialmente prodotto per la massa, contro ogni sofisticazione elitaria”. L'opinione di Sandro Ricaldone è riportata nella trascrizione dell'incontro *Gli anni '50 e Fluxus*, cit.

simultanee a cui il pubblico prendeva liberamente parte⁴³⁷. Nonostante i diversi approcci immersivi e partecipativi, in entrambi i casi, l'azione veniva a costituirsi comunque come strumento di delegittimazione di vecchie abitudini, prassi, norme e deviazione dai codici acquisiti⁴³⁸. Tuttavia, queste ultime, successive alla fine della cosiddetta “fase eroica”⁴³⁹, possono essere viste come una “degenerazione delle intenzioni originarie del movimento”, nonostante pervase da una ancora fervida costante utopica. Il punto di rottura del 1964 fu causato da una dicotomia di posizioni sui metodi di “assalto alla cultura seria”⁴⁴⁰, un'opposizione tra coloro che avevano una prospettiva multidisciplinare e quelli che non riuscivano a percepire nulla oltre a preoccupazioni estetiche secondarie.⁴⁴¹ In congiunzione al ritorno di Maciunas a New York, che, ancor più che sulle performances collettive, si concentrò sulla distribuzione delle pubblicazioni Fluxus e sulla progettazione della *Fluxhouse*⁴⁴², gli avvenimenti di questa fase decretarono una percepibile distinzione tra le attività del gruppo nei vari territori, già tra loro eterogenee.

In Europa, l'attività Fluxus crebbe esponenzialmente in quei paesi toccati dalla prima tornata di festival. Se la situazione artistica al di là dell'Atlantico risultava differente da quella

⁴³⁷ Rientrano quindi in questa tipologia anche il *Paper Piece* (1960) di Benjamin Patterson, o l'esecuzione del brano di Terry Riley al festival del 1962. Tuttavia, fu Maciunas a promuovere più di ogni altro questa categoria di eventi, organizzando nel 1970 un *Fluxfest* al Douglass College diviso in tre aree d'attività (*Fluxmass*, *Flux-sports* e *Flux-show*) e, sempre nello stesso anno, il primo *Fluxmass*, una performance in chiave umoristica del rito messale, cui prese parte anche Larry Miller in vesti di “gorilla”. Queste attività furono in un certo senso collaterali al declino degli eventi Fluxus alla fine degli anni Sessanta, e si distanziarono drasticamente anche da quelle del Fluxus europeo. Secondo Stewart Home, è possibile considerare per queste manifestazioni, anche solo marginalmente, un'influenza diretta della cultura degli “hippies, freaks, and other dropouts” di quegli anni. Cfr., Ivi, p. 59.

⁴³⁸ Potremmo dire che il contesto degli anni Sessanta sia un contesto d'azione che influenzò sia gli ambiti socio-culturali e immediatamente politici che quelli artistici. Da questo quadro derivò la necessità delle arti di intervenire attivamente nel contesto sociale, umano e politico, seppur con le loro diverse accezioni di “intervento”.

⁴³⁹ La “fase eroica” fu quella compresa tra i festival del 1962 e il 1964, caratterizzata da un più elevato grado di organizzazione in un sistema di festival, sotto la direzione di Maciunas. Mentre la fase precedente, quella “proto-Fluxus”, cominciata nel 1959, anno in cui gli artisti che entrarono a far parte di Fluxus eseguirono attività collettive, è dominata da un'organizzazione del tutto indipendente.

⁴⁴⁰ I litigi nacquero a seguito della pubblicazione della “News-Policy Letter” del 1963, in cui venivano indicate le “proposte di azione e propaganda” sulla base dei modelli operativi di Henry Flynt, uno tra i più radicali membri del Fluxus. Quando Maciunas dovette accogliere le richieste di rimuovere dal programma di Fluxus i punti più politici, a seguito della protesta per il concerto di Stockhausen, Flynt si dissociò, ed il Fluxus si dimostrò incapace di presentarsi come “movimento” sia culturale che politico. Ivi, p. 54.

⁴⁴¹ “Gli americani più estetizzanti, come Brecht, Knowles e Higgins, erano infastiditi dalla violenza dei lavori di Paik e Vostell. Questa tendenza violenta proseguì in Europa - ad esempio Serge III eseguì il *Violino Solo* di Nam June Paik su uno strumento riempito di cemento così, quando il violino colpì il tavolo, fu questo a distruggersi, non il violino.” Cfr., Ivi, p. 57.

⁴⁴² In questi anni vide la luce il progetto del Fluxus Magazine *ccV Tre* (1964-1979). Dal 1966 al 1975, Maciunas tentò poi di reindirizzare gli obiettivi sociali di Fluxus nei suoi lavori di urbanistica per la creazione delle cooperative *Fluxhouse*, trasformando loft in spazi di lavoro per gli artisti nel quartiere di SoHo. Tanto che, nel 1992, il New York Times definì l'artista come il “padre di SoHo”. Cfr., N. VALAITIS, *Father of SoHo*, «New York Times», lettera all'editore, 1992, 12 aprile. Anteprima disponibile online: URL (<https://www.nytimes.com/1992/04/12/realestate/l-father-of-soho-061292.html>) [ultimo accesso: 02/02/2023].

americana dal punto di vista del contesto formativo⁴⁴³, il clima sperimentale che aveva favorito la produzione di entrambe i paesi presentava le stesse affinità tematiche. Sebbene le inclinazioni personali dei singoli artisti presentarono segni di allontanamento dalle concezioni guidate dal nucleo americano – come furono gli sviluppi tedeschi di Wolf Vostell per il ricorso “all’uso catartico della violenza come forma di allegoria politica”⁴⁴⁴ – non mancarono artisti europei che, in questa fase, si collegarono direttamente ai modelli in uso in territorio americano sulla spinta della lezione cageiana, che si era estesa un po’ ovunque⁴⁴⁵. L’Italia era entrata in contatto diretto con John Cage sul finire degli anni Cinquanta, nel periodo in cui il musicista americano era stato ospite di Luciano Berio (§2.1.). Un periodo in cui, in Italia come altrove, si era registrata una crescente ascesa di correnti artistiche “concettuali”⁴⁴⁶. Fatto che si può scherzosamente riscontrare nell’ultimo episodio della trilogia di *Dove vai in vacanza?* (1978), diretto da Alberto Sordi⁴⁴⁷, o nelle parole dello stesso Simonetti, per altro menzionato nel film, che, al di là delle vesti artistiche, è autore, insieme a Carlo Romano, di uno dei primi affondi interpretativi su Fluxus apparsi in Italia⁴⁴⁸. Come già rimarcato, fu proprio la promozione da

⁴⁴³ Dopo la fine del secondo conflitto mondiale, erano maturate in Europa, a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta, correnti avanguardistiche che condividevano con il Fluxus le medesime problematiche di ricerca. Un quadro non meno vivace di quello americano, che vedeva l’affermarsi dell’Art Brut di Jean Dubuffet, o il Lettrismo di Isidor Isou e Gabriel Pomerand, che aveva già proposto forme primordiali di happening e opere aperte, come la *séance de cinema*, il quadro supertemporale o *dérive* psico-geografiche. Risalgono al 1959 anche le prime sperimentazioni di Auto-Destructive Art di Günther Metzger. Cfr., S. RICALDONE, *Per complicare l’intreccio*, cit.; S. RICALDONE, *Di che cosa parliamo quando parliamo di Fluxus*, cit.

⁴⁴⁴ Happening che Sandro Ricaldone oppone alle forme “para-haiku” caratteristiche dell’evento Fluxus. L’estasi distruttrice di Fluxus contribuì allo sviluppo della controcultura inglese e europea, specialmente nel panorama musicale dei decenni a seguire. Basti pensare ai concerti-performance dell’etichetta CRAMPS, cui si è discusso nel secondo capitolo, e in particolar modo a quelli degli Area sotto la direzione di Gianni Sassi. Cfr., *Ibidem*.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ C. ROMANO, *Fluxus, Italia*, in G. BONOMI, E. MASCELLONI (a cura di), *Promuovere l’alluvione: Fluxus nella sua epoca. 1958 – 1978*, catalogo della mostra, Adriano Parise Editore, Colognola ai Colli, 1998. Disponibile online: URL (<https://digilander.libero.it/biblioego/FluxItalia.htm>) [ultimo accesso: 02/02/2023].

⁴⁴⁷ *Le vacanze intelligenti* (1978) mostra un’Italia di fine anni Settanta divisa da un marcato divario generazionale – quello tra i genitori, popolani romani in vacanza, e i figli, intellettuali universitari organizzatori del *tour de force* artistico-culturale. Durante la visita alla Biennale, *Dalla natura all’arte, dall’arte alla natura*, compagno, nella sezione italiana, opere di Giuseppe Chiari, *L’arte è una piccola cosa* (1978), scritta murale, e di Gianni-Emilio Simonetti, *Natura morta con foglie e bandiere* (1978), in cui “l’artista, rifacendosi ai moduli dell’Arte Povera, espone la natura stessa invece di riprodurla”. Nella sequenza del concerto di musica contemporanea, compare invece il famoso brano silenzioso di Cage, *4’33”*. Al ritorno dalla serata, il personaggio interpretato da Alberto Sordi chiama i figli, dicendo: “A mamma si sono gonfiati i piedi, a me gira la testa”. L’estratto della visita alla Biennale è disponibile online: URL (<https://www.youtube.com/watch?v=bziCFKG9YZM>) [ultimo accesso: 02/02/2023]; l’estratto del concerto di musica contemporanea è disponibile online: URL (<https://www.youtube.com/watch?v=PD8-fnyOj3o>) [ultimo accesso: 02/02/2023]. Per la differenziazione tra il primo periodo di sperimentazione in territorio italiano e l’attività di “normalizzazione” dell’arte contemporanea sull’onda della controcultura giovanile, si faccia riferimento al secondo capitolo di questo scritto.

⁴⁴⁸ Si tratta del saggio *Introduzione ad una fenomenologia rozza del gruppo Fluxus*, pubblicato sulla rivista «LE ARTI». Non disponibile. Cfr., G.E. SIMONETTI, C. ROMANO, *Introduzione ad una fenomenologia rozza del gruppo Fluxus*, «LE ARTI», XXVI, 1976, n. 4, aprile.

parte di Simonetti, anche attraverso la casa editrice *ED.912*⁴⁴⁹ e la pubblicazione della rivista «Bit», curata insieme a Daniela Palazzoli e Gianni Sassi dal 1965 in poi, a favorire la ricezione di Fluxus nel contesto italiano. Solo due anni dopo la nascita ufficiale del “movimento”, l’Italia si inserì in questa parentesi d’avanguardia con la mostra *Gesto e Segno*, in due serate⁴⁵⁰, alla Galleria Blu di Milano, con un “recital d’avanguardia” a cui presero parte John Cage, George Brecht, Dick Higgins e Giuseppe Chiari. Questa data segnò l’inizio di un sodalizio con George Maciunas che darà vita a numerosi concerti e avvenimenti sotto l’egida Fluxus, rigorosamente *made in Italy*⁴⁵¹. L’anno seguente, lo stesso Simonetti, impressionato dalle ricerche di John Cage, cominciò a comporre la sua serie *Mutica* (1965), diciassette brani di musica silenziosa dando il via alla creazione di una notazione grafica in cui, ancora una volta, frammenti di segni, colori, immagini e parole si fondevano al crocevia di un linguaggio sia visivo che sonoro, prevedendo l’inizio di azioni di cui non era stabilito il termine, e perciò dando importanza al processo di creazione e non al risultato. Tuttavia, prima del 1964, Fluxus non è estraneo all’Italia, o per meglio dire, l’Italia non è estranea a Fluxus. Entrambi gli eventi a cui prese parte John Cage durante il suo soggiorno a Milano, il concerto alla Rotonda dei Pellegrini, il 21 gennaio 1958, con Juan Hidalgo e Walter Marchetti, e quello al “Circolo Pozzetto”, il 7 febbraio 1959, con Sylvano Bussotti e Heinz-Klaus Metzger, corrispondente per l’Europa occidentale di Fluxus⁴⁵², possono essere considerati i primi vagiti italiani dell’esperienza Fluxus⁴⁵³. Tutti i musicisti sopracitati ebbero l’opportunità di incontrare John Cage e David Tudor durante i corsi

⁴⁴⁹ Che prima fra tutte opera con la medesima filosofia *DIY* americana e che per questo segna la direzione di molti altri editori e committenti che da lì in poi cominceranno a nobilitare gli aspetti materici, grafici e dimensionali delle opere (Cap. 2). Nel saggio *Su Fluxus: i lineamenti*, Carlo Romano scrive: “È in Italia – con qualche testo della Palazzoli, certe sue iniziative, dei lavori del Simonetti, l’attività della *ED.912* – che alla seconda metà degli anni Sessanta si profila un ispessimento critico che già fa avvertire gli appuntamenti con la storia”. Non disponibile. Cfr., C. ROMANO, *Su Fluxus: i lineamenti*, «Alfabeta», III, 1981, n. 31, dicembre.

⁴⁵⁰ Quella del 9 e del 16 novembre. All’evento prese parte anche Sylvano Bussotti, che, insieme a Chiari, gravitava attorno all’Associazione Vita Musicale Contemporanea.

⁴⁵¹ L’organizzazione di performance e concerti Fluxus fu particolarmente proficua nella seconda metà degli anni Sessanta in Italia. Già nel 1966, Simonetti aveva eseguito a Campo Imperatore Terminiello un *Concerto Fluxus per aquiloni*, nel cui invito si ritrova uno dei simboli adottati in Italia per la rappresentazione (un uomo occupato nella fuoriuscita di gas intestinali). Nel corso del 1967 vennero eseguiti numerosi concerti, in svariate gallerie d’arte e città, che decretarono l’inizio ufficiale della prima manifestazione siglata come gruppo. Sebbene a partire dal 1967, saranno altri gli artisti a dominare la scena dell’arte italiana, gli eventi Fluxus targati Simonetti non hanno mai smesso di esistere, essendo l’ultimo, *A Fluxus Rereading of John Cage Waterwalk 1959*, a Varese, risalente al 2019. Nel 2013 ha inoltre curato un evento Fluxus al femminile a Reggio Emilia, in occasione della mostra *Women in Fluxus & other experiemental tales*, durante il quale è stato presentato il brano *Fontana Mix (1958). A special female version* (2013), derivato dal famoso *Fontana Mix* di Cage. Documentazioni video di questo evento sono disponibili online: URL (<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/simonettianni/1/5801.html?from=6784>) [ultimo accesso: 02/02/2023].

⁴⁵² M. BORZONE, *Introduzione*, M. BORZONE, E. PEDRINI (a cura di) in “*Vita Musicale Contemporanea*”, Studio Leonardi V-Idea – Circolo Culturale Il Gabbiano, Genova, 1998, p. 4.

⁴⁵³ C. ROMANO, *Fluxus, Italia*, cit.

di *Neue Musik* di Darmstadt nel 1958, cominciando a introdurre elementi di indeterminazione nelle loro composizioni, utilizzando tecniche aleatorie e scrivendo partiture d'azione. Già nel 1958 Bussotti presentò due opere al XXX Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia nettamente in polemica con la rigidità delle avanguardie di Darmstadt: *Due voci*, per soprano, onde Martenot e orchestra, e *Breve*, per onde Martenot. La tecnica compositiva del primo brano fu definita all'epoca aseriale e di "ispirazione extramusicale", e il brano in sé conferiva al musicista un "atteggiamento umanistico". Il secondo nacque dalla contemplazione di un quadro di Botticelli, *Pallade e il centauro* (1482-1483 ca.), fornendo all'artista l'idea per la composizione a due voci, una voce metà umana (il soprano) e metà artificiale (le onde Martenot⁴⁵⁴), e una seconda voce d'orchestra⁴⁵⁵. Sono del 1958 anche le prime *Pièces de chair II*, e del 1959 i *Five Piano Pieces for David Tudor*⁴⁵⁶, presentata al festival di Wiesbaden, partiture grafico-musicali che segnarono definitivamente l'ingresso di Bussotti "nell'orbita Cage"⁴⁵⁷. Il ciclo, completato nel giro di pochi mesi, fu pubblicato senza indicazioni per gli esecutori, e la scrittura⁴⁵⁸, senza forma definita, lasciava intuire molte forme possibili, riducendosi a puri segni atti a stimolare la creatività dell'esecutore⁴⁵⁹:

Sotto ai suoni, prima di essi (e non so ancora quanto in funzione di essi), stanno dei fogli che esito a definire scritti o disegnati; partiture che non sono tali, avventure della scrittura che finge di preludere al suono, ma che si afferma di per se stessa⁴⁶⁰.

Walter Marchetti e Juan Hidalgo, che dal 1956 avevano formato un gruppo di lavoro specializzato in musica d'avanguardia sotto l'egida di Bruno Maderna, dopo aver incontrato Cage, abbandonarono l'esplorazione della musica tradizionale alla ricerca di un linguaggio che non fosse solo musicale e sonoro. Tuttavia, ancora prima del loro incontro, i due compositori si erano già preparati ad una reazione sintomatica verso il dogmatismo del pensiero seriale, predicendo, la sua imminente crisi. Il brano di Marchetti, *Spazi II* (1958), presentato da Bruno Maderna durante uno dei concerti a Darmstadt, così come *Caruga* (1958) e *Ukanga* (1957) di

⁴⁵⁴ Uno dei primi sintetizzatori elettrici, una sorta di derivato del Theremin per musicisti abituati agli strumenti acustici, inventato da Maurice Martenot nel 1928.

⁴⁵⁵ A. LUCIOLI, *Sylvano Bussotti. I grandi musicisti del XX secolo*, Targa Italiana, Milano, 1988, p. 30.

⁴⁵⁶ I *Five Piano Pieces for David Tudor* poi furono inseriti nel ciclo delle *Pièces de chair II, pour piano, baryton, une voix de femme, instruments*, 14 melodie a carattere prevalentemente erotico, composte tra il 1958 e il 1960 e pubblicate nel 1970. Cfr., Ivi, p.32.

⁴⁵⁷ Nate su suggerimento di Metzger, che vide in un disegno di Bussotti del 1949 delle componenti aleatorie. Cfr., Ivi, p.31.

⁴⁵⁸ Dalla dedica a David Tudor chiaramente debitrice di Cage.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 22.

Hidalgo, testimoniarono i limiti dell'esperienza seriale, la cui dinamica, seppur fungesse ancora da matrice compositiva, era stata subordinata a effetti di espansione e contrazione spaziale che ne avevano distrutto la logica determinista⁴⁶¹. Fu solo con il Concerto alla Rotonda dei Pellegrini, che le loro composizioni aleatorie vennero associate a quelle di Cage. Giuseppe Chiari entrò invece in contatto con la musica del compositore americano attraverso l'Associazione Vita Musicale Contemporanea a Firenze, fondata alla fine del 1960 dal maestro Pietro Grossi, con lo scopo di promuovere e diffondere la musica contemporanea e di istituire un dialogo tra musica, tecnologia, scienza e arti visive⁴⁶². Firenze⁴⁶³, città con alle spalle una lunga storia di spettacolari periodi artistici e linguistici, aveva trovato, tra la fine degli anni Cinquanta e inizio Sessanta, una nuova vitalità linguistica e paradigmatica nelle idee di John Cage, in nome di un sincretismo tra arte e scienza favorito anche dalla diffusione della teoria quantistica formalizzata nel principio di indeterminazione di Heisenberg⁴⁶⁴. Fu grazie all'Associazione che Giuseppe Chiari incontrò Sylvano Bussotti⁴⁶⁵, che al tempo stava già contribuendo, grazie alla sua musica, alla diffusione della svolta epistemologica portata da Cage in Italia⁴⁶⁶. Sin da subito i due musicisti, con l'attività coordinatrice di Pietro Grossi, si resero promotori di una valorizzazione musicale gravitante attorno la realizzazione di spartiti grafici,

⁴⁶¹Il serialismo integrale della Neue Musik, "in cui ogni parametro sonoro [...] era utilizzabile all'interno di una serie preordinata in cui veniva fatto proliferare con lo scopo di ottenere una costante trasformazione dei materiali", aveva portato gli artisti verso "un'astrazione assoluta dei processi compositivi". Cfr., G. BONOMO, *D'après Marchetti*, in W. MARCHETTI, *Musica Visibile*, catalogo della mostra, Centro Atlantico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, pp. 217-18; D. VERGNI, *Le azioni della musica gestuale in Italia: tra teatro e performance art (1963-1969)*, «Arabeschi», 2022, n. 19, gennaio-giugno, p. 189.

⁴⁶²Sia il concretismo (visivo, poetico e musicale) che il carattere visivo del linguaggio furono gli ambiti d'indagine preferenziali dell'Associazione. Cfr., M. BORZONE, cit., p. 3-4.

⁴⁶³È interessante notare come, sebbene Firenze fosse il centro propagatore dell'esperienza cageiana e di conseguenza Fluxus, gran parte degli eventi, performances e mostre furono tenute in misura maggioritaria altrove, principalmente a Milano, dove operavano Gianni Sassi e Simonetti, e a Genova, sotto la spinta del circolo culturale "Il Gabbiano" e della galleria d'arte "Leonardi V-Idea". Un impulso alla "romana" verso le teorie dell'evento Fluxus e di John Cage provenne invece dall'associazione "Nuova Consonanza" e dall'impegno di Franco Evangelisti: durante il loro primo festival, nel marzo del 1963 a Roma, Mario Bortolotto tenne una conferenza sul gestualismo in musica intitolata *Manifestazioni di Musica Contemporanea*, e tra le opere proposte venne presentato il *Theatre Piece* di John Cage. Per un confronto numerico sugli eventi Fluxus in Italia si veda C. GUALCO, *Fluxus in Italia*, Il Canneto Editore, Genova, 2012; D. VERGINI, cit., p.189.

⁴⁶⁴Sebbene la ricezione delle teorie scientifiche da parte degli artisti e dei musicisti che presero parte al circolo non sia da darsi per assodata, la vicinanza dei fenomeni è quasi un dato incontrovertibile: è interessante che, un'associazione di musicisti contemporanei avesse scelto come presidente un fisico, Giuliano Toraldo di Francia. Cfr., E. PEDRINI, *L'indeterminazione e la paraconsistenza a Firenze*, in M. BORZONE, E. PEDRINI, cit., p. 15-16.

⁴⁶⁵Così ricorda Giuseppe Chiari: "Le sue partiture mi interessarono moltissimo, questa rottura del pentagramma, i primi pezzi, i *Five Piano Pièces for David Tudor* mi hanno colpito. Ho subito seguito tutti i suoi percorsi artistici, leggevo le sue cose, andavo ai suoi concerti; ma l'aspetto principale, secondo me, sono i pezzi di musica e forse i pezzi di musica per orchestra. [...] E gli devo molto perché lui sapeva benissimo che nel firmare un'iniziativa con un tizio che si chiamava Giuseppe Chiari, che a quell'epoca era totalmente sconosciuto, regalava la propria referenza a Chiari." Cfr., L. ESPOSITO, *Un male incontenibile. Sylvano Bussotti, artista senza confini*, Bietti, Milano, 2013, p. 87.

⁴⁶⁶E. PEDRINI, *L'indeterminazione e la paraconsistenza a Firenze*, cit., p. 15-16.

organizzando, già nel 1962, la mostra dal titolo *Musica e Segno*, mostra itinerante di nuove grafie musicali che si tenne in varie città europee e americane⁴⁶⁷. Fu grazie ai concerti di quell'anno che i rapporti tra il mondo musicale fiorentino e Fluxus cominciarono a rinsaldarsi, tanto che quello fu anche l'anno in cui Giuseppe Chiari decise di aderire al “movimento”. Appare evidente, forse in Europa più che in America, il secondo motivo che valida il legame del movimento Fluxus con la musica: ovvero, la presenza o la vicinanza di artisti che ricevettero un'educazione accademica musicale e che si interessarono naturalmente alle idee di John Cage dopo il suo passaggio a Darmstadt. Così, quando Fluxus arrivò con il primo festival internazionale in Germania, Walter Marchetti, Juan Hidalgo – che da lì a breve fondarono in Spagna il Gruppo ZAJ, prossimo all'esperienza Fluxus – Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari, erano tutti presenti. Inseriti all'interno della quarta giornata dedicata all'Europa, il 2 settembre 1962, i quattro parteciparono nella sezione di composizioni per pianoforte. Sylvano Bussotti, oltre all'opera dedicata a David Tudor, presentò *Pour Clavier* (1961) e *Per tre* (1959), terza pagina in tre parti del ciclo *Sette fogli: una collezione occulta* (1959), primo capolavoro che ricorre a un principio fondamentale della scrittura di Bussotti: la creazione di relazioni tra elementi stabili e aspetti mobili presenti in uno spartito costituito come intreccio di pentagrammi su cui sono definite delle note che rappresentano il centro della pagina, e attorno al quale ruota una cornice di segni indefiniti⁴⁶⁸. Per l'occasione, Giuseppe Chiari presentò invece *Gesti sul piano* (1962), lavoro che prevedeva una serie di movimenti delle mani sulla tastiera del pianoforte, in un crescendo di espressività mimica che coinvolgeva l'intero corpo. Durante l'esecuzione dell'opera, l'attenzione dell'esecutore era concentrata sulle proprie mani mentre la tastiera era contemplata come una lunga fascia bianca omogenea. “Suonare lo strumento in maniera autentica” voleva dire, allora, percorrere le centinaia e diverse combinazioni di dita, braccia ed articolazioni per indagare tutti i campi del “possibile”, in un perfetto ribaltamento della logica leibniziana: “non sono i mondi possibili a fondare le leggi della logica, ma al contrario siamo noi che scegliamo idee diverse di un mondo possibile, a seconda delle esigenze logiche che abbiamo”⁴⁶⁹. Alla sregolatezza della performance, e al genio, che diviene più palese nella serie di *statements* dell'artista⁴⁷⁰, si oppose un carattere più

⁴⁶⁷ La prima, alla Galleria Numero di Roma. È ancora una volta Chiari ad affermare: “Tutti la volevano, al Conservatorio di Padova, a Venezia, alla Piccola Fiamma; ed è arrivata in America, in Germania, in Cina, perché era una novità assoluta”. Cfr., L. ESPOSITO, cit., p. 87.

⁴⁶⁸ Tutti i brani risalgono al 1959, tuttavia la pagina più nota è *Mobile-Stabile*. Cfr., R. CRESTI, *Sylvano Bussotti e l'opera geniale*, Maschietto Editore, Firenze, 2021, p.43

⁴⁶⁹ E. PEDRINI, cit., p.16.

⁴⁷⁰ Nelle quali rientra anche quella precedentemente menzionata e “confezionata” per la Biennale di Venezia del 1978, *L'arte è una piccola cosa*.

schivo, quello di Marchetti, in cui rigore ed ironia diventano la stessa cosa, e che per l'occasione presentò l'esecuzione della sua *Musik* (1959) per pianoforte, ma che, a distanza di due anni, si trasferì in Spagna per dare il via ad un'esperienza attigua, la cui importanza per le vicende italiane di Fluxus ebbe un impatto anche dal punto di vista organizzativo⁴⁷¹. Mentre Marchetti chiudeva il suo anno pre-ZAJ a Roma insieme a Hidalgo, Bussotti e Chiari presero parte, insieme a John Cage, al festival *Fluxorum Fluxus* di Düsseldorf del 1963, evento che chiuse la preistoria italiana di Fluxus prima dell'inaugurazione ufficiale con la mostra alla Galleria Blu. Le pratiche di questi artisti, tra azioni in cui il gesto del musicista, spesso sabotato, non corrispondeva più al risultato acustico, e la loro scrittura d'azione, in cui la progettazione dell'evento prendeva il sopravvento sul risultato sonoro, si inserirono in una chiara posizione di critica contro il serialismo, sulla scia dell'indagine americana portata avanti da John Cage e del mutamento delle questioni performative concorrenti all'evento Fluxus. Si trattò di tematiche condivise, coagulate all'interno di un clima anni Sessanta in cui prese avvio la cosiddetta congiuntura economica⁴⁷², e in cui, oltre all'urgenza di riacquisizione della dimensione espressiva che il serialismo aveva negato, vennero a delinarsi prospettive di ricerca attorno allo spazio acustico, alla sperimentazione vocale, e al gesto dell'esecutore che era stato messo in risalto anche per la discordanza, negli sviluppi di musica elettroacustica, tra la presenza del musicista e quella del dispositivo, facendo così sorgere questioni riguardanti la presenza dei media nell'azione dal vivo⁴⁷³. Travalicando la distanza dal suo centro di irradiazione e le minoritarie quote di ingresso nonostante la varietà di leghe autonomiste, Fluxus poté contare in Italia una buona produzione di idee, che al di là della frequenza dei contatti con il gruppo americano, rivelarono un consistente grado di omogeneità, pur nelle loro specificità individuali⁴⁷⁴. Innegabilmente, la presenza diretta di Cage nel territorio funse quanto meno da collante: nella raccolta *Notations*⁴⁷⁵ del 1969 vennero incluse le notazioni grafiche di tutti gli artisti italiani appena menzionati che, per un motivo o per un altro, rimasero catturati dalla ventata d'aria fresca portata dal compositore in Europa e dai suoi successivi sviluppi.

⁴⁷¹ C. ROMANO, *Fluxus, Italia*, cit.

⁴⁷² D. VERGINI, cit., p.189.

⁴⁷³ Lo stesso John Cage, in collaborazione con Merce Cunningham e Nam June Paik, uno dei principali artisti coinvolti nella sperimentazione del linguaggio televisivo, realizzò una versione di *Variations V* (1965) che rifletté a pieno lo spirito di sperimentazione e collaborazione di quegli anni. Si trattò di un evento multimediale e interattivo, con coreografie di danza, decorazioni mobili, illuminazione variabile e proiezioni multiple di un film di Stan VanDerBeek, immagini televisive di Paik e musica elettronica dal vivo attivata dal movimento dei ballerini. L'esecuzione fu girata presso lo studio televisivo NDR di Amburgo, in Germania nel 1966. Cfr., *Ibidem*.

⁴⁷⁴ C. ROMANO, *Fluxus, Italia*, cit.

⁴⁷⁵ *Notations*, nato in collaborazione con Alison Knowles, si prefigura come un compendio di innovazioni relative alla scrittura della notazione musicale.

3.1. WALTER MARCHETTI: LÀ DOVE LA MUSICA GIACE

Alla fine degli anni Cinquanta, Walter Marchetti, influenzato dalla poetica di indeterminazione di Cage, riuscì a formalizzare un progetto critico nei riguardi della consolidata lingua franca e dell'assolutismo deterministico allora vigente nel settore dell'avanguardia musicale estendendo il senso della prassi artistica, in linea con una rinnovata necessità di rielaborazione etica (e, in alcuni casi, politica) dell'esperienza estetica, rilanciando sul piano procedurale una defunzionalizzazione dei codici musicali al fine di un rovesciamento “del grado zero della scrittura” – ovvero, non di una “negazione di stile” ma di uno “stile della negazione”⁴⁷⁶. Questo radicalismo estetico, che si manifestò nelle sue opere attraverso la cifra dialettica della “contraddizione”, il rigoroso riferimento metalinguistico e il rifiuto di una chiave di identificazione costituita da paradigmi definiti o possibilità di decifrazione a posteriori, prese le mosse dall'esigenza di rendere manifesto, senza alcuna forma esterna di mediazione, la contingentazione del proprio carattere critico alla conoscenza sensibile e da quella, non meno immediata, di esternare un'opposizione marcata nei confronti del processo di astrazione e falsificazione dell'esperienza messo in atto dalla Storia⁴⁷⁷. La sua musica fu, dunque, ambivalente nella sua auto-riflessività: denunciava la sterilità corrente e al tempo stesso prosperava una nuova musica capace di portare nuove risonanze nel campo dell'esperienza⁴⁷⁸. Con le sue idee anarchiche dell'atto musicale e la sua “percezione della molteplicità del reale”, si avvicinò al discorso della filosofia cageiana aprendo le porte dell'arte alla vita di tutti i giorni, concependo l'esperienza come fenomeno plurale – ricorrendo all'utilizzo di “oggetti plastici, installazioni, dischi, concerti e libri come strumenti”⁴⁷⁹ – per la creazione di un ambiente che si oggettivasse come un ponte verso l'assurdo, in cui “la logica era inefficiente, la musica era visibile, silenzio e suono erano inseparabili”⁴⁸⁰. In questo spazio liminale di libertà, in cui più che al risultato si guarda alla ricerca⁴⁸¹, Marchetti riuscì a compiere un ulteriore passo in avanti,

⁴⁷⁶ G. BONOMO, *D'après Marchetti*, cit., p. 220.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ Il futuro della musica secondo Marchetti risiedeva nei suoni “vacui”, liberati dai significati o dagli imposti modelli compositivi, la cui esperienza era più immediata e non risultante da modi di considerazione alieni al suono. Una sfida che, secondo il Marchetti del XXI secolo, sarebbe stata dura a vincere e la cui unica via d'uscita sarebbe stata attuare una “sordità volontaria”, sperando la musica non solo con le orecchie ma pensandola, toccandola, vedendola nel suo “essere” e nel suo “opposto”. Cfr., H. RIVIÈRE RIOS, *Arpocrate seduto sul loto*, in W. MARCHETTI, *Música Visibile*, cit., p. 210.

⁴⁷⁹ *La Caccia* (1965), *Natura Morta* (1979), *J'aimerais jouer avec un piano qui avec une grosse queue* (1974-75) o *Perpetuum Mobile* (1981) possono essere testi, dischi, performance o installazioni. Cfr., C. DÍAZ-BERTRANA, *Walter Marchetti – Invisible Music*, in W. MARCHETTI, *Música Visibile*, cit., p. 204.

⁴⁸⁰ *Ivi*, p. 203.

⁴⁸¹ L'artista affermò: “La musica costituisce un atto ininterrotto di lavaggio del cervello”.

rendendo non necessaria la manifestazione dei suoi lavori in oggetti o “musica”, poiché, ciò che contava veramente erano i “processi creativi e concettuali”⁴⁸². Come Cage, Marchetti fu un “artista multimediale” – definizione che fa fatica a contenere gli estesi confini di ricerca di entrambi. I suoi brani erano spartiti aperti, testi di azioni caratterizzati da flessibilità, assenza di stile ed indeterminazione⁴⁸³: quando l’autore sceglieva di renderli visibili, lo faceva con una varietà di media e tecniche possibili, profilando alternative di versioni attuabili e negando all’esecuzione ogni richiesta di virtuosismo⁴⁸⁴. L’affinità con il mondo Zen, incarnata nella figura di Arpocrate⁴⁸⁵, si palesava nell’utilizzo di oggetti e fonti sonore quotidiane (treni, sassi⁴⁸⁶, etc.) e nuove associazioni di oggetti, come i pianoforti con frutta e verdura della serie *Natura Morta* (1979-2007), immersi in un oceano di tempo calmo ed indifferente, lasciando spazio a caso ed indeterminazione⁴⁸⁷; o ancora manifestando paradossi o opinioni parallele in musica, con parodie dissacranti di linguaggi musicali, come ne *La Caccia* (1965), di strumenti, come il pianoforte fatto di rotoli di carta igienica, o trattati musicali, come in *Arpocrate seduto sul loto* (1965). La musica di Walter Marchetti non voleva trasmettere alcuna verità, bensì affermare con grande umiltà che “la conoscenza è dentro ogni uomo, ogni posto, in te, in me, nei musicisti; in ogni oggetto e in ogni cosa, nel tempo e nello spazio”⁴⁸⁸. Era una musica che non andava sentita, bensì fatta. Una musica “facile e pura”, eseguibile da chiunque, ma soprattutto “inascoltabile”, perché secondo Marchetti, per avere a che fare con essa e per poterla ascoltare veramente, bisognava predisporre alla “sordità”⁴⁸⁹, filtrando le escrescenze che imprigionavano i suoni e abbattendo le convenzionali associazioni che ne diminuivano

⁴⁸² Ivi, p. 204.

⁴⁸³ La progressiva decostruzione del processo di notazione semiotica culminò in quel periodo nella serie *Musiche per pianoforte* (1959-1965) e in *Anaga* (1964).

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ Arpocrate è una divinità egizia, raffigurata come un bambino nudo che si succhia il pollice. I Greci lo adottarono come Dio del Silenzio prima dell’era Cristiana, in quanto, il gesto, fu reinterpretato come un invito a tacere. La divinità fu allora rappresentata come un ragazzo-dio seduto su un fiore di loto aperto. Cfr., H. RIVIÈRE RIOS, cit., p. 207.

⁴⁸⁶ L’utilizzo dei sassi nelle composizioni richiama l’attività musicale e artistica svolta da Cage attorno all’immagine del giardino giapponese *Ryoanji*, in cui gli oggetti assumono una funzione vitale nell’articolare lo spazio e non viceversa, invitando alla contemplazione non tanto degli oggetti quanto degli spazi tra loro compresi. Un parallelo di riconquista dello spazio organizzato che si libera dai vincoli e diventa esperienza è il brano *40° Parallelo* (1965) di Marchetti, azione inclusa nel suo primo libro *Zaj*, in cui l’artista, dopo aver disposto la sua cintura sul pavimento, la attraversa muovendosi a piccoli passi da un lato all’altro. Cfr., H. RIVIÈRE RIOS, cit., p. 210.

⁴⁸⁷ Come in *Apagada* in cui è il caso a determinare la “forma finale” del brano. Cfr., C. DÌAZ-BERTRANA, cit., p. 204.

⁴⁸⁸ W. MARCHETTI, *Zaj: (de la mitologia moderna) un mito musical*, 1965. Fotografia disponibile online: URL (<https://www.macba.cat/en/aprendre-investigat/arxiu/zaj-mitologia-moderna-mito-musical-walter-marchetti>) [ultimo accesso: 06/02/2023].

⁴⁸⁹ “L’esistenza della musica non si può ridurre ad un orecchio in ascolto. Ci sono altri modi di ascoltare.” Cfr., G. BONOMO, *D’après Marchetti*, cit., p. 215 (trad. mia).

l'esperienza⁴⁹⁰: “Il problema (ancora irrisolto) della musica è che continua a suonare”⁴⁹¹. Dove Cage onorava i suoni che la musica aveva rifiutato di includere, Marchetti sottolineava ciò che la musica semplicemente non poteva comprendere⁴⁹². Il piano concettuale che Cage aveva implicitamente manifestato nella sua attitudine sperimentale non aveva mai superato “l'idealizzazione di una sterile denuncia dei limiti” che di fatto rispondeva agli stessi meccanismi di alienazione del determinismo soggettivante allora vigente - ovvero si manifestava ancora sotto forma di “pacchetto tautologico”. Incredibilmente, fu Cage stesso il primo a rendere questa sua poetica oggetto di una decostruzione metafisica, durante la sua parentesi televisiva a *Lascia o Raddoppia?* (§ 2.1.):

Ma se la gestualità teatrale di *Water Walk* e *Sound of Venice*, accentuata in quell'occasione dall'aiuto dei più disparati oggetti, costituiva per Cage una parentesi destinata ad essere reintegrata nel suo lavoro come un modello comportamentale astratto compreso tra le “vuote” parentesi di tempo del successivo *Theatre Piece*, per Hidalgo e Marchetti, al contrario, l'indiscutibile valore allusivo che assumeva la teatralità del gesto esecutivo, condensandosi in un ennesimo livello di sotterfugio metalinguistico, rappresentava un indispensabile orientamento⁴⁹³.

Un distanziamento dall'atto musicale in sé, forse proprio per uscire dalla “gabbia” che da Cage era stata gettata⁴⁹⁴, e che spiega il successivo spostamento verso un cambio gestuale e performativo nell'evento musicale. Una traslazione da un'investigazione musicale avanguardista tradizionale a una più comprensiva forma di musica d'azione, confermata dalla nascita del gruppo Zaj⁴⁹⁵:

⁴⁹⁰ Ivi, p. 214.

⁴⁹¹ L'azione musicale di *J'aimerais jouer avec un piano qui avec une grosse queue* del 1978 prevedeva che i musicisti del gruppo ZAJ non suonassero il pianoforte, in nome di una dissacrazione dello strumento-simbolo della musica occidentale dotta. Il brano, ispirato all'aforisma sardonico di Erik Satie gli conferisce il titolo, gioca con una “metamorfosi organica del pianoforte in un visibile mostro impotente”. Cfr., C. CELLA, *Dov'è la musica?*, «DATA», VIII, 1978, n. 31, marzo-maggio, p. 27. Disponibile online: URL (http://www.artslab.com/data/img/pdf/031_26_30.pdf) [ultimo accesso: 06/02/2023]; G. BONOMO, *D'après Marchetti*, cit., p. 219.

⁴⁹² I suoi brani sono musica ma negano i formati musicali, e corrispondono a suoni, mentre affermano la loro impossibilità. Cfr., M. COPON, cit., p.226.

⁴⁹³ Ivi, p. 217 (trad. mia).

⁴⁹⁴ Con il quale continuerà a collaborare dopo il tour americano e il ritorno in Italia con l'esperienza *CRAMPS*. Non è un caso che Marchetti abbia tradotto in italiano il libro *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles* (1977) di John Cage.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

«Dopo Cage non si può far finta che nulla sia successo»: questo il senso musicale di Hidalgo e Marchetti, e il significato è chiaro: una volta compreso che la Musica è morta e che superstita è il Suono (ovvero quel che nell'aria esiste lungo le indefinite coordinate del tempo e dello spazio), qualunque cosa diventi oggetto sonoro, può vivere ed associarsi a qualunque oggetto non sonoro. Di qui l'ampio ricordo a tutto quel che serve nell'extra-musica, e che viene per lo più catalogato con somma improprietà come Gesto. Il *Gesamtkunstwerk* wagneriano (la sintesi fra teatro e musica) ha la sua figliolanza e la sua antitesi nella concezione Zaj; soltanto: è passato Duchamp che conduceva per mano John Cage⁴⁹⁶.

Per i due, quindi, l'importanza fondamentale di John Cage si nascondeva nell'immensa libertà d'azione e nella percezione della molteplicità del reale, e non in altro: la musica non ha altro significato oltre a quello che non dice⁴⁹⁷. Questo approccio concettuale alla musica, in cui l'assenza di suono risuona nello spettatore come suono immaginario, o in cui il rifiuto di suonare milita tradizionalmente contro le conformità canoniche⁴⁹⁸, è emotivamente provocatorio anche se non cerca il ricorso ad un'espressività emotiva.

3.1.1. IL GRUPPO ZAJ: UN "BAR" A PORTE APERTE

Walter Marchetti nacque nel 1931 a Canosa di Puglia. Tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà degli anni Cinquanta imparò a suonare la fisarmonica da autodidatta esibendosi nelle balere di paese (liscio ambrosiano). Dimostrò sin da subito una precoce propensione alla musica e all'arte, laureandosi in Eventologia alla Facoltà di Arti Avanzate dell'Università di Hoggar. Così raccontò lui stesso degli eventi precedenti la svolta avanguardista:

⁴⁹⁶ "Nei primi anni Sessanta questa messa in discussione delle norme e degli specifici disciplinari attraverso le pratiche dell'azione coinvolge soprattutto le ricerche teatrali e musicali", individuando due modalità caratteristiche del decennio: "quella teatrale in cui prevale la composizione, un nucleo collettivo di elaborazione, la necessità del rapporto spettatoriale, l'instaurazione di una temporalità come durata 'da-a', o come sommatoria di singole durate (molti aspetti comuni all'happening); e quella performativa dove c'è un rifiuto del livello compositivo, un'elaborazione dell'azione spesso individuale, la non necessaria chiamata pubblica, quindi la possibile assenza di un patto spettatoriale poiché l'azione diventa qui innanzitutto esperienza per chi l'agisce, infine l'instaurazione di una temporalità che rende possibile questo superamento del diaframma arte/vita, una temporalità quotidiana senza cesure, continua (aspetti comuni all'*event Fluxus*)". Cfr., C. CELLA, cit., p. 28; D. VERGNI, cit., p. 188.

⁴⁹⁷ H. RIVIÈRE RIOS, p. 210.

⁴⁹⁸ Walter Marchetti, dopo aver eliminato l'aspetto compositivo tenta di eliminare il più possibile la componente sonora, come in *Alzar los brazos* (1965), azione nella quale all'esecutore viene indicato: "Alza le braccia con i pugni chiusi. Apri i pugni. Abbassa le braccia a mani vuote". Cfr., W. MARCHETTI, *Alzar los brazos*, 1965. Fotografia disponibile online sul sito della Fondazione Bonotto: URL (<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/marchettiwalter/3196.html>) [ultimo accesso: 06/02/2023].

Fin dai primi anni della mia vita sono stato condannato a lavorare e mi son visto, di volta in volta, vendemmiatore, muratore, sellaio, vinaio, tranciatore, tornitore, saldatore di carter per moto e biciclette, operaio specializzato in una vetreria industriale, aggiustatore, impiegato alle poste e telegrafi, venditore di musica e dischi, consulente musicale, tecnico del suono, traduttore, responsabile di una galleria d'arte, compositore in una tipografia, imprenditore, ecc. In musica, tengo a precisarlo, sono autodidatta, quantunque ci siano stati tentativi di fare studi musicali seri e rigorosi, ma, poi, la cosa non mi sembrò affatto seria. Nel 1954-55 incontrai Bruno Maderna, grande musicista e grande amico, che mi diede una mano e a cui rimasi sempre legato da una vera e profonda amicizia, nonostante la rottura avvenuta nel '58 come conseguenza della "calata" di John Cage in Europa; anche se fu proprio lui a spingermi nella "gabbia". Infatti, da allora, tutto fu un'altra cosa. Da più di quarant'anni mi lega una grande amicizia a Juan Hidalgo, con il quale ho collaborato per molto tempo realizzando a quattro mani una infinità di progetti nella e fuori della musica⁴⁹⁹.

All'incontro con John Cage e al concerto alla Rotonda dei Pellegrini⁵⁰⁰, seguì un primo soggiorno spagnolo durante il quale, insieme ad Hidalgo, realizzò un ciclo di concerti di musica contemporanea a Barcellona dal nome *Música Abierta* (1960), nell'ambito delle attività del Club 49, dove, oltre a presentare un concerto di David Tudor, Marchetti eseguì il brano *Per una cerimonia* (1960), composizione ancora improntata su una ricerca avanguardista tradizionale. Gli anni del ritorno a Milano, dopo un soggiorno parigino durante il quale Hidalgo lavorò per il "Service de la Recherche de l'O.R.T.F." diretto da Pierre Schaeffer⁵⁰¹, segnarono ufficialmente l'avvicinamento alla futura poetica ZAJ, segnato da un abbandono della ricerca tradizionale a favore di una ricerca di un linguaggio musicale che non fosse solo basato sui suoni. Nel 1964 a Madrid, i due, insieme al compositore spagnolo Ramòn Barce, fondarono il gruppo ZAJ, collettivo che si muoveva al di fuori della cultura ufficiale e che seguiva le linee

⁴⁹⁹ Un ulteriore episodio che stranamente lo accomuna a John Cage è la partecipazione al programma *Lascia o Raddoppia?* della RAI nel 1956. Diversamente da Cage, Marchetti non partecipò in veste di micologo, ma rispose a domande di musica contemporanea, vincendo il massimo del montepremi. Per questo motivo, venne invitato come ospite al Festival di Musica Contemporanea alla Biennale di Venezia. Cfr., G. BONOMO, *Chronology*, in W. MARCHETTI, *Música Visibile*, cit., p. 229.

⁵⁰⁰ Marchetti e Hidalgo vedevano nella loro amicizia con Cage il completamento della loro formazione musicale. Cfr., *Ibidem*.

⁵⁰¹ Fu in realtà Marchetti uno dei primi in Italia a fare musica elettronica fuori dallo Studio di Fonologia della RAI e il primo in assoluto ad utilizzare un sintetizzatore, il GRS Synket, un anno prima di Robert Moog, inventore di sintetizzatori musicali a tastiera che utilizzavano le sonorità del Theremin.

sperimentali del Fluxus di Maciunas⁵⁰²: una sorta di costola europea del movimento, del quale adottò le modalità nella composizione musicale, nella performance-evento, nella poesia visiva, e in tutte quelle forme espressive che davano più rilevanza al processo che al prodotto finale. Come per Fluxus, le loro attività e preoccupazioni nascevano dal mondo musicale, ma il loro approccio al fenomeno li portò a raggiungere la trasgressione dei limiti tra le varie discipline artistiche. Infatti, ben presto presero parte al gruppo non solo altri musicisti, ma pittori come Manolo Millares, scrittori d'avanguardia come José Louis Castillejo e, dal 1968, Esther Ferrer, artista performativa che andò a completare la formazione del nucleo centrale del movimento insieme a Marchetti e Hidalgo, organizzando concerti e performance concettuali in giro per il mondo per oltre 30 anni⁵⁰³. Questa dinamica di gruppo multimediale e interdisciplinare fu testimoniata da dischi, fotografie, ma soprattutto, a partire dal 1965, da una copiosa quantità di cartoline contenenti annunci, manifesti e programmi che, sotto forma di *mailers* venivano spediti ai contatti del gruppo e redatti in veri e propri libri⁵⁰⁴. Un vasto repertorio di materiale tipografico la cui produzione era affidata alla Grafica Luis Perez, una tipografia a gestione familiare nel centro di Madrid che, per i suoi interessi nel mondo dell'arte, si faceva promotrice (“publisher-sponsor”⁵⁰⁵) di artisti e correnti indipendenti, mettendo a disposizione tutto ciò che poteva. La relazione tra gli artisti ZAJ e il negozio di stampa era molto stretto: il gruppo spendeva ore in tipografia e lavorava a stretto contatto con gli stampatori assicurandosi che ogni pagina delle pubblicazioni venisse fuori come loro desideravano. Nella cartolina, *Zaj es como un bar* (1966), Marchetti esprime tutto sé stesso ed il significato del gruppo: “Zaj è come un bar, la gente entra, esce, si beve un bicchiere e lascia una mancia”⁵⁰⁶. I primi concerti del gruppo, ovvero del nucleo originario Marchetti-Hidalgo-Barce, ebbero luogo il 19 novembre, *Traslado a pie de tres objetos* (1964), e il 21 novembre, *Concierto de teatro musical* (1964). La

⁵⁰² Marchetti, ufficialmente, non entrò mai a far parte del Fluxus. Il gruppo ZAJ rappresentò tuttavia uno dei gruppi più all'avanguardia e radicali della scena artistica spagnola degli anni Sessanta e Settanta. D'altronde, il movimento si mosse all'interno di una Spagna anti-democratica governata dalla dittatura franchista. Sia nei membri spagnoli, che in Walter Marchetti, si riscontrano le ferite delle crisi politiche e morali, spagnole ed italiane, che li portarono a dubitare della dipendenza sociale delle arti. Cfr., J.L. CASTILLEJO, cit., p. 211.

⁵⁰³ Nel 1965, Ramón Barce uscì dal gruppo. Con l'arrivo di Esther Ferrer, l'attività del gruppo ZAJ aumentò in maniera sostanziale fino alla fine del decennio: concerti ZAJ vennero tenuti in Spagna e Portogallo, principalmente in università, teatri e gallerie. Molti di essi si interallacciarono all'attività degli artisti Fluxus, di cui un episodio degno di nota fu l'evento del 1970 *Happening & Fluxus* a Colonia: gli artisti ZAJ parteciparono collettivamente con un messaggio, “Non siamo interessati a questa esibizione”. Prima del ritorno a Milano di Marchetti e Hidalgo, nel 1973 ZAJ organizzò un tour negli Stati Uniti grazie all'appoggio di John Cage. Il gruppo si sciolse solamente nel 1996, su volontà di Marchetti quando, a seguito di uno show ZAJ organizzato dal Reina Sofia Art Centre di Madrid, arrivò la consacrazione ufficiale del loro lavoro. Cfr., C. DÍAZ-BERTRANA, cit., p. 203; G. BONOMO, *Chronology*, cit., pp. 231-32.

⁵⁰⁴ Hidalgo, Marchetti e Castillejo erano gli autori dei libri ZAJ.

⁵⁰⁵ H. RIVIÈRE RIOS, cit., p. 205.

⁵⁰⁶ J.L. CASTILLEJO, *Walter Marchetti: a testimonial*, W. MARCHETTI, *Música Visible*, cit., p. 215 (trad. mia).

prima azione fu un trasloco di tre oggetti attraverso la città, che così commentò la rivista italiana d'arte concettuale «DATA»:

Nella pace sepolcrale della Spagna franchista la scelta dell'intervento non può che essere univoca, ovvero «ai margini». Così come Dada ricicla con apparente convinzione e con caparbia ironia i relitti della società (orinatori, sgabelli, etc.), così Zaj sperimenta «oltre la musica» dopo Dada, e «dentro la musica», dopo Cage (che è lo stesso): l'autoemarginazione è la più sottile astuzia dell'Artista sotto dittatura (non avvisare la polizia)⁵⁰⁷.

Il secondo concerto, che presentò tra le esecuzioni delle musiche di Cage, *0'00"* e *Variations IV*⁵⁰⁸, riportò nel programma la seguente dichiarazione di intenti scritta da Juan Hidalgo:

Basato sull'amore per le allusioni, sulle azioni quotidiane volgari e sull'enfasi sulle modalità di azione non logiche, lo scopo delle nostre opere risiede nell'atmosfera creata e negli oggetti esposti. [...] Dirò subito che, fin dall'inizio, gli occhi e le orecchie hanno avuto un ruolo nella musica sperimentale. Quindi attenzione! Non dimenticare che le orecchie hanno gli occhi. A è A perché A non è A⁵⁰⁹.

Una contraddizione che si presenta in ZAJ e in Marchetti sia dal punto di vista formale che contenutistico, e che, nella scelta di un atteggiamento di basso profilo nei confronti degli oggetti, che non sono né guidati né “funzionati” – e quindi ridotti a solo una delle loro funzioni – li presenta a noi nel loro sublime potenziale. Una meticolosa banalità che richiede una

⁵⁰⁷ C. CELLA, cit. p. 26.

⁵⁰⁸ Entrambe le composizioni appartenevano al trittico che includeva anche *Atlas Eclipticalis*. Risulta interessante la scelta dei brani da parte del gruppo ZAJ se essi vengono letti in relazione alle loro interpretazioni raffigurative: mentre l'ultimo, nell'interpretazione di Hidekazu Yoshida, poeta giapponese, rappresentavano il Nirvana, la liberazione, *0'00"* rappresentava l'azione individuale e *Variations IV* il Samsāra, ovvero il tumulto della vita di tutti i giorni, l'oceano dell'esistenza. Riportano questo le indicazioni dello spartito del quarto brano delle *Variations*: “Per qualsiasi numero di musicisti, suoni o combinazione di suoni prodotti con qualsiasi mezzo, con o senza altre attività”. Il brano ben più radicale di Walter Marchetti, *Lilā* (1964), cercò di disattivare del tutto l'aspetto compositivo, sulla scia delineata degli eventi Fluxus, includendo così in partitura: “Molteplici attività possono aver luogo durante questi diciannove minuti”. Un preciso riferimento all'organizzazione cageiana in parentesi temporali: lo *score*, presenta una moltiplicazione degli spazi di possibilità offerta da *4'33"* o da *0'00"*. Cfr., C.A. HOPE, S.G. JAMES, L.R. VICKERY, *New digital interactions with John Cage's Variations IV, V and VI*, atti della Australian Computer Music Conference (ACMC), Griffith University, Brisbane, 2012, p.2. Disponibile online: URL (<https://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1117&context=ecuworks2012>) [ultimo accesso: 06/02/2023]; W. MARCHETTI, *Lilā*, 1964. Fotografia disponibile online sul sito della Fondazione Bonotto: URL (<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/marchettiwalter/2268.html>) [ultimo accesso: 06/02/2023].

⁵⁰⁹ J. HIDALGO, *Concierto de teatro musical*, programma, 1964 (trad. mia). Disponibile online: URL (<https://libreriaelastillero.com/documentos/zaj-concierto-de-teatro-musical.html>) [ultimo accesso: 06/02/2023].

concertazione profondamente rituale⁵¹⁰, motivata non dalle esigenze del compositore ma dal confronto con il pubblico, in cui la performance introduce lo spettatore in una circolarità di significato⁵¹¹ che afferma i segni nella misura in cui noi crediamo che essi lo siano⁵¹². È la poetica di Marchetti, quella che delinea la sottile differenza fra come stanno le cose e cosa noi facciamo di esse. La scoperta del meraviglioso⁵¹³, intonata ad un'estetica dell'umiltà, riscopre il fragile respiro di cui le cose sono fatte: da questo presupposto nasce l'abbandono dell'intenzione, perché affinché le cose mostrino il loro lato meraviglioso dobbiamo dimenticare tutte le indicazioni e previsioni che facciamo su di esse⁵¹⁴. Una poetica che diventa strategia conoscitiva e che dischiude, attraverso i gesti rituali, le forme che prima erano invisibili. Un'attività di rinuncia all'ego, a cui già John Cage aveva aderito sia come esercizio artistico che quotidiano, ove l'uno e l'altro sono in realtà la stessa cosa: "l'idea che ho io della musica non esiste, anche se sembra esistere da qualche parte", afferma Marchetti⁵¹⁵. È una musica che "giace morta nelle profondità del mare" e che invoca: "Chi mi libera dalle acque e mi prosciuga sarà ricompensato con esecuzioni eterne"⁵¹⁶. Una musica che nasce solamente dall'abbattimento dello status quo accademico, che l'ha resa vuota e commercializzata, che ha medializzato sia l'esperienza che i suoni. Perché questi, per Marchetti, continuano ad essere il problema nella misura in cui vengono sottomessi al pensiero e al linguaggio convenzionali a posteriori, non solo nella sintassi (composizione) ma anche nei vocaboli (suoni/silenzi). Marchetti e il gruppo ZAJ trascendono sia la composizione che il vocabolario per rendere manifesta la loro vacuità⁵¹⁷, mettendo in rilievo, non le cose, ma la loro manifestazione, come "suoni che cadono in un pozzo profondo"⁵¹⁸. Con ZAJ, la musica cessò di essere la madre

⁵¹⁰ L'esposizione degli oggetti e le azioni in Marchetti trascendono la mera provocazione dadaista. Cfr., H. RIVIÈRE RIOS, p. 213.

⁵¹¹ M. COPON, *Letting be*, in W. MARCHETTI, *Musica Visibile*, cit., p. 226.

⁵¹² "Una cerimonia di ricostruzione collettiva dell'ambientazione di qualsiasi figura, che anela a scomparire come instaurazione di senso. Il segno che desidera essere protetto è quello della scomparsa, la rinuncia al segno, o la rassegnazione a un'attesa meravigliosa, sublime nel suo eccesso e nella sua presenza." Cfr., *Ibidem* (trad. mia).

⁵¹³ Meraviglia da contrapporsi al senso di sorpresa, che contiene invece un qualcosa che è già supposizione, ipotesi non aperta a generare qualcosa che non sia uno spazio. L'arte corrisponde invece al movimento magico degli eventi non trattenuti nel loro significato, che è quello di non averne alcuno: è la "magia liberata dalla menzogna del vero". Cfr., Ivi, p. 224; G. BONOMO, *D'après Marchetti*, p. 219 (trad. mia).

⁵¹⁴ "L'imposizione di direzioni, di discorsi e persino di nomi che restringono i sensi sono i difetti che peggiorano la parola arte, una parola svuotata dal suo contenuto, di fronte la schiera di tutto ciò che abbiamo davanti e che siamo incapaci di osservare nella sua nuovissima potenzialità, perché attendiamo il suo uso corretto, il suo proprio essere, aspettiamo i suoi segni con cui comporre e ordinare". Cfr., *Ibidem* (trad. mia).

⁵¹⁵ Cfr., *Ibidem* (trad. mia).

⁵¹⁶ W. MARCHETTI, *Zaj: (de la mitologia moderna) un mito musical*, cit.

⁵¹⁷ Opposta al *vacuum* accademico. Il concetto di "vacuità" deriva dalla *Sūnyatā*, dottrina buddista che sostiene che la realtà non abbia un'esistenza intrinseca ma derivi dalla "coproduzione condizionata", ciclo di cause che va rimosso per raggiungere il Nirvana. È il cerchio vuoto delle *Icône del Bufalo* (§1.3.).

⁵¹⁸ Motivo per il quale molti dei brani di Marchetti fanno ricorso ai "mandala", che di fatto esprimono costellazioni di esperienze musicali che trascendono la convenzionalità lessicale e sintattica: "Il compositore non è in grado di

prolifica di essere autonomi ed egocentrici e divenne di nuovo sé stessa. Offriva nuove idee di creazione e di percezione, diventando nuovamente compagno di vita per gli uomini nell'incessante pulsare dell'esistenza.

2.1.1.1. *ARPOCRATE SEDUTO SUL LOTO: “GUIDA DI NAVIGAZIONE”* ALL'OPERA DI WALTER MARCHETTI

Risale al 1968 il primo trattato di Walter Marchetti, *Arpocrate seduto sul loto*, nato non solo da esigenze collettive (la redazione dei libri ZAJ) ma anche personali, in quanto esso rappresenta sia un punto di riferimento che una vera e propria “guida di navigazione”⁵¹⁹. Marchetti lo volle utilizzare sia come modello per consolidare le basi teoriche e filosofiche del suo lavoro, dando significato alle attività che stava portando avanti al tempo, sia come raccoglitore di opinioni sulla vita, sul mondo, ma soprattutto idee per la creazione di spartiti musicali e testi di azione. *Arpocrate seduto sul loto* è un lavoro composto nel senso stretto della parola, ovvero nasce dall'unione di materiali eterogenei. Marchetti, che comunque li sottopone ad un vaglio di selezione⁵²⁰, li unisce in una forma compositiva che abbandona ogni logica argomentativa e narrativa, liberando la sintassi del linguaggio – procedura che ha forti analogie con la composizione dei libri e delle conferenze di John Cage⁵²¹: “Io decido, ma non ho nessuna intenzione”, affermò Marchetti. Il caso, non coinvolto nell'impostazione del lavoro, assumeva un ruolo nella sua composizione: dopo aver numerato le pagine, Marchetti dispose i materiali in modo arbitrario. La coerenza dell'ordine non ne decretò infatti la sua costruzione logica, in quanto il volume elude ogni connessione sintattica e gerarchia linguistica stabilita tra gli elementi, presentandoli nelle loro individualità⁵²². Tuttavia, si tratta pur sempre di un'arbitrarietà meticolosa, in cui il contenuto si sviluppa in consonanza con l'ordine annunciato

dare all'interprete o interpreti nessuna indicazione sulla realizzazione di questo mandala”. Il brano non appartiene né all'autore, né all'esecutore, né al pubblico, piuttosto all'indifferenziazione polemica di tutte queste posizioni. Come per Cage, questi brani sono indicazioni per l'esecuzione, ma lasciano aperta la regia, senza imposizioni, in modo che il compositore diventi il pubblico, l'esecutore il compositore e il pubblico lo strumento. *Notturmo* (1967) si configura come un perfetto esempio di musica visiva: potrebbe essere poetico, sonoro o teatrale. Annota tempi e tragitti grafici, mappando vari spazi e ripiegandoli in uno solo: “Molteplici attività possono avere luogo durante questi diciannove minuti”, indica la nota. La presenza è disordinata in possibilità e le uniche annotazioni presenti servono a focalizzare l'attenzione su uno spazio aperto, dove le cose possono accadere, come in *4'33"* di Cage. Cfr., J.L. CASTILLEJO, cit., p. 213; M. COPON, cit., p. 226-27; W. MARCHETTI, *Mandala*, 1964.

⁵¹⁹ H. RIVIÈRE RIOS, cit., p. 205.

⁵²⁰ La situazione di precarietà economica del gruppo ZAJ portò Marchetti ad evitare eccessivi costi di produzione, optando per una riduzione del materiale dalle 342 pagine originarie alle 275 effettivamente stampate.

⁵²¹ Si faccia riferimento al primo capitolo di questo scritto.

⁵²² I blocchi “tematici” ricordano la sue composizioni musicali, puramente enunciative e non narrative. Cfr., Ivi, p. 206.

nel sottotitolo: “Sui principi basilari della composizione, sulla tecnica, sui giorni della settimana favorevoli per la composizione, sulla conservazione e trattamento delle idee, e su 48 fondamentali tipi di composizione”⁵²³. L’iniziale dissonanza del titolo, evocativo e vago, e del sottotitolo, tecnico e preciso, mette in risalto il carattere fortemente ironico del trattato, che si divide in due parti. La prima contiene tre blocchi tematici che indirizzano delle regole sull’arte del comporre: a) istruzioni al compositore sui comportamenti da adottare nel corso dell’anno per poter comporre; b) indicazioni sulle azioni che gli artisti dovrebbero fare in particolari circostanze climatiche; c) istruzioni per la conservazione e il trattamento delle idee. La seconda parte elenca invece i 48 fondamentali tipi di composizione, e funge da presa in giro alla creatività mistificata di coloro che Marchetti chiama “musicanti”⁵²⁴. Tuttavia, il blocco che si oppone al rigore di questi due, quello più interessante e caratteristico dell’operato dell’artista, è da questi slegato e tuttavia in essi immerso⁵²⁵: si tratta di una sezione senza inizio né fine, le cui pagine, di un bianco spiazzante e sparse arbitrariamente nel libro, sono dominate dall’immagine grafica⁵²⁶. È in questa sezione che prendono vita alcuni dei concetti fondamentali del suo pensiero: la musica mentale, la musica visibile e il libro della forma. Sono queste le sezioni interessanti che permettono di convertire il trattato in esperienza di vita e che comprendono la serie di spartiti grafici usati o da usare dall’autore nell’elaborazione dei brani: a) la musica mentale è raffigurata come una linea sottile, sempre della stessa lunghezza, che corre lungo la linea dell’orizzonte visibile; b) la musica visibile è raffigurata come una linea orizzontale sotto il centro delle pagine, il cui percorso non è fisso ma devia, ritirandosi, espandendosi, movendosi dall’alto in basso e viceversa, divergendo alle estremità, etc.; c) il libro della forma è costituito da cerchi, sempre al centro della superficie bianca, ma di diametro variabile. Le prime due sezioni indicano al lettore una percezione concettuale del suono, dove la musica mentale evoca un suono possibile collocato nel corso di uno spazio temporale, mentre la musica visibile allude alle sue evoluzioni parametriche. Il libro della forma, invece, esiste in nome della sua negazione⁵²⁷: la variazione del diametro della forma rappresenta la sua “inutilità

⁵²³ Ivi, p. 207.

⁵²⁴ Per “musicanti” Marchetti intendeva quei compositori ordinari che creavano opere “autosufficienti” e fini a sé stesse, con un inizio, una fine ed una logica interne. Cfr., Ivi, p. 205.

⁵²⁵ I testi nella sezione comprendono: azioni, istruzioni generali, consigli al lettore, riflessioni sul tempo, musica impossibile, esempi di composizione con precisi riferimenti musicali, frasi enunciative, frasi informative e frasi burlesche ed irriverenti. Cfr., Ivi, p. 208.

⁵²⁶ Ancora una volta richiamano lo stile grafico sia delle pubblicazioni cageane che quelle di Fluxus. I testi creano un certo disorientamento, come accade per lo spartito de *La Caccia*, composto da quattro fogli divisi arbitrariamente nel libro. Cfr., *Ibidem*.

⁵²⁷ Nega la forma mentre la afferma. È questo in generale lo stile dell’ironia utilizzata da Marchetti per scrivere il suo *Arpocrate*: affermazione che nega e negazione che afferma.

accerchiatrice”, perché opposta al pulsare della vita⁵²⁸. Così, l’intera lettura del libro si propone ancora una volta come una strategia conoscitiva che permette al lettore, rendendo palese l’impossibilità di organizzazione e analisi del mondo, di liberarsi dalle idee a priori e dai pattern mentali, dissolvendolo in una percezione dilatata di spazio e tempo che è sia “dentro” che “fuori”, libera da ogni forma alienante di prigionia umana. In questo libro sono presenti molte delle intuizioni alla base del pensiero di Marchetti poi traslate in musica: è già stato fatto un cenno all’ironia de *La Caccia*, o alla riappropriazione dello spazio in *40° Parallelo*; in altri brani, Marchetti parodizza l’utilizzo delle coordinate temporali, come accade ad esempio in *Osservazione di Walter Marchetti sui movimenti di una mosca domestica su un vetro dalle 8 del mattino alle 7 di sera in un giorno di maggio 1967 (1968)*⁵²⁹, sul cui spartito vengono tracciati, con delle linee curve tratteggiate che ricordano vagamente quelle del *Fontana Mix*, i parametri spazio-temporali del movimento di una mosca⁵³⁰:

Essendo il compositore un demiurgo passivo [...], ed essendosi la Musica ricondotta finalmente ad essere Suono, ovvero realtà effettuale; e non avendo ciascuna composizione valide ragioni interne per durare un certo tempo, l’autore non potrà che intervenire con soluzioni drastiche: il cronometro. [...] Presa coscienza del fatto che la «composizione di Musica» si è definitivamente convertita (non solo per ZAJ) in «spezzone di Suono», il Tempo non può che essere esterno alla musica stessa, imposto antidemocraticamente per risolversi in democraticità sostanziale. [...] Una volta deciso che la musica entri nella vita quotidiana, essenziale è decidere «per quanto tempo» si vuole o si ha bisogno che essa occupi la realtà. Il resto segue⁵³¹.

All’idea di tempo convenzionale Marchetti oppone un’onnipresenza della musica: tutti i suoni sono sincroni, esistenti anche se nessuno li ascolta. Presenti, ma non anarchici⁵³²: non tutti i suoni devono o possono essere sentiti, perché non è detto che essi siano simultanei. È questo il livello di “onnipresenza” o “indeterminazione” necessario al fine di liberare il suono⁵³³. Motivo

⁵²⁸ In cui musica ed arte costituiscono solamente un frammento della realtà. Cfr., Ivi, pp. 208-09.

⁵²⁹ Il titolo italiano è stato tradotto dall’originale spagnolo, *Observación de los movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967*. Fotografia disponibile online sul sito della Fondazione Bonotto: URL (<https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/fluxus/marchettiwalter/edition/2281.html>) [ultimo accesso: 06/02/2023].

⁵³⁰ “Il movimento della mosca diviene un disegno, il titolo diventa itinerario di perdita mente le traiettorie si riempiono di significato diventando lo scenario in cui un’azione vitale si mostra su un continuum di significato.” Cfr., M. COPON, cit., p. 226 (trad. mia).

⁵³¹ C. CELLA, cit., pp. 29-30.

⁵³² Come nei famosi *Musicircus* di Cage.

⁵³³ J.L. CASTILLEJO, cit., p. 215.

per il quale il suo *Arpocrate*, nonostante esso venga comunemente rappresentato come il Dio del Silenzio, non fa in realtà riferimento all'idea di silenzio e non ne è tantomeno un'esaltazione. Per Marchetti il silenzio è “la cosa più catastrofica in musica, un assoluto che termina le cose”⁵³⁴. *Arpocrate* è un Bodhisattva propiziatorio di liberazione e comprensione, non solo un creatore di “pensieri musicali, monologici e monoteisti”⁵³⁵: i suoni sono cosa in sé, né suoni di soggetti, né suoni di oggetti. Gran parte della musica di Marchetti è musica visibile.

2.1.2. IL RITONO A MILANO E LE PUBBLICAZIONI: *LA CACCIA E IN TERRAM UTOPICAM*

Il 1974 fu l'anno del ritorno definitivo a Milano, che, negli anni della loro assenza, era divenuta una città differente da come l'avevano lasciata. Tra la fine degli anni Sessanta e per tutti gli anni Settanta, Milano fu un centro di riferimento culturale, musicale e politico-sociale che vide la nascita di moltissime etichette discografiche indipendenti, tra cui quella di Gianni Sassi (§2.2.). Dopo un iniziale concerto ZAJ organizzato dalla Galleria Multipla e la partecipazione al Festival di Re Nudo al Parco Lambro⁵³⁶, i due instaurarono una duratura collaborazione⁵³⁷ con l'etichetta *CRAMPS* di Sassi, nel contesto dell'esperienza Fluxus, entrando in contatto con Gianni-Emilio Simonetti e Demetrio Stratos⁵³⁸, e collaborando con John Cage sia per i progetti di incisione musicale che per la realizzazione degli eventi, come quello al Teatro Lirico e l'happening su rotaie (§2.2.). Sono questi gli anni in cui Walter Marchetti comincia a pubblicare le composizioni che aveva fino ad allora tenuto nel cassetto. I primi due dischi che Marchetti registra per la collana «Nova Musicha», *La Caccia* (1974) e *In Terram Utopicam* (1977)⁵³⁹, dal fascino fortemente allusivo, rappresentano un'enunciazione esemplare della sua strategia compositiva dal rilievo raffinatamente metalinguistico⁵⁴⁰.

⁵³⁴ D'altronde, anche nella costellazione teoretica e pratica cageiana, il silenzio di fatto non esiste. Cfr., H. RIVIÈRE RIOS, cit., p. 207.

⁵³⁵ J.L. CASTILLEJO, cit., p. 214.

⁵³⁶ G. BONOMO, *Chronology*, cit., p. 233.

⁵³⁷ Durata fino alla fine degli anni Ottanta, periodo dopo il quale Marchetti, a causa di alcune incomprensioni con Gianni Sassi, si stacca dall'etichetta *CRAMPS* e si affida ad *Alga Marghen*, di cui Gabriele Bonomo coordina le edizioni complete. In totale, Marchetti ha registrato dodici album.

⁵³⁸ Colpiti dal messaggio politico e dalla preparazione esecutiva degli Area, Marchetti e Hidalgo cominciano a collaborare con il gruppo, componendo nel 1974 il brano *Area 5*, per l'album *Crac!*. Ma fu soprattutto l'immenso lavoro svolto insieme a Demetrio Stratos, delle cui potenzialità vocali si accorsero ben presto, a portare alla realizzazione di due grandi capolavori italiani quali *Metrodora* (1976) e *Cantare la voce* (1978). In questi due dischi, la capacità tecnica-vocale di Stratos rimane indiscussa, frutto di una lunga sperimentazione.

⁵³⁹ Rieditati nuovamente in doppio CD dal titolo *Suoni dentro Suoni* nel 1996.

⁵⁴⁰ G. BONOMO, *D'après Marchetti*, cit., p. 219.

Il quartetto *de La Caccia (Quartet #2)*, è estratto da *Arpocrate seduto sul loto*, e si palesa, nell'articolazione ciclica di una strumentazione interamente costituita da richiami di caccia⁵⁴¹ e lunghe attese, come una mimesi del progressivo degrado simbolico del “gesto” musicale, condannato a “restare sospeso” nella sua frustrazione ideologica⁵⁴². Dalla sua pubblicazione sulle pagine del trattato, il brano ha sancito l'inesorabile epilogo delle facoltà semantiche del linguaggio musicale nell'epifania di un codice simbolico privo di opportune istruzioni, confermando l'inadeguatezza del ragionamento teorico che appare come oggetto di parodia. La registrazione, una delle più radicali del panorama neo-avanguardista da anni, è divisa in due tracce, “Versione all'aria aperta” e “Versione per uno spazio chiuso”, le cui storiche performance risalgono all'epoca dei tre ZAJ Festival, quella chiusa del *Concierto party* nello studio dello scultore Martin Chirino (11 dicembre 1965), e quelle aperte in occasione del *Viaje a Almorox (un viaje musical)* (15 dicembre 1965), al Parque del Retiro (21 maggio 1966) e al Parque Guell (8 dicembre 1966)⁵⁴³. Lo spartito, in dotazione ad un quartetto di esecutori, è costituito da quattro tabelle alfanumeriche differenti tra di loro. Ogni lettera corrisponde ad un richiamo, da suonare a bocca, a mano, etc., e ogni numero corrisponde ad un numero di passi (silenzi). La successione delle lettere sullo spartito è da rispettare, mentre l'assegnazione dei suoni ad ogni lettera, rimane svincolata dalla volontà del compositore. Le indicazioni nello spartito prevedono inoltre la distinzione tra le due versioni: nella versione all'aria aperta, il numero di passi è da eseguire camminando in una direzione a piacere; nella versione al chiuso, i passi sono da contare silenziosamente ad una velocità a piacere. Così li brano, non può essere interpretato se non con l'ausilio dell'indicazione numerica: “il pentagramma non esiste, e non può esistere, perché diaframma controproducente della sperimentazione concreta dell'opera e del suo giudizio”⁵⁴⁴. Il risultato che ne deriva è quello di un continuo e multiforme cumulo di suoni naturali che gravitano a 360 gradi attorno all'ascoltatore presente. *La Caccia* decostruisce la sintassi dei postulati combinatori della notazione musicale, e oppone, alle sterili declinazione dell'ortodossa Neo-avanguardia musicale, la metafora “concreta” di una Natura irraggiungibile, “colta in un improvviso capovolgimento da un'imboscata ingannevolmente emulativa”⁵⁴⁵. Parodia non solo degli strumenti tradizionali, quelli canonici del quartetto, ma anche degli strumenti di musica concreta. I suoni de *La Caccia*, non sono né quelli degli uccelli né quelli

⁵⁴¹ Gli strumenti in dotazione sono unicamente richiami artificiali per uccelli che vengono normalmente utilizzati dai cacciatori e che imitano perfettamente i canti dei volatili.

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ G. BONOMO, *Chronology*, cit., p. 231.

⁵⁴⁴ C. CELLA, cit., p. 26.

⁵⁴⁵ G. BONOMO, *D'après Marchetti*, cit., p. 220.

degli strumenti che li imitano. Sono suoni liberi, privati di una sostanziale identità, la cui modalità di considerazione non è imposta ma è connessa all'esperienza. Non sono i suoni diffusi e oggettivi della musica concreta, ma istantanee di un'esperienza continua⁵⁴⁶. La cosa primaria nella composizione è il suono, e non lo strumento che lo produce: “I suoni, nella mia musica, sono definitivi: inessenziali e vacui”⁵⁴⁷. Non sono oggetti, che essi siano strumenti artificiali o naturali. E tanto meno appartengono al compositore, piuttosto gli scivolano tra le dita. L'utilizzo della registrazione del luogo da parte di Marchetti, sia come fonte sonora, sia come contesto di ricezione nel quale i suoni si espandono in ogni direzione, crea la percezione che l'evento avvenga nel processo del suo essere smaterializzato come oggetto⁵⁴⁸. L'attività stessa sostituisce la nostra comprensione della musica come oggetto contemplativo così da renderlo sfocato, confonderlo in una scena di continuità in cui esso non è più alienato dai vincoli di una categorizzazione formale ma riemerge nel tempo eticamente vissuto.

Nonostante Marchetti fu in linea generale un “avanguardista acustico”, l'album *In Terram Utopicam* anticipa gli sviluppi della *drone music* con due brani, *Adversus* (1966) e *Osmanthus Fragens* (1973), realizzati con l'ausilio del sintetizzatore GRS Synket. Si tratta di due opere ZAJ di estrema elettronica caratterizzate da una qualità acustica di impareggiabile complessità e di estrema ricchezza percettiva, due “suite” di rumore puro che, sotto l'etichetta de-mitificante di “musica elettrica casalinga” (“Homemade Electric Music”), nascondono i suoni utilizzati dalla censura nella Spagna franchista per coprire le trasmissioni radiofoniche clandestine e le trasmissioni “parassite” collaterali all'onda sonora, provocate dalle oscillazioni imperfette delle correnti sinusoidali. Le indicazioni di *Adversus* così recitano: “L'autore non è in grado di dare all'interprete o interpreti di questa composizione nessuna indicazione o suggerimento alcuno per la sua realizzazione”⁵⁴⁹, richiamando così da vicino le indicazioni delle *Variations IV* di Cage. Come a dire: “non eseguite, o fatene ciò che volete”⁵⁵⁰. Una casualità qui che non rimane vincolata al procedimento ma anche alla funzione dell'autore, il cui compito è quello di creare le condizioni ottimali per la nascita spontanea di un “frammento discorsivo dello strumento prescelto”, affinché il suono possa manifestarsi indipendentemente dal suo creatore⁵⁵¹. L'ultima

⁵⁴⁶ Il famoso “effetto fermo-immagine” della musica visiva di cui è stato discusso in precedenza (§1.4.).

⁵⁴⁷ J.L. CASTILLEJO, cit., p. 214.

⁵⁴⁸ Lo stesso effetto è creato in *Per la sete dell'orecchio*, con il movimento delle pietre che cadono nel pozzo anticipato nella cartolina ZAJ, *Zaj: (de la mitologia moderna) un mito musical*. O anche, la sensazione che si crea nelle *Sculptures Musicales* (1989) di Cage: “Suoni che durano e partono da punti diversi e formano una scultura sonora che dura”.

⁵⁴⁹ Fotografia disponibile online sul sito della Fondazione Bonotto: URL (<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/marchettiwalter/6554.html>) [ultimo accesso: 07/02/2023].

⁵⁵⁰ C. CELLA, cit., p. 28.

⁵⁵¹ Ivi, p. 29.

traccia dell'album è *J'aimerais jouer avec un piano qui avec une grosse queue*, che riprende l'immagine della metamorfosi "organica" del piano nella performance, in un atto di dissacrazione alla musicalità canonica, per sottoporre la struttura della registrazione musicale a un processo di deformazione abnorme guidato dalle "quaranta mani" dell'esecutore (Juan Hidalgo), omaggio all'anti-tradizione di Satie ma anche di Cage.

Per la *CRAMPS*, Marchetti registra altri due album, *Per la sete dell'orecchio* (1984) e *Vandalia* (1989). Quest'ultimo si scompone in due tracce, *Le Secche del Delirio (per porci e pianoforte)* e *Perpetuum Mobile (prova generale in previsione di un futuro minaccioso)*, che ancora una volta bruciano il manto della cerimonia dell'arte. Nel primo, gli incessanti urli dei maiali e le dilanianti sonorità pianistiche ottenute dalla successione di tutte le possibili combinazioni di un bicordo vengono deformate nell'ordine, e il testo viene tagliato, scompaginato e sovrapposto a sé stesso, rendendolo il più implacabile dei collage. Il secondo è un brano legato all'irreversibilità del tempo, in cui il caso emerge alla domanda dell'autore: "Perché la musica deve muoversi come le lancette di un orologio?"⁵⁵². I suoni scanditi dagli strumenti procedono asincroni al rumore delle cicale, rendendo palpabile il "rumore del mondo" che è sollevato alla dignità della spazializzazione del tempo musicale.

Questa prima serie di opere ha la caratteristica comune di presentare all'interno delle tracce sorgenti sonore omogenee e intoccate nello "stato concreto del loro livello interno di entropia":

Questa premessa operativa, e solo in apparenza "neutra", collega tuttavia alla soglia "iconica" della materia acustica il legame di una implicita trasposizione mimetica. Un nesso che interviene letteralmente a decostruire, per metonimia, il senso logico dell'intento strutturale che altrove nutre le prerogative e le categorie ideologiche della composizione musicale⁵⁵³.

Rielaborazione originale di *Vandalia* è il più recente album *Nei mari del Sud: Musica in secca* (1999), in cui la configurazione dei bicordi è sottoposta ad un'elaborazione aleatoria da parte di un computer, e in cui le tecniche di manipolazione delle tracce trovano continuità ideale con quelle utilizzate nel precedente album *Antibarbarus* (1996)⁵⁵⁴, in cui la distorsione della concretezza sonora si prefigura come diagnosi di una paralisi fatale⁵⁵⁵.

⁵⁵² M. COPON, *Letting be*, p. 224.

⁵⁵³ G. BONOMO, *D'après Marchetti*, cit., p. 220.

⁵⁵⁴ Il ciclo di cinque brani di *Antibarbarus* si avvale dei nastri originali provenienti dalle stesse sessioni di registrazione che hanno originato le opere maggiori di Marchetti degli anni Ottanta.

⁵⁵⁵ Non senza supporre un'inversione del suo segno dialettico, per opporre l'antitesi di un umanesimo radicale alla barbarie della ragione utilitaristica e strumentale. *Ibidem*.

Interessante sottolineare ancora una volta la natura multimediale del lavoro: la prima versione di *Nei mari del Sud* era stata concepita come “pezzo di teatro acustico” per accompagnare un’installazione allestita il 9 giugno 1982 al Festival Musicalia di Milano. L’installazione scenica delle sue *Musiche da Camera*⁵⁵⁶, fu accompagnata da una decorazione acustica che aveva il compito di invadere la platea per mezzo di dodici altoparlanti disposti a semicerchio. L’attrezzatura riproduceva simultaneamente le tracce dei sei nastri magnetici, il cui materiale era stato ottenuto elaborando a caso le combinazioni di bicordi (“parodia di una mimesi seriale”⁵⁵⁷), sfasandoli – invertendo i poli di ogni canale. Questa sovrapposizione non sincronizzata creava l’illusione di una struttura isoritmica inesauribile e sempre incessante, livellando l’estrema ricchezza e densità musicale. Brani questi, che sanciscono, per metonimia, la disfunzionalità del “comporre” sia nell’atto di reiterazione della sequenza degli accordi che in quello di ricomposizione di un’opera preesistente: una messa in abisso dei correlati estetici e linguistici.

2.2. SYLVANO BUSSOTTI: GESTUALITÀ MANIFESTA

Nel corso di un’intervista con Sandro Ricaldone, Sylvano Bussotti affermò: “Non penso a un brano musicale o a un disegno come fatti isolati: preferisco immaginarli come parte di un insieme. Credo di essere un autore di eventi”⁵⁵⁸. In queste brevi parole risiede il mondo della poetica di Bussotti che, come sottolineato da Mario Bortolotto nel suo libro *Fase seconda* (1969)⁵⁵⁹, testo fondamentale che ricostruisce le vicende storiche musicali di quegli anni, mette in risalto due aspetti fondamentali della sua opera: da una parte, l’esaltazione, l’immagine del sentimentalismo e della sensualità, controcorrente alle ricerche di Darmstadt ed erede di una tradizione tardo-romantica, evidente in molte delle sue opere, specialmente teatrali; dall’altra, la multimedialità, aspetto anche questo antitetico al serialismo integrale⁵⁶⁰, che unisce la

⁵⁵⁶ Ideate a partire dal 1974, per un totale di quasi 400 pezzi. In essi, l’icona di un pianoforte, rappresentata indifferentemente da uno strumento reale o da un simulacro, definisce il suo ruolo in un valore apparente o metaforico. Cfr., *Ibidem*.

⁵⁵⁷ Cfr., *Ivi*, p. 221.

⁵⁵⁸ O ancora afferma nel suo libro d’autore: “Se proprio a Firenze l’esempio dall’apiccoliano indicava nella dodecafonia percorsi culturali più vasti, sentivo un richiamo maggiormente eversivo, assai più variegato nelle misure d’arti diverse; insomma: sperimentale. Volevo proseguire nel *dipingere suoni, armonizzare poemi, provocando eventi*”. Cfr., S. BUSSOTTI, *Disordine alfabetico*, Spirali, Milano, 2002, p. 100; Intervista a Sylvano Bussotti raccolta da Sandro Ricaldone a Genzano il 31 ottobre 1998. Disponibile online: URL (<http://www.ricaldone.org/busint.html>) [ultimo accesso: 08/02/2023].

⁵⁵⁹ M. BORTOLOTTI, *Fase seconda: Studi sulla nuova musica*, Einaudi, Torino, 1969.

⁵⁶⁰ “L’organizzazione seriale essendo ormai nient’altro che un *Cieco degli organi* mentre drizza le orecchie nella propria notte e che ben presto urlerà al deserto”. Il *Cieco degli organi*, più volte menzionato da Bussotti nelle

particolare propensione dell'artista a tutte le arti, debitrice di una particolare radice autobiografica e degli sviluppi musicali favoriti dall'arrivo di Cage in Europa. La forma della sua opera diventa un campo di possibilità dall'intreccio "umano"⁵⁶¹: le opere di Bussotti furono in gran parte vocali e teatrali o piene di riferimenti alla parola, all'immagine e alla pittura⁵⁶². La ventata d'aria fresca portata dall'indeterminazione, dall'alea e dall'opera aperta conferì alla sua produzione un carattere fortemente vocale, in quanto spesso corredata di annotazioni ed indicazioni verbali; gestuale, debitrice del teatro, della danza⁵⁶³ e delle prospettive performative di quegli anni; e pittografico, non solo nell'adozione di una notazione musicale indeterminata, ma anche nella straordinaria cura dell'aspetto grafico generale, con la presenza di segni e disegni elaboratissimi, qualità che conferiva alle sue opere un valore non solo puramente musicale, ma anche pittorico. Bussotti, infatti, non è stato solo compositore e regista teatrale, ma anche pittore, poeta, romanziere, regista, attore, scenografo, e costumista. Dilatando i confini del concetto di "opera aperta", avviò un'operazione d'inclusione di tutti quei connotati artistici da lui definiti "extra"⁵⁶⁴, esaltando i rapporti fra le molteplici discipline ma pur sempre esprimendoli con "una sensibilità naturale sotto il segno di *Eros*"⁵⁶⁵:

L'estetica di Bussotti si tramuta in una poetica dell'esistenza ignuda e, come tale, disponibile ad accogliere le vesti del caso, che altro non sono che l'(ac)cadere della vita, un palesarsi di quel segreto e di quella fatalità che l'opera d'arte reca in dono all'artista, il quale è tale in ragione dell'opera⁵⁶⁶.

interviste, era un compositore, organista e letterato del XIV secolo, cieco dall'infanzia ma dotato per la musica. Cfr., S. BUSSOTTI, *Disordine alfabetico*, cit., p. 136.

⁵⁶¹ R. CRESTI, cit., p. 15.

⁵⁶² C. CERONI (a cura di), *Il canto e le non agevoli pronunce. Incontro con Sylvano Bussotti*, «Parol», 2003/04, n. 17. Disponibile online: URL (<https://web.archive.org/web/20160322180543/http://www.parol.it/articles/bussotti.htm>) [ultimo accesso: 08/02/2023].

⁵⁶³ Intervenne così Aurel Milloss durante le prove di *Raramente* (1964-1970) al Teatro Comunale di Firenze nel 1971: "La musica di Bussotti è gestuale, questa è una caratteristica che ci invita a danzarla!". Disponibile online sul catalogo RaiPlay: URL (<https://www.raiplay.it/video/2018/06/C-E-MUSICA-E-MUSICA-9bc72f4d-d018-4aa6-aab9-72c0bc81a773.html>) [ultimo accesso: 08/02/2023].

⁵⁶⁴ Su sua ammissione nella rubrica *Extra: pubblichiamo il privato* pubblicata su «Discoteca» dal 1965 al 1969, ogni aspetto della sua arte aveva un fondamento nella vita, in molte occasioni la sua, quella privata di *The Rara Requiem* (1969) o del *Lorenzaccio* (1968-72). Questo tramite un ricorso continuo a simboli archetipi, legati ad espliciti riferimenti culturali del passato, o "reservati", intimi e segreti. Durante un incontro con Franco Ballardini, Luciano Nanni e gli studenti di Estetica DAMS di Bologna, Bussotti affermò: "La poetica del sentimento è fondamentale per un musicista, soprattutto se autore di opere teatrali, che devono grondare di sentimento: compito delle opere è saper esprimere sentimenti a circa 2000-3000 persone per volta (il pubblico di un teatro d'opera). [...] Lo stesso sogno di John Cage [...] era di rappresentare una sua opera teatrale alla Scala, e di far piangere!". Cfr., C. CERONI (a cura di), cit.

⁵⁶⁵ Una poetica che però non esalta solo l'*Eros*, ma anche l'estro inventivo, la stravaganza, l'(ir)reale e l'onirico. R. CRESTI, cit., p. 16-28.

⁵⁶⁶ *Ibidem*.

Perché, come per Walter Marchetti, anche per Sylvano Bussotti i suoni “cadono”⁵⁶⁷, e rendono tutto nella sua attività artistica un qualcosa di spontaneo e aperto “per sbaglio”⁵⁶⁸: un fare che si caratterizza come un “lasciar-venir-fuori-qualcosa”⁵⁶⁹. Nel suo caso però, questo divenire accompagna ad una “scrittura eminentemente negativa”⁵⁷⁰, la cui funzione è quella di indicare all’interprete un ventaglio di possibilità e di stimolarne la fantasia⁵⁷¹, una fenomenologia artistica fatta di corpi, carne e sensi, ma anche di rituali, miti e archetipi⁵⁷². La creatività di Bussotti fu quindi sia mobile che vitale se considerata nel suo *continuum*, una ricerca di bilanciamento di forme apollinee e segni dionisiaci⁵⁷³, in cui la sapienza tecnica, necessaria a creare l’opera, si rivela necessaria ma non sufficiente per investigare “la pienezza vitale del cosa” e “i perché rivolti agli enigmi dell’esistenza”⁵⁷⁴. Un processo trasformativo paragonabile, ancora una volta, ad un aneddoto della sua vita privata: quella “i” del nome trasformata in “y” da un giornalista francese in occasione dei Rencontres Internationales di Parigi, il quale, dopo l’errore, gli suggerì di adottarla permanentemente nel suo nome d’arte, perché quel simbolo rappresentava quello del suo futuro da musicista: un uomo a braccia aperte a cui l’arte, a sua volta, tendeva le braccia⁵⁷⁵. L’istintività che giace nell’ordinamento della materia delle composizioni di Bussotti, fattore che rende i suoi lavori “opere d’arte” del secondo Novecento e non “opere d’artigianato”⁵⁷⁶, trova fermento nel talento naturale dell’artista ed è direttamente collegato alla natura dell’opera stessa, la quale, per apparire, ha “bisogno di essere accolta da

⁵⁶⁷ La parola caso, nel latino *casus*, viene da *cadere*. È un avvenimento fortuito, è una probabilità. “Ciò che noi chiamiamo ‘caso’ è lo svelarsi dell’opera come entità autonoma rispetto all’artista. [...] Alla sua evenienza viene affidata la sorte dell’opera, che è fortuita, ma non gratuita (cioè priva di fondamento); anzi, il suo presupposto è proprio il rivelare la sua natura problematica e probabilistica. Cfr., Ivi, pp. 51-52.

⁵⁶⁸ I. STOIANOVA, *Elogio all’apertura*, in S. BUSSOTTI, *Disordine alfabetico*, cit., p. 335.

⁵⁶⁹ M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, «La Nuova Italia» Editrice, Firenze, 1968, p. 45.

⁵⁷⁰ M. BORTOLOTTI, *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Einaudi, Torino, 1969, p. 212.

⁵⁷¹ Il segno musicale deve provocare la creatività dell’esecutore: “Sotto ai suoni, prima di essi (e non so ancora quanto in funzione di essi), stanno dei fogli che esito a definire scritti o disegnati; partiture che non sono tali, avventure della scrittura che finge di preludere al suono, ma che si afferma di per se stessa”. Cfr., A. LUCIOLI, cit., p. 22.

⁵⁷² Che diventano il punto di riferimento, nel fenomeno di “transizione permanente”, ovvero il transito da uno stato artistico all’altro. Cfr., R. CRESTI, cit., p. 16-19; O. ENWEZOR, *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition*, «Research in African Literatures», XXXIV, 2003, n. 4, dicembre-febbraio. Disponibile online: https://www-jstor-org.ezproxy.unibo.it/stable/pdf/4618328.pdf?refreqid=excelsior%3A7aa1a30ed57b6fa053b0170cbaeff8b1&ab_sgments=&origin=&initiator=&acceptTC=1 [ultimo accesso: 08/02/2023].

⁵⁷³ Ivi, p. 28.

⁵⁷⁴ Ivi, p. 29.

⁵⁷⁵ C. CERONI (a cura di), cit.

⁵⁷⁶ La problematicità della domanda, come è già stato accennato nel primo capitolo, è legata alla perdita del legame di artigianalità nell’opera d’arte concettuale, che piuttosto mette in risalto un pensiero estetico, e nei casi analizzati anche etico, e ne valorizza l’aspetto progettuale. Cfr., R. CRESTI, cit., pp. 34-43.

un abbraccio”⁵⁷⁷, per svelare e svelarsi come entità autonoma da esso. Di fronte a questa “epifania”, quindi, l’artista non può che predisporre ad accettare anche quegli elementi impreveduti, elementari e fortuiti che essa custodisce. Bussotti ha spesso raccontato con grande ironia e capacità di sintesi il crocevia della sua formazione musicale, racchiusa nei “due anni con Dallapiccola, due mesi con Max Deutsch e due minuti con John Cage”:

In quei “due minuti” vi sono contenuti gli aspetti di una filosofia Zen che professava “il gran cerimoniere del caso” nella sua messa in opera proiettata oltre la musica, verso la natura stessa, considerando le variabili che rendono unico ogni evento e ogni individuo. La lezione di Cage era quella di considerare la musica non come parte dominante della natura, secondo una concezione tipicamente europea, ma come parte assolutamente integrata alla natura. Le sue tipiche interrogazioni apparentemente utopiche, le sue sagge risposte seguite da lunghe pause inducevano verso una profonda riflessione e verso stati di verità⁵⁷⁸.

Filosofia che Bussotti adottò a sua volta non solo nelle sue opere ma anche negli insegnamenti alla BOB (*BussottiOperaBallet*)⁵⁷⁹ ScuolaSpettacolo. Lo ribadì persino nella terza parte dei *Pièces de chair II* (1958-60), nel brano dedicato a Cage⁵⁸⁰ e intitolato *J.H-K.S.*⁵⁸¹, per voce e orchestra da camera, in cui all’interno di un riquadro dei nuclei grafico-musicali compare la frase “Nostalgia di casa”, ovvero nostalgia di una “pienezza dell’esistere”, fonte sostanziale dell’opera stessa. Un “fare entrare la vita” in cui la libertà del segno e del gesto mostra nei suoi componenti la problematicità dell’esistenza e la pulsione del vivere come costruttrice di senso, poiché il linguaggio musicale di per sé è “una burla”, un modo di conoscere che è al tempo stesso “nascosto”⁵⁸². Si intende e non si intende: una contraddizione. Gli “extra” con i quali Bussotti espande il concetto di arte non sono solo artistici, ma anche esistenziali. Lo loro

⁵⁷⁷ Ivi, p. 41.

⁵⁷⁸ L. ESPOSITO, cit., p. 337.

⁵⁷⁹ Fu Paolo Grassi a coniare il termine in occasione della rappresentazione di *Oggetto Amato* (1975) e *Nottetempo* (1976) al Teatro Lirico di Milano dell’aprile 1976, due composizioni con le quali Bussotti ritornò alle composizioni aleatorie degli anni Sessanta. Sotto questo nome furono racchiuse tutte le composizioni, sia sceniche che concertistiche, di Bussotti nel quale l’autore vedeva “quella sistematica intenzione danzante, non occasionale, ma allo stato puro” della sua musica. In questo senso, la sigla codifica “il principio dell’opera aperta non cristallizzata, in cui ogni opera appartiene ad un organismo più ampio, non progettato a priori, ma che si va formando via via, modificato da ogni successivo lavoro che si aggiunge ai precedenti”. Cfr., A. LUCIOLI, cit., p. 25.

⁵⁸⁰ John Cage era solito andare dalla zia di Bussotti per un aiuto a ripassare la nomenclatura dei funghi in latino. Durante questo periodo (§2.1.), Bussotti e Cage si vedevano spesso. Oltre ai concerti insieme, Bussotti suonò molta della musica di Cage e quest’ultimo gli regalò dei manoscritti. Commento raccolto nell’intervista a Sylvano Bussotti raccolta da Sandro Ricaldone a Genzano il 31 ottobre 1998.

⁵⁸¹ L’anagramma è l’unione dei nomi John, Heinz-Klaus e Sylvano. Metzger è posto simbolicamente al centro a rappresentare il tratto d’unione tra i due. Cfr., L. ESPOSITO, cit., p. 84.

⁵⁸² R. CRESTI, cit., p. 30.

unione, che siano essi grafia, gesto, danza, scenografia o costumistica, rimanda sempre ed è sempre in relazione ad esperienze vissute. Ne parlò così Roland Barthes, che con Bussotti ebbe contatti dai tempi dell'incontro a Parigi, in *Oggetto amato Nottetempo* (1976) :

Quando Bussotti predispose la sua pagina e con un tratto pieno, nero calligrafico, la ricopre di righe musicali, di note, di segni, di parole e addirittura di disegni, non si accontenta di trasmettere agli interpreti della sua opera prescrizioni esecutive, come facevano gli antichi manoscritti musicali [...]; egli costruisce, al contrario, uno spazio omologico la cui superficie – poiché la pagina è condannata ad essere solo una superficie – vuole essere con rabbia, con precisione, un volume, una scena striata di lampi di luce, attraversata da onde, interrotta da figure; o ancora, nello stesso tempo (e qui sta la scommessa), da una parte un libro ermetico di segni molteplici, raffinati, codificati con minuzia infinita, dall'altra una grande composizione analogica, nella quale le linee, gli spazi, le fessure, le zebbrature hanno il compito di suggerire, se non di imitare ciò che avviene realmente sulla scena dell'ascolto; è qualcosa nello stesso movimento di segretissimo e di estremamente palese⁵⁸³.

Fra i segni ed i suoni di Bussotti giace la vita che prende forma in “gesti, corpi, umori, ragioni e sentimenti”⁵⁸⁴, conferendogli una forma proto-teatrale implicita⁵⁸⁵. Questo intreccio “umano troppo umano”⁵⁸⁶ è l'elemento caratterizzante della personalità di Bussotti, e si palesa in ogni sua azione e molteplicità artistica rendendole autentiche e vere, fortemente cariche di un'espressività che si nutre degli elementi innocenti dell'“essere infante” di Bussotti⁵⁸⁷, di stadi antecedenti e fluidi in cui la fantasia e l'erotico hanno ancora spazio di azione, anticipando uno stupore che solo un bambino sa provare⁵⁸⁸. I suoi linguaggi sono caratterizzati da una filosofia dell'arte e della vita, fatta di citazioni e di sincretismi, di ironia melanconica e senso del comico, di consapevolezza della necessità della forma, unica capace di garantire un rapporto con il pubblico e con il mondo⁵⁸⁹. Si tratta di un ritorno al gioco infantile (“il gioco azzarda, si fa pericolosamente accanto a degenerati extra di ogni tipo”⁵⁹⁰), che più si avvicina agli elementi originari dell'esistere e che si trova ancora una volta riflesso nella controcultura d'oltreoceano:

⁵⁸³ R. BARTHES, *La partitura come teatro*, «Milano Musica», XVI, 2007, settembre-novembre, p. 19.

⁵⁸⁴ Ivi, p. 40.

⁵⁸⁵ I critici più attenti riconobbero sin da subito la dimensione teatrale delle opere di Bussotti: *Memoria* (1962), sui testi di Aldo Braibanti, Pier Paolo Pasolini e Paolo Emilio Carapezza, venne descritto da Gioacchino Lanza Tomasi come “spettacolo” e da Mario Bortolotto come “un'apertura alle prospettive teatrali”. Cfr., D. VERGNI, cit., p. 190.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 35.

⁵⁸⁷ L'infanzia è la prima mitologia che Bussotti crea.

⁵⁸⁸ Ivi, p. 38-39.

⁵⁸⁹ A. BONITO OLIVA, *La trans-fantasia di Sylvano Bussotti*, «Milano Musica», XVI, 2007, settembre-novembre, p. 15.

⁵⁹⁰ S. BUSSOTTI, *Disordine alfabetico*, cit., p. 150.

A New York batte a fior di pelle il polso di un gioco con la musica che riflette la narcisistica ebrezza dell'anticultura americana; sfregio estetico che da un decennio e più assale l'occidente con la tranquilla ossessione, commessa e teorizzata da John Cage, dell'indifferenza degli scopi; il gioco assume ogni risposto barlume di sensibilità sin nell'infimo materiale di una corolla di fungo – per esempio – le cui lamine sottostanti sembra che, scosse appena dal vento, vibrino intonando uno straordinario brusio che speciali microfoni saprebbero captare – e riproponendolo come emblema incorrotto di bellezza-verità, ne esclude per sempre la mediazione erudita delle tecniche, inventandone senza posa paradossali applicazioni artigiane secondo formule complesse il cui meccanismo rappresenta da solo la forza dell'idea. Così nel ciclo delle misture cageane, *Williams Mix* (1952), *Fontana Mix* (1958) e *Rozart Mix* [...], tre geniali configurazioni dell'estremo indifferenziato dove il piacere promiscuo della mescolanza dei materiali più impensati riconduce l'opera musicale all'essenza del gioco⁵⁹¹.

Un'eccentricità che allontana l'arte della cultura, quella istituzionale, e che è sempre presente in Bussotti, per sua natura estroso, bizzarro, sovversivo e al di fuori dai costrutti geometrizzanti e dalle logiche comuni. È un'artista ispirato, non solo in senso romantico, ma anche Zen: come un vaso che accoglie tutto quello che capita dentro. È debitore di Cage ma in qualche modo anche anticipatore o parallelo, perché ancor prima del suo arrivo a Darmstadt Bussotti presenta già tutte quelle caratteristiche artistiche che negli anni diedero nome alla poetica⁵⁹².

Ci sono tanti frammenti e tanti fermenti nel percorso di Sylvano Bussotti artista, tanti quanti sono quelli del Sylvano Bussotti uomo, che alla fine, come più volte ribadito, sono la stessa persona. Nonostante non sia del tutto corretto suddividere in fasi il percorso artistico di Bussotti, sempre cucito insieme dal suo personale modo di intendere l'opera, tre sono le svolte stilistiche che in questo contesto interessano: quella del 1958, anno dei primi riconoscimenti ufficiali e da cui Sylvano fa cominciare l'elenco delle sue composizioni⁵⁹³; il 1960, periodo che coincide non solo con il primo lavoro teatrale di Bussotti, *La Passion selon Sade* (1965), ma anche con le partecipazioni alle Giornate di Musica Contemporanea a Palermo e la nascita dell'Associazione Vita Musicale Contemporanea di Pietro Grossi; e, infine, il 1968, anno dei *Cinque frammenti all'Italia* (1967-68), eseguiti alla Biennale di Venezia di quell'anno, in cui l'autore, pur non

⁵⁹¹ Ivi, pp. 150-51.

⁵⁹² Francesco Loperfido disse di Bussotti: egli si muove come “creatore di musiche che nascono dal caso, direi dalla onnipotenza e infinità del caso, della casualità. Con John Cage lui è altrettanto grande, non è soltanto parte di una generazione che si è anche formata con Cage; del resto, il caro amico comune Ettore Luccini fu quello che portò Cage a Padova negli anni Sessanta”. Cfr., L. ESPOSITO, cit., p. 59.

⁵⁹³ A. LUCIOLI, cit., p. 21.

rinnegando i moduli compositivi della sua giovinezza, mette in crisi la sua adesione alla poetica della casualità sostituendola con una “poetica della memoria” e con il culto del passato, sia biografico che musicale⁵⁹⁴. Ripercorrendo a ritroso queste tracce, emerge una formula, un’immagine, che richiama quella del concetto introdotto negli anni Ottanta da Gilles Deleuze e Félix Guattari⁵⁹⁵, il “rizoma”, e si lega strettamente a quello di devianza⁵⁹⁶:

L’arte di Bussotti ha una radice che affonda nei suoi anni giovanili e che dà origine a un tronco ramificato. Il fusto alimenta le diramazioni, dalla profondità della Terra si dilata sulla superficie del Mondo. [...] L’intreccio tra segno e senso, segmento e simbolo, fra percezione e realizzazione è in Bussotti evidentissimo⁵⁹⁷.

Bussotti raccoglie frammenti e spera di poterli legare insieme in progetti abbastanza importanti che, dopo essersi rivoltati contro le partiture e l’autore in varie forme, trovano alla fine un loro aspetto⁵⁹⁸.

3.1.2. LA REMINISCENZA DEL PASSATO

Bussotti, non a caso, nacque a Firenze nel 1931, a pochissimi passi dal Museo degli Uffizi. Sin da piccolo ricevette un’educazione alla pittura e a tutte le arti: il padre, Gino Bussotti, aveva una profonda passione per la musica e lavorava come maschera al Teatro Comunale; il fratello Renzo, “il vero Beethoven”⁵⁹⁹ a detta di Sylvano, era pittore ed influenzò senza alcun dubbio i primi disegni del fratello⁶⁰⁰. L’accesso facilitato agli Uffizi era per Bussotti un vero e proprio dono, grazie al quale poter godere e imparare dei grandissimi artisti custoditi al suo interno: “Copiando Polittici e Pale veniva inconsapevole a formarsi l’Arte scenica. Perenne desiderio di

⁵⁹⁴ Il 1968 è anche l’anno in cui l’autore inaugura la sua attività di regista, scenografo e costumista. Ivi, p. 24.

⁵⁹⁵ Deleuze conobbe Bussotti a Parigi. Per omaggiarlo, gli autori introdussero nel loro libro *Mille piani* (1980) un’unica illustrazione, quella del *Piano Piece No. 4* (1959), della quale erano venuti a conoscenza tramite Daniel Charles. Deleuze, infatti, aveva notato “un’affinità di fondo tra la metafora filosofica del rizoma e la musica di Cage”. Cfr., P. FAMELI, *Scrittura a due voci. Grafismi di Bussotti nel segno di Klee*, in S. SETTI (a cura di), *Sintesi astratta. Espansioni e risonanze dell’arte astratta in Italia, 1930-1960*, Electa, 2023, p. 159.

⁵⁹⁶ Il concetto di devianza è ripreso in una pubblicazione postuma di Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1997). L’una affetta da divergenza e decentramento che le sono essenziali, l’altra da uno spostamento e mascheramento inseparabili. La prima, un invito a pensare; la seconda, un divieto.

⁵⁹⁷ R. CRESTI, cit., p. 37.

⁵⁹⁸ Tratto dall’intervista a Sylvano Bussotti raccolta da Sandro Ricaldone a Genzano il 31 ottobre 1998.

⁵⁹⁹ S. BUSSOTTI, *Disordine alfabetico*, cit., p. 103.

⁶⁰⁰ Il ciclo di disegni prodotti tra il 1945 e il 1947, come *Acquaforte* (1945) o *Scendi dal letto* (1947). Cfr., R. CRESTI, cit., p. 93.

*Art Total*⁶⁰¹. Artista era anche lo zio, Tono Zancanaro, uno dei massimi di quel tempo nell'incisione e nel disegno. A Padova, dove Zancanaro risiedeva, Bussotti ebbe modo non solo di confrontarsi con l'arte rinascimentale ma anche con l'intero ambiente culturale padovano, che in quegli anni era il più ricco d'Italia⁶⁰². Fu proprio lo zio a regalare al ragazzo il suo primo strumento, un violino, con il quale egli poté affrontare l'esame di ammissione al Conservatorio Cherubini⁶⁰³. Ma come è noto, egli non divenne mai un violinista, a causa della sua propensione alla creazione diretta⁶⁰⁴: "Alle soglie de l'adolescenza ho già pensato di comporre musiche 'originali'. Da subito, però, concepite per il teatro; corredandole di scene, costumi, libretti e quant'altro concorre a prefigurarne l'evento scenico"⁶⁰⁵. Il suo carattere irruente e la sua energica teatralità⁶⁰⁶ lo portarono ad abbandonare gli studi per dedicarsi al teatro di marionette⁶⁰⁷, su cui fra tutte dominò la figura di Arlecchino, richiamo alla commedia dell'arte⁶⁰⁸. L'evidente impronta umanistica lasciatagli in eredità dalla città di Firenze, lo avvicinò alla lettura di Thomas Mann e alla sua teoria dei cicli, cercando in esse spiegazioni alla sua curiosa predisposizione ad aderire a tutto ciò che è umano, alla rilettura del suo stesso passato che, per Bussotti, divenne esercizio quotidiano⁶⁰⁹. La dipendenza tra il bagaglio culturale di Bussotti e la sua discendenza artistica è infatti diretta e profonda. Unisce alle modalità private del diario la necessità costante di ravvivare il ricordo e la rimembranza dei fatti che assumono il ruolo di archetipi. La componente biografica diventa nell'autore un elemento fondamentale per la costruzione del legame arte-vita: le forme, i gesti e i suoni ad essa associati vengono deformati per poi farvi ritorno. Dal punto di vista stilistico, questa ripresa si palesa sotto forma di "frammento, autocitazione e ritornello"⁶¹⁰. Nei testi, i versi sono accostati per analogia, mentre nella musica, il furore del "vissuto personale" guida il recupero di temi e frammenti di opere precedenti⁶¹¹. Si tratta di tempi passati che però proseguono verso il futuro:

⁶⁰¹ S. BUSSOTTI, *Disordine alfabetico*, cit., p. 25.

⁶⁰² L'influenza del contesto padovano si palesa sin da subito nei disegni di Bussotti: *Satana* (1939) fu ispirato dalla visione del *Giudizio Universale* (1306) di Giotto nella Cappella degli Scrovegni, definita dall'autore "un prezioso scrigno di arte", nel testo pubblicato ne «Il Manifesto» il 3 settembre 1993, *Diavoli nello scrigno*. Cfr., L. ESPOSITO, cit., p.52.

⁶⁰³ Durante il quale dimostrò di possedere un orecchio assoluto.

⁶⁰⁴ Ivi, p. 32.

⁶⁰⁵ S. BUSSOTTI, *Disordine alfabetico*, cit., p. 100.

⁶⁰⁶ "Ogni suo gesto riferiva un'azione quando suonava il violino". Cfr, L. ESPOSITO, cit., p. 49.

⁶⁰⁷ "E allora ecco qua. Una barba studiare il violino! Quell'anno il calendario era di un bel cartoncino, invitava disegni per il suo verso". Cfr., Ivi, p. 25.

⁶⁰⁸ "Inconsapevolmente la sua vita era una commedia dell'arte, un modo di affrontare il teatro che diverrà tipico di Sylvano". Cfr., R. CRESTI, cit., p. 97-98.

⁶⁰⁹ A partire dalla scrittura dei suoi primi diari in età giovanile. Bussotti continuò questa pratica fino all'inizio degli anni Ottanta: "Il tenere un diario è un chiaro segno dell'attenzione al privato e alla memoria, due aspetti tipici anche della sua arte". Cfr., Ivi, p. 95.

⁶¹⁰ A. LUCIOLI, cit., p. 24.

⁶¹¹ *Ibidem*.

ogni riferimento inserito “crea contesti linguistici e sonori nuovi, si inserisce in una critica al linguaggio normalizzato”⁶¹². Come Cage, anche Bussotti può essere considerato un anticipatore del Postmoderno, condividendo però con il primo la differenza che, nelle loro creazioni, la citazione non è solo evocativa, ma è una “ripetizione differente, epifania di figure e atmosfere inserite in un contesto nuovo e personalissimo”⁶¹³. I percorsi dei due musicisti si incontrano ancora una volta in questa direzione, in un confronto con il presente che diviene riscoperta del passato. Sia nel riutilizzo di forme di musica preesistente⁶¹⁴ sia nel ritorno ad una scrittura pentagrammata “pura”, come nel caso di *Cheap Imitation* (§ 2.2.), opera che rappresenta per Cage una svolta paragonabile a quella di Bussotti con *Cinque frammenti all'Italia*⁶¹⁵. Secondo Paolo Castaldi, altro compositore al di fuori della dinamica costruttivista, questa fu una tendenza caratteristica degli anni Settanta, che trovò ne “lo spirito del collage”, ne “l’impiego di nessi banali”, nella “riassunzione della materia consonante” e nel “concetto di iterazione” le sue caratteristiche fondamentali⁶¹⁶. Così, nella musica di Bussotti di quegli anni compaiono echi di musica antica, madrigalistica, di Mahler, Berg, Puccini sotto forma di fugaci presenze, di gioco di rimandi fra “l’accadere di un passato/attuale nell’opera e il processo compositivo condotto dall’Io del compositore nello spirito del tempo”⁶¹⁷. Ma essi sono moti che rappresentano una devianza, una differenza all’interno dei meccanismi della ripetizione del già detto⁶¹⁸. Come in *Modello* (1998), opera che ha alla base *Reggera*⁶¹⁹, una pagina crittografata di 33 fittissime pagine che hanno come riferimento Beethoven e Tchaikovsky, ideate dopo uno spiacevole incidente in bici ai tempi dell’adolescenza. Nelle pagine di *Modello* compaiono inoltre chiari riferimenti alla vita personale dell’autore: un frammento dal titolo *Rocco*, santo al quale Bussotti dedicherà gran parte dei suoi lavori successivi al 1972, e il frammento intitolato *Surf, la piscina*, in cui le rapide successioni di note sono un richiamo alle bracciate nelle acque

⁶¹² R. CRESTI, cit., p. 140.

⁶¹³ Ivi, p. 102.

⁶¹⁴ In Cage viene comunque sottoposta all’utilizzo di tecniche aleatorie nell’alterazione di parametri sonori in forme già note. La forma del frammento musicale persiste in Cage anche negli ultimi *Number Pieces* (1987-1992), con il ricorso alle parentesi temporali. Mentre quello sonoro percorre le vocalità dei testi con chiara ascendenza letteraria, come quelli su Thoreau o Joyce.

⁶¹⁵ L’organizzazione in temi e frammenti ripresi da personaggi importanti del bagaglio culturale richiama la forma dei *Themes and Variations* (1982) cageiani.

⁶¹⁶ I mutamenti dell’arte non sono mai definitivi, ma sempre in continuo mutamento ed in relazione reciproca. Tuttavia, esse, a partire dal Novecento, sono andate incontro ad un’apertura. Dando ancora voce alle parole di Castaldi: “Io sono dell’opinione, infatti, che nessuna convenzione può essere infranta se non per lasciare il posto ad un’altra; ma sono, le nuove convenzioni, fondate sull’arbitrio. E l’arbitrio ci viene da Cage”. Cfr., P. CASTALDI, cit., p. 83.

⁶¹⁷ Cfr., *Ibidem*;

⁶¹⁸ Ivi, p. 140.

⁶¹⁹ Della storia di *Modello* Bussotti parla nel suo libro, *Disordine Alfabetico*. Cfr., S. BUSSOTTI, *Disordine alfabetico*, cit., pp. 257-60.

della sua piscina a Genazzano, sul cui fondale giaceva un Priapo nudo disegnato dallo stesso Bussotti⁶²⁰. Una “ricerca del tempo perduto”⁶²¹ che si fa viva nell’assoluto presente del corpo e diventa ancora più evidente nei brani successivi, come in *The Rara Requiem*⁶²², ultima parte del *Lorenzaccio*, che Bussotti scrive come una sorta di parodia del *grand-opéra*. Queste composizioni non perdono il loro carattere di opera aperta, tanto che in partitura si legge: “Questa composizione così conclusa, rimane *work in progress* nel senso delle sue tre realizzazioni possibili”, quella da concerto, da balletto o da opera⁶²³. In questo componimento di “edonismo sonoro”⁶²⁴, il gesto eccedente diventa il legante di tutti i frammenti, “forma vivente” che tiene in piedi l’opera tra le vie di fuga aperte da Bussotti⁶²⁵:

Nella partitura sono disegnati i costumi e le indicazioni di regia, in una forma quanto mai aperta. I disegni dei costumi sono posti in modo strategico all’interno della pagina pentagrammata; altre volte ne costituiscono la cornice; altre occupano l’intera pagine con riferimenti scenici. “Con *Lorenzaccio* vi è l’esplosione dell’opera totale, dove l’autore tocca tutti i sentieri, anche i più nascosti e oscuri, dell’arte e della vita”⁶²⁶.

Quest’opera, che si lega inevitabilmente all’idea di memoria, specialmente nei tratti più autobiografici e al ricorso dei testi più amati dall’autore, non è quindi una rottura definitiva, piuttosto un ponte: da una parte pone le basi ai progetti futuri, quelli del BOB, e all’idea di teatro totale, dall’altro rimarca la continuità con l’atteggiamento di fondo, quello della “libertà” e dell’indeterminazione, che, nonostante costeggi vie più tradizionali liberandole in misura dal caso, continua ad essere il basamento della sua poetica. La categoria del possibile rimane, insomma, principio di spiegazione⁶²⁷. Nel teatro, traguardo inevitabile del suo percorso, Bussotti trova la sua massima pienezza e libertà d’azione: in questa forma di continuo *work in progress*, egli accetta il “perenne ripresentarsi del non uguale”, della “metamorfosi” che la trans-temporalità produce⁶²⁸. Così, nel continuo riferirsi a brani passati, Bussotti crea una

⁶²⁰ L. ESPOSITO, cit., p.62.

⁶²¹ R. CRESTI, cit., p. 141.

⁶²² Dedicata a Romano Amidei, compagno di vita per ventun’anni. *The Rara Requiem* è anche visione intima e privata della loro unione, memoria di una vita. Cfr., L. ESPOSITO, cit., p. 169-171.

⁶²³ R. CRESTI, p. 142.

⁶²⁴ L. ESPOSITO, p. 173.

⁶²⁵ Piero Santi, direttore d’orchestra e musicologo, parlò così del suo interesse verso Bussotti durante il loro incontro: “Mi attraeva più che l’intrinseca componente gestuale e figurativa, cui anche Cage ci veniva parallelamente avvezzando, il “privato” messo in campo contravvenendo l’asettico rigore strutturalista dominante. L’eccedente, il dettato sonoro, suonava in me liberatorio”. Cfr., R. CRESTI, p. 148.

⁶²⁶ Ibidem.

⁶²⁷ Ivi, p. 175.

⁶²⁸ Ivi, pp. 152-53.

“mega-opera”, nella quale ogni composizione acquista un senso del tutto nuovo: sono archetipi che costituiscono un futuro⁶²⁹.

3.2.2. L'INTERPRETAZIONE E LA PRESENZA UMANA

Le opere bussottiane degli anni Cinquanta e Sessanta si distinguono per un'ermeneutica mobile e suadente che sfugge a ogni definizione e conclusione. Sono opere ambigue per natura, aperte nella molteplicità delle loro costruzioni ed interpretazioni, tendenti al vissuto e all'idea di futuro, nel costante mutamento della loro esecuzione che, a seconda dei casi in cui la vita la pone, privilegia ora una certa prospettiva culturale, un punto di vista personale o un'angolatura formale differente, andando a creare un “caleidoscopio di possibilità” che si fa portatore e svelatore della verità dell'opera⁶³⁰. L'interpretazione richiede perciò che sia il gusto dell'esecutore a creare sfumature originali, anche in quei casi in cui la partitura prevede un ritorno alla notazione tradizionale, senza tuttavia mutarne il senso complessivo. L'interpretazione bussottiana si svolge infatti partendo dal testo e tornando ad esso: l'interpretazione è rappresentazione del testo e trova una sua logica quando valorizza il senso dello spartito⁶³¹. Si tratta di brani provocatori che non solo fanno ricorso ad una scrittura d'azione ma che cercano in definitiva la reazione di un pubblico e quindi una sua integrazione come parte attiva, scenico-sonora, dell'opera: ovvero, prospettano la nascita di un evento⁶³². Tuttavia, è una provocazione che rientra nei confini preannunciati dell'umanesimo⁶³³, nella misura in cui essa si dimostra sollecitazione di un contatto tra arte e vita:

Non permetteremo dunque al pubblico di soddisfarsi, d'essere d'accordo, contento, ben nutrito e tranquillo; d'abbandonarsi al grigio godimento intellettuale e ai frugali banchetti dello spirito. Gli si rinfaccerà la parte. Questo pubblico [...] vede attualmente salirgli di fronte sulla scena per esibirsi con estrema serietà un diletterantismo nuovo⁶³⁴.

⁶²⁹ *Ibidem*.

⁶³⁰ Ivi, p. 123.

⁶³¹ I. STOIANOVA, cit., p. 338.

⁶³² L. ESPOSITO, cit., p. 117.

⁶³³ R. CRESTI, cit., p. 102.

⁶³⁴ Scrisse Thomas Mann: “Il rapporto con le singole arti serve a qualcosa di stranamente diletterantesco. [...] Ma di quali meravigliosi diletterantismi!” Cfr., S. BUSSOTTI, *Disordine alfabetico*, cit., p. 134; T. MANN, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, Discanto Edizioni, 1979, Fiesole, p. 28.

Nel 1963 Bussotti fu definito come “il grande reazionario della nuova musica”⁶³⁵. Già con la prima di *Memoria*⁶³⁶ del 1962, Bussotti aveva suscitato le numerose polemiche del “pubblico palermitano, ancora non avvezzo alle tecniche e alle forme rivoluzionarie della Nuova Musica”⁶³⁷. In quell’occasione il brano, che sarebbe dovuto durare quindici minuti circa, andò avanti per più di trenta a causa delle reazioni di un pubblico che si scatenò in “applausi, fischi e urla”⁶³⁸. Il lavoro era complesso, carico di una teatralità implicita, e faceva ricorso a parti aleatorie: il testo, scritto in tre formati differenti, era posto diversamente sul pentagramma e molte delle didascalie indicavano azioni da compiere; un ricorso a rumori e fischi ne accentuava infine la gestualità. L’esecuzione della prima del brano vide come protagonisti Bussotti stesso, nel ruolo di voce narrante, e Cathy Berberian, nel ruolo del mezzo soprano. Quando il 9 ottobre 1963 fu presentata al Teatro Massimo la prima di *Torso* (1963), per voce e strumenti su testi di Aldo Braibanti, l’esecuzione lasciò nuovamente tutti a bocca aperta:

Il pezzo dura quasi un’ora e un quarto alternando musica e lettura di ermetici brani con strani gridi e gorgogli emessi da un soprano e un mezzosoprano, le quali aggiungevano di tanto in tanto al loro inconsueto canto, il suono di un gruppo di campanellini pendenti dal leggio, dove era posato lo spartito. Il maestro Paris poi, ad un certo momento, si è seduto incrociando le gambe ed è stato lì ad ascoltare, fra lo sbalordimento di tutti⁶³⁹.

La carica evocativa e gestuale di questi brani, che paradossalmente e parallelamente all’attività della rivista «Collage»⁶⁴⁰ e delle Settimane Internazionali Nuova Musica esposero l’opera di Bussotti all’attenzione internazionale⁶⁴¹, risiede in un apparato sonoro che nasce dalla presenza

⁶³⁵ La critica tedesca di quegli anni lo definì addirittura ancora più “folle” di Cage. Nel 1960, sempre in occasione delle Settimane Internazionali di Nuova Musica, Bussotti presentò il suo *Phrase à trois* ma gli esecutori si rifiutarono di eseguirlo. Il brano, scritto su quattro linee di lettura, presenta inclinazioni di fitti raggruppamenti di note a indicare lo “scivolamento dei suoni” che prendono velocità. Affermò Bussotti a proposito di un commento di Donatoni: “Credo che sia vero quello che mi faceva osservare Donatoni, quando mi disse che il mio primo moto di fronte alla pagina bianca è quello di riempirla di segni!”. Cfr., L. ESPOSITO, cit., p. 117; R. CRESTI, cit., p. 125.

⁶³⁶ Seppur appartenente al ciclo di opere degli anni Sessanta, l’opera si ricollega esplicitamente alla poetica della memoria e al recupero del passato della fase successiva, a riprova di come tutto il lavoro di Bussotti possa essere considerato come un enorme *work in progress*.

⁶³⁷ L. ESPOSITO, cit., p. 117.

⁶³⁸ *Ibidem*.

⁶³⁹ Il maestro Daniel Paris fu uno dei soci fondatori di Nuova Consonanza e direttore artistico delle Settimane Internazionali di Nuova Musica di Palermo. Realizzò numerose prime esecuzioni dei compositori di quel tempo, non solo quelle di Bussotti, ma anche Berio e Cage. Ivi, p. 118.

⁶⁴⁰ «Collage» è una rivista internazionale di nuova musica e arti visive contemporanee che fu attiva dal 1963 al 1970. Cfr., L. ESPOSITO, cit., p. 115.

⁶⁴¹ A metà degli anni Sessanta gran parte della sua musica è già stata pubblicata da Moeck, Bruzichelli e Universal Edition e a partire dal 1956 da Ricordi. Cfr., Ivi, p. 88.

di un'espressione vocale che dà vita ad immagini poetico-musicali. Composizioni precedentemente elaborate, come ... *o biancospumeggiante!*... (1947), per canto e pianoforte, avevano messo in risalto la capacità della musica di far propria la metrica dei testi (le traduzioni di Niccolò Tommaseo dei *Canti popolari greci*) trasformando le parole in sorprendenti invenzioni strumentali ricche di giochi di attrazione e contrasti⁶⁴². Al di là delle frequentazioni con il Gruppo 63⁶⁴³, formatosi a Palermo nell'anno della prima di *Torso*, questa tendenza alla smilitarizzazione del linguaggio, nonché alla ricerca di una sua musicalità intrinseca espressa tramite una gestualità libera della voce, portano ancora una volta in superficie la contiguità del percorso di Bussotti con quello di Cage, le cui azioni (sue e del pubblico) riecheggiano in quelle delle esibizioni in precedenza analizzate di *Empty Words*. Una connessione nascosta, e forse azzardata, è decifrabile all'interno dell'estratto intitolato *EXTRA* del libro di Bussotti:

Attualmente lo stesso scrittore attraverso la radio porta a conoscenza del pubblico una sua particolare scelta di composizioni musicali, composizioni che egli propone e analizza alla maniera di un musicologo o di un critico musicale, senza omettere confronti con tutta una letteratura accuratamente prescelta e mescolandovi spesso la propria letteratura sonora, redatta secondo metodi e convenzioni sempre più musicali che finiscono per attribuirle un innegabile sapore concertante, in modo da rendere sempre più fragile e sottile la linea di demarcazione fra l'idea di musica vocale e quella di letteratura sonora. Separazione prossima ad annullarsi e scomparire completamente, come estrema conseguenza di questo ambiguo atteggiamento, facendo giungere lo scrittore alla metamorfosi, legalizzata con estrema pazienza, nel compositore vocalmente specializzato Hans G. Helms⁶⁴⁴.

L'artista a cui fa riferimento Bussotti, Hans G. Helms (1932 - 2012), era scrittore e compositore sperimentale suo contemporaneo che, interessatosi alle sperimentazioni cageane che facevano ricorso a radio e scritti⁶⁴⁵, aveva elaborato forme artistiche in cui "l'idea di musica vocale" e "quella di letteratura sonora" erano prossime a fondersi. Il fatto che Bussotti abbia citato il compositore tedesco nel suo discorso sugli "extra musicali", presuppone quanto meno un

⁶⁴² In questo caso, contrasto a due voci che fu ripreso come motivo del successivo brano *Due voci*. Cfr., R. CRESTI, cit., p. 99.

⁶⁴³ Fu l'amicizia con Aldo Braibanti ad avvicinarlo ai poeti del Gruppo 63, da cui fu subito attratto per l'irrazionalismo e per il gusto nichilista ed iconoclasta delle loro opere. Cfr., L. ESPOSITO, p. 23.

⁶⁴⁴ S. BUSSOTTI, *Disordine alfabetico*, cit., p. 132.

⁶⁴⁵ In particolar modo quelli che condividevano la matrice letteraria dei testi di James Joyce.

interesse verso le ricerche indirizzate in questo campo, nonché una circolazione di idee all'interno del circolo che, almeno per i tre sopracitati, aveva come tratto d'unione Metzger⁶⁴⁶. Nell'eseguire queste composizioni, i performers dovevano rendersi portatori di un modo avanzato d'intendere il suono, non solo a causa della grande libertà esecutiva che l'indeterminazione conferiva, ma anche perché alcune di esse raggiungevano risultati al limite delle capacità umane. Fu infatti uno dei protagonisti delle opere vocali del secondo dopoguerra, Demetrio Stratos (§2.2.), esecutore di molti brani di Cage, ad esprimersi nella convinzione che non sia tanto la voce a tendere alla ricerca, quanto il corpo che sta dietro la voce⁶⁴⁷. Oltre a lui, si fecero portatori principali di quest'ambito due altri esecutori: Carmelo Bene (1937 – 2002), con cui Bussotti collaborò nel 1961 in occasione del *Recital Majakovskij* al Teatro alla Ribalta di Bologna, e Cathy Berberian, il cui esordio risale alla prima del 1959 di *Aria*⁶⁴⁸. Fu la frequentazione di Bussotti con la Berberian a indirizzare il musicista verso una più netta consapevolezza dello “strumento voce” e delle sue innumerevoli variabili di emissione sonora⁶⁴⁹. La complicità che i due ebbero investì “ambiti di un quotidiano inteso esteticamente all'interno dell'unione del binomio arte-vita”, essendoci tra i due una comune passione per moda, costumi e decorazione. Proprio per la sua voce, Bussotti concepì alcune tra le sue composizioni più note: *Voix de femme* (1958-59)⁶⁵⁰, *Lettura di Braibanti* (1959) e *La Passion selon Sade*, “mistero da camera” dedicato a Metzger che decretò l'esordio di Bussotti come regista. La prima messa in scena completa fu sempre alle Settimane Internazionali di Nuova Musica di Palermo, il 5 settembre 1965 al Teatro Massimo. Oltre alla straordinaria tessitura grafica delle partiture che presentano una scrittura estremamente innovativa, con “pittogrammi, pentagrammi intersecati, linee saettanti e una simbologia sonora che rimanda a pitture dell'astratto”, congiungendola così alle opere del periodo precedente⁶⁵¹, l'opera presenta una

⁶⁴⁶ Al 1970 risalgono i *Song Books* di John Cage, raccolta in tre volumi di canzoni vocali con o senza ausilio di strumenti elettronici e partiture di spettacoli teatrali con o senza ausilio di strumenti elettronici. Anche queste composizioni attingevano ad un vasto repertorio letterario: la maggior parte dei testi proviene da Thoreau, Satie, Duchamp, Fuller, McLuhan, etc.

⁶⁴⁷ Non è un caso che Demetrio Stratos sia stato introdotto alla ricerca vocale dall'ascolto del poema *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947) di Antonin Artaud.

⁶⁴⁸ Bussotti racconta spesso come durante la serata il suo compito fu quello di girare (combinare) le pagine. L'incontro di Bussotti con la Berberian risale infatti al 1953, anni prima di Cage. Cfr., L. ESPOSITO, cit., pp. 73-75.

⁶⁴⁹ Ivi, pp. 73.

⁶⁵⁰ “Un aspetto che contribuì in modo sostanziale alle varieguate modalità vocali della Berberian fu il suo plurilinguismo, che le consentiva di mutare accenti e timbri”. Cfr., R. CRESTI, cit., p. 56.

⁶⁵¹ Mario Bortolotto affermò che “quanto viene svelato dalla indeterminazione è ottenuto a prezzo di una carenza formale”. Tuttavia, Renzo Cresti si discosta da questa lettura in quanto ciò che Bortolotto chiama “carenza formale” non è altro che la manifestazione di un nuovo approccio all'opera d'arte nel periodo post-cageiano. Tuttavia, lo scontro fra le convenzioni teatrali e lo slittamento di significato fra partitura, intenzioni musicali e realizzazione scenica, costrinsero Bussotti ad assumere in prima persona la supervisione degli spettacoli. Cfr., Ivi, p. 128.

peculiare costruzione della struttura. Innanzitutto, non vi è alcuna presenza di un libretto canonicamente inteso o di alcun riferimento letterario al Marchese de Sade, se non nelle citazioni ai titoli dei suoi libri. Al suo posto, Bussotti dispone una poesia di Louise Labé (1526 - 1566), poetessa petrarchista del XVI secolo, facendogli assumere una prerogativa musicale: la poesia viene scomposta e assemblata con modalità legate alla resa fonica⁶⁵². La “o” vocativa che torna all’interno dell’opera⁶⁵³, carica l’intera composizione di erotismo e delinea la figura di Sade tramite il ricorso al solo immaginario sonoro, che ne fa emergere “tutta la sua polivalenza”⁶⁵⁴. Alla gestualità e corporalità del canto libero ed improvvisato, si aggiungono le partiture d’azione per due pianoforti degli isolati *Tableaux vivants* (1964) dove il virtuosismo indicato in partitura è sfruttato come elemento espressivo e gestuale e dove i riferimenti ermeneutici sono utilizzati come “episodi di incontinenza strumentale”⁶⁵⁵; le quattro pagine del *Solo* (1965), di cui le prime presentano una scrittura formata da un intreccio di pentagrammi leggibili in qualsiasi direzione, sui quali solo le altezze e nessun altro parametro vengono indicati, mentre le seconde introducono elementi di indeterminazione relativi alle luci e alle percussioni; e la pagina di *Rara (dolce)* per flauto dritto, un foglio estraibile (“*collage* a colori, vagamente Neo-Dada”) con esecuzione specifica⁶⁵⁶. La partitura complessiva dell’opera abbatte ogni rapporto di causa-effetto, principio di non-contraddizione e coerenza nel nome di una libertà cageiana che apre al flusso di coscienza, al caos, alle visioni oniriche e alla fantasia erotica. Il risultato è uno spettacolo per certi versi inafferrabile (tanto che un’investigazione analitica del brano ne risulterebbe insufficiente⁶⁵⁷) ma dalle infinite suggestioni:

L’epigramma di Goethe «L’occhio è muto, la bocca è sorda ma l’occhio sente e parla», cavallo di battaglia degli Impressionisti/Espressionisti, viene trasformato da Bussotti in «Orecchio, bocca, tutt’organi e sensi sentono e parlano con l’occhio», donando al corpo intero, a tutte le singole parti del corpo, un’espressione pensante e parlante; affermando che vi riecheggiano stati emozionali complessi. Ed è questa la capacità di vedere oltre certi confini⁶⁵⁸.

⁶⁵² Ivi, p. 132.

⁶⁵³ Registrazione disponibile online: URL (<https://www.youtube.com/watch?v=bzukjinONpk&t=155s>) [ultimo accesso: 10/02/2023].

⁶⁵⁴ L. ESPOSITO, cit., p. 46.

⁶⁵⁵ R. CRESTI, cit., p. 129.

⁶⁵⁶ In *Rara (dolce)* il mimo che prende parte alla scena diventa per certi versi maestro d’orchestra, suggestionando, tramite le azioni del corpo e con pose che ricordano le lettere riportate in pagina, il flautista verso un’esecuzione che abbia senso. Cfr., Ivi, p. 135.

⁶⁵⁷ Ivi, p. 132.

⁶⁵⁸ L. ESPOSITO, cit., p. 106.

3.2.3. LA NOTAZIONE GRAFICA E IL DISEGNO

La simbologia sonora confluita all'interno della *Passion selon Sade*, era stata mutuata da Bussotti nel corso delle attività dei decenni precedenti, quelli più direttamente influenzati dalla poetica di Cage: "Una relazione profonda, tra il mio lavoro e l'opera di Cage è a tutti nota. E poi amo moltissimo la sua musica. Dico bene la Musica"⁶⁵⁹. Nell'attività del compositore americano, Bussotti riconosceva un ritorno "ai nodi della musica" e in particolare della scrittura, che si delineava non solo nelle originali invenzioni grafiche ma anche nelle complesse intuizioni formali⁶⁶⁰. Due⁶⁶¹ sono le partiture cageane che trovarono un posto d'onore nella mente del compositore italiano: quella del *Concert for Piano and Orchestra*⁶⁶², i cui segni non hanno nulla "da invidiare ai disegni dei grandi astrattisti del Novecento"⁶⁶³, e il ciclo degli *Atlas Eclipticalis* per orchestra che, tramite un metodo che più che mai sembrerebbe esoterico, sviluppa nello spazio sonoro del "grande movimento astrale" intrecci sperimentali a cui corrisponde "la precisa scoperta di una nuova dimensione del dettaglio"⁶⁶⁴. Non a caso, la svolta connessa allo sviluppo di una nuova e personale scrittura musicale arrivò per Bussotti nel 1958, anno da cui fece partire il catalogo delle sue composizioni. L'utilizzo di elementi grafici non costituì solamente una marca spettacolare e formale all'interno delle sue partiture⁶⁶⁵, tanto da qualificarle come opere a sé stanti, ma un vero e proprio richiamo alla musica di tradizione orale che, a causa del suo carattere a-diastematico, vive necessariamente del rapporto che le partiture instaurano con l'interprete e viceversa. Oralità che diviene nel teatro, a cui Bussotti "inconsciamente" approda, elemento indispensabile. Ma è nell'inclinazione al disegno⁶⁶⁶ che tutte le diramazioni future trovano radice, a riprova del fatto che il suo debutto come compositore cominciò con la scrittura di partiture grafiche⁶⁶⁷. Non pur senza una transizione di funzionalità dell'immagine all'interno del processo di scrittura musicale che da "elemento integrativo alla scrittura", in cui valori visivi e concettuali sono marcatamente separati, diviene,

⁶⁵⁹ S. BUSSOTTI, *La "musica" di Cage*, cit., p. 128.

⁶⁶⁰ Ivi, p. 130.

⁶⁶¹ Nel testo menziona anche *Music of Changes*, che tuttavia, nonostante il ricorso all'alea, presenta una notazione più tradizionale.

⁶⁶² A cui probabilmente Bussotti si ispira per la composizione del *Solo* nella sua opera, come parte indipendente che si compenetra con le altre.

⁶⁶³ Nonostante vi rimanga in primo piano il gesto pianistico. Cfr., Ivi, p. 131.

⁶⁶⁴ Ivi, p. 132.

⁶⁶⁵ "La musica da vedere è formata da pittografie, disegni, colori schizzi, bozzetti e figurazioni, che hanno in sé un interessante aspetto grafico e spesso anche un valore artistico, tanto da essere esposte come opere d'arte, ma che devono però essere interpretate per dar loro un senso sonoro". Cfr., R. CRESTI, cit., p. 48.

⁶⁶⁶ Il disegno lo conduce alla musica e non viceversa.

⁶⁶⁷ Ivi, pp. 96-97.

negli anni più maturi, “motore di elaborazione del segno⁶⁶⁸”. L’evoluzione della componente grafica nel decennio compreso tra la fine degli anni Quaranta e quella degli anni Cinquanta delinea un’evoluzione di un segno a cui non è più relegata la semplice funzione di illustrazione ma che diviene, a mano a mano, prima schema mentale per eseguire un brano e poi elemento costitutivo del testo da eseguire⁶⁶⁹. È nel tralasciare il collegamento fra la scrittura e la musica, abbandonandosi al flusso della scrittura in bella copia, che Bussotti trova la libertà assoluta del tratto, che può esprimersi così nel suo farsi, nel suo compiersi autonomo⁶⁷⁰. Le partiture che Bussotti realizza in questi anni sono infatti dominate da una scrittura musicale gestuale elaborata tramite un “automatismo segnico d’impronta surrealista”⁶⁷¹:

Quando si scrive musica o ci si adopera per la creazione di immagini, disegni e s’agisce, quindi, solcando tratti e forme eterogenei, se dovessero accadere sbavature d’inchiostro, colore accidentalmente colato o altri imprevisti, subito, ma proprio subito, si deve considerare quell’accidente come aumento di casualità, integrandolo nell’artificio dell’opera⁶⁷².

Esse, infatti, differiscono da quelle di Cage, se non in taluni rapporti formali come avviene per il *Piano Piece No. 1* (1959) e il *Fontana Mix*⁶⁷³. Questo perché nel compositore americano la casualità fa riferimento al processo che porta alla scrittura, ma non alla scrittura stessa. Bussotti piuttosto, con l’adozione del libero segno grafico, supera del tutto o quasi i vincoli imposti dal pentagramma, adeguandosi alla casualità sia ad un livello progettuale che di scrittura⁶⁷⁴. Sebbene sarebbe incorretto negare almeno una parziale impronta cageiana nel processo di scrittura grafica del compositore italiano, non è incorretto affermare che in Bussotti questa influenza si traduce in un metodo del tutto personale. Per meglio precisare si evolve, se si considera che l’aderenza a questa modalità compositiva si manifesta in Bussotti prima dell’incontro fra i due. L’esempio che più si presta a rafforzare quanto detto fin ora è quello dei *Five Piano Pieces for David Tudor* (1959), dedicati al pianista omonimo e inseriti nel ciclo delle *Pièces de chair II*. Al di là dell’immaginario simbolico che questi brani evocano a partire dal titolo, ognuno di essi presenta dei tratti grafici particolari che rimandano ad

⁶⁶⁸ P. FAMELI, *Scrittura a due voci. Grafismi di Bussotti nel segno di Klee*, cit., p. 155.

⁶⁶⁹ Ivi, p. 158.

⁶⁷⁰ R. CRESTI, cit., p. 49.

⁶⁷¹ P. FAMELI, *Scrittura a due voci. Grafismi di Bussotti nel segno di Klee*, cit., p. 158.

⁶⁷² L. ESPOSITO, cit., p. 326.

⁶⁷³ P. FAMELI, *Scrittura a due voci. Grafismi di Bussotti nel segno di Klee*, cit., p. 159.

⁶⁷⁴ R. CRESTI, cit., p. 51.

un'interpretazione fortemente gestuale, sebbene nel *Piano Piece No. 2 e No. 5*⁶⁷⁵ compaiano codici più tradizionali. *Piano Piece No. 1* si presenta come una pagina disposta a soluzioni del tutto radicali rendendo indispensabile un'acuta interpretazione pianistica. Il brano si articola in tre sezioni in cui compaiono frammenti di pentagrammi su cui però predominano note aleatorie tra loro collegate in “diagonali che terminano su nodi connettivi”⁶⁷⁶. Nel *Piano Piece No. 3* centodue linee tracciate a mano formano ciò che a prima vista sembrerebbe un enorme pentagramma, ma in realtà con esso non hanno nulla a che fare. Potrebbe trattarsi piuttosto di un richiamo alle corde del pianoforte come accade nello spartito della composizione a quattro mani dei *Tableaux vivants*⁶⁷⁷, o di un invito a impiegare lo strumento nella sua totalità⁶⁷⁸. Infine, il *Piano Piece No. 4* utilizza il disegno introduttivo a *Musica per voce e strumenti* (1949)⁶⁷⁹, ricollocandolo sul pentagramma tradizionale con articolazioni simili a quelle del *Piano Piece No. 1*⁶⁸⁰. In questo caso, Bussotti fornisce delle indicazioni per favorire l'interpretazione dei segni massicci che si dispongono in maniera più affollata sul secondo pentagramma e poi fluiscono, con moto ascendente o discendente e sempre sotto forma di grovigli e pulviscoli di note, verso gli altri tranne che sul quinto, che ha come unico punto di riferimento la nota La⁶⁸¹. In questa notazione d'azione, l'interprete assume chiaramente il ruolo di co-autore. In pagine come queste, gli autori sono molteplici: “il compositore, che col suo segno accenna a un gesto e a un percorso temporale, l'interprete, che porta ciò che è stato suggerito a un compimento sonoro, e l'accidentalità del fato, ossia delle eventualità di vita che intervengono nell'opera (elementi estemporanei, estro del momento, ambiente acustico e reattività al pubblico etc.)”⁶⁸².

⁶⁷⁵ Il secondo brano è composto su un testo del Braibanti e riporta su pentagramma indicazioni parametriche, mentre gli elementi musicali sono disposti in piccole sezioni separate da spazi bianchi. Il quindi brano invece, aggiunge alla parte pianistica una voce maschile e si articola in una grande varietà di modalità esecutive. Costituisce il primo brano ad essere inserito nella raccolta dei *Pièces de chair II*, segnando l'inizio di quel rapporto fra ripetizione e differenza caratteristico dell'evoluzione bussottiana. Cfr., Ivi, pp. 52-54.

⁶⁷⁶ P. FAMELI, *Scrittura a due voci. Grafismi di Bussotti nel segno di Klee*, cit., p. 158.

⁶⁷⁷ R. CRESTI, cit., p. 54.

⁶⁷⁸ Interessante notare come la moltiplicazione delle linee sulla pagina avvicini questa partitura alle idee espresse nel libro *Teoria della forma e della figurazione* di Klee, con il quale Bussotti era probabilmente entrato in contatto tramite Pierre Boulez: “Questa proliferazione delle forme non sembra limitarsi alle forme che appaiono sulla superficie della tela o del foglio, ma espandersi e risuonare, attraverso di esse, nella percezione dell'osservatore”. Tuttavia, l'azione grafica bussottiana si distingue dall'astrattismo per la natura del contesto sul quale essa opera, quello della scrittura musicale, che di per sé è già astratto. Cfr., P. FAMELI, *Scrittura a due voci. Grafismi di Bussotti nel segno di Klee*, cit., p. 159-163.

⁶⁷⁹ Il disegno giovanile del 1949 non è il primo a presentare “frammenti trasfigurati di pentagrammi e chiazze d'inchiostro, screziature grafiche”. Risale al 1947 il disegno di Giuliano Feconda, intitolato *Musica macchiata*, che antecede lo stile tipico di Bussotti.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

⁶⁸¹ R. CRESTI, cit., p. 54.

⁶⁸² Ivi, p. 52.

3.3. GIUSEPPE CHIARI: TRA SUONO, GESTO E VISIONE

Un personaggio del mondo artistico e musicale di quegli anni, vicino a Bussotti in quanto fiorentino di nascita e co-curatore dell'esposizione di grafica musicale *Musica e segno* del 1963 sotto l'egida dell'Associazione Vita Musicale Contemporanea, è Giuseppe Chiari, artista la cui impostazione concettuale, quasi assente in Bussotti, si riflette all'interno di una ricerca esasperata del rapporto tra il gesto e l'oggetto, fra l'oggetto e la sua de-contestualizzazione e fra l'oggetto e il corpo dell'artista⁶⁸³: "Giuseppe Chiari si spinge a eliminare ogni rapporto di conoscenza tra materiali e autore"⁶⁸⁴. Sebbene i due siano avvicinati dall'amore per il pianoforte e la sperimentazione, sia grafica che gestuale⁶⁸⁵, differiscono nel rapporto che essi instaurano con l'oggetto e soprattutto con il corpo. Infatti, all'esaltazione dei corpi offerta dall'artista e regista teatrale, Chiari sostituisce un ritorno al grado zero più vicino all'esperienza di Walter Marchetti, seppur mai rinunciando ad una visione "umanistica" che in lui si caratterizza come vera e propria urgenza espressiva, e che, in quanto tale, si spoglia di ogni sovrappiù tecnico per arrivare diretta all'uomo⁶⁸⁶. Le tendenze artistiche derivate da Cage e confluite nel Fluxus di Maciunas, "il passaggio dall'oggetto al processo, l'esaltazione dell'azione, il movimento che tende all'estetico, la performance e l'happening"⁶⁸⁷, arrivano dirette all'esperienza di Chiari, che si lega al "movimento" già nel 1962, e il cui nome sarà indissolubilmente integrato alle loro attività a partire dal 1965, anno in cui Maciunas pubblica in un'edizione targata Fluxus la prima versione in lingua inglese di ciò che poi andò a costituire la composizione di *La Strada* (1965), sotto forma di 22 piccole tessere contenute in una busta⁶⁸⁸:

Giuseppe Chiari è stato probabilmente il primo artista italiano a prendere direttamente contatto con George Maciunas, l'iniziatore di Fluxus. E Chiari è l'unico artista italiano di cui immediatamente gli artisti Fluxus mi parlarono, quando alla fine degli anni Sessanta

⁶⁸³ Ivi, p. 61.

⁶⁸⁴ S. BUSSOTTI, *Disordine alfabetico*, cit., p. 152.

⁶⁸⁵ "Il lavoro di Giuseppe Chiari è stato avvicinato più volte a quello di Bussotti, ma vi sono differenze evidenti, come la visione concettuale con cui Chiari si avvicina all'arte, che può apparire assai lontana dalla tradizione umanistica; vi è però un'urgenza espressiva talmente profonda che giunge diretta all'uomo, spoglia di ogni sovrappiù tecnico". Cfr., R. CRESTI, cit., p. 103.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

⁶⁸⁷ *Ibidem*.

⁶⁸⁸ Chiari, inoltre, amava molto la posta, lo scrivere per posta. Tanto che Gino di Maggio lo accosta ad artisti come Giacomo Balla o Alighiero Boetti. Per lo sviluppo della mail-art nell'abito Fluxus si faccia riferimento all'introduzione di questo capitolo. Cfr., G. BONOMO, *La Strada di Giuseppe Chiari: "Forza delle ragioni negative"*, in G. MAGGIO, A. BONITO OLIVA, D. LOMBARDI (a cura di), *Giuseppe Chiari. Fra zero e infinito*, Fondazione Mudima, Milano, 2018, p. 179; G. DI MAGGIO, *L'arte è facile?*, in G. MAGGIO, A. BONITO OLIVA, D. LOMBARDI (a cura di), cit., p. 22.

ero andato a trovarli ad uno ad uno, primo fra tutti naturalmente George Maciunas. Giuseppe aveva tutte le caratteristiche, umane, intellettuali e professionali per intuire la valenza dirompente di quelle nuove idee e che cosa avrebbero significato all'interno del sistema dell'arte. Conoscenza profonda della musica, perché raffinatissimo compositore, capacità di guardare alle cose del mondo con profondo distacco e ironia, grande curiosità aperta verso l'esperienza di altri artisti⁶⁸⁹.

Fu proprio Maciunas ad inserire l'operato di Chiari nella bolla del "Teatro acustico" all'interno del suo *Expanded Arts Diagram* (1966), accanto a nomi come quelli di John Cage, David Tudor o La Monte Young⁶⁹⁰. È nel teatro, nelle sue forme di happening, event o performance, che l'arte totale trova il suo sbocco più radicale. Questo slittamento dall'azione teatrale a quella performativa musicale si manifesta, anche in Chiari, come forma di opposizione allo strutturalismo, al serialismo integrale e alle loro "entità astratte"⁶⁹¹, a favore di un fatto musicale "associato a situazioni sociali, culturali, di costume, umane", e quindi a un'analisi improntata sul fattore "sociologico" che studia la musica come "vita della musica, [...] vita dello spettacolo musicale in una data società"⁶⁹². Questo afflato sociologico e critico è evidente in Chiari già in *Teatrino* (1963), opera in cui compare anche una delle sue prime azioni didascaliche, "Giocare con l'acqua e dire la parola acqua"⁶⁹³. In questo brano, la gestualità forzata dalla natura dello strumento viene sabotata dall'azione del musicista: le corde del pianoforte sono percosse con le mani, la cassa dello strumento viene a tratti accarezzata, presa a pugni o frustata. Nello *script* dell'azione è infatti riportato: "Compiere colle mani un gesto estremamente violento e angosciato sulla parte legnosa del pianoforte"⁶⁹⁴. Descritto come "spettacolo" in una didascalia dello stesso autore contenuta nello *script*, e anticipata dal titolo stesso, il brano adotta una "dimensione teatrale" sia tramite l'applicazione di uno schema drammaturgico che ruota attorno ad un tema, quello dei rifugi anti-atomici, sia attraverso "un'attenzione particolare dello spazio teatrale come spazio di comune risonanza"⁶⁹⁵, ovvero come spazio collegato alla presenza di un pubblico. Se da una parte la composizione, che d'altronde succede solo di un anno quella presentata al primo *Fluxus Festival* del 1962, *Gesti sul piano*, presenta chiaramente elementi

⁶⁸⁹ Testimonianza di Gino di Maggio. Cfr., G. MAGGIO, A. BONITO OLIVA, D. LOMBARDI (a cura di), cit., p. 350.

⁶⁹⁰ T. TRINI, *Chiari, musica e insegnamento*, in G. CHIARI, *Musica Madre*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 200, p. 11.

⁶⁹¹ A inizio anni Sessanta Chiari compie un gesto di "dichiarazione artistica" poggiando un paio di forbici sulla tastiera del piano. Cfr., F. MIGLIORATI, *Cenno biografico*, cit., p. 434.

⁶⁹² G. CHIARI, *Musica e oggetto*, «Marcatré», II, 1964, n. 3, febbraio, p. 21.

⁶⁹³ T. TRINI, cit., p. 13.

⁶⁹⁴ D. VERGNI, cit., p. 190.

⁶⁹⁵ *Ibidem*.

conformi alla “disubbidienza e al nichilismo distruttivo” dei primi concerti Fluxus⁶⁹⁶, dall’altra se ne discosta e supera i confini della musica sperimentale concentrandosi sull’aspetto democratizzante dell’arte che di fatto collega la sua azione di arte totale a quella di un’arte didattica, in un crocevia in cui l’influenza cageiana di un’arte intesa come arte sociale, come tendenza al miglioramento⁶⁹⁷ ed esperienza collettiva e condivisa, si fa ancora una volta palese. Dalla lezione cageiana, che si esprime nell’immediatezza del risultato e nella consapevolezza dell’ascolto, Chiari desume il rispetto per l’oggetto, la ricerca di comprensione della sua forza semantica e il condizionamento dell’azione artistica sulla base di questa comprensione⁶⁹⁸. Da qui secondo Chiari nasce la necessità, e non solo la possibilità, di abbandono dello specifico musicale e della dimensione cameristica a favore di una forma di “teatro-concerto” in cui “si adotta la tecnica della contaminazione, irrelando il suono con la parola, col gesto, col colore, coi fatti comuni” e dal quale “si ottengono opere dispersive, che il pubblico non può sintetizzare e che lo costringono in qualsiasi modo ad una partecipazione non più contemplativa ma attiva, polemica magari”⁶⁹⁹. Una “motilità programmaticamente liberatoria” del proprio operare ribadita dallo stesso compositore durante un’intervista che, ricordando l’avvio della sua carriera musicale, afferma:

“Precedentemente facevo dei concerti pianistici molto liberi e inventivi, dove usavo una tecnica applicabile sia al pianoforte sia a un foglio di carta, sia a qualsiasi altro oggetto. Poi ho avuto delle esperienze di improvvisazione collettiva che mi hanno fatto scoprire l’importanza dell’andare a ruota libera”⁷⁰⁰.

La sua arte è quella della libertà, quella della liberazione di quel preciso momento storico, quello degli anni Sessanta. Tutto il suo lavoro si fonda su una libertà dell’agire, del “fare arte ritualizzato in esperienza”⁷⁰¹, e lancia un “messaggio elastico” fatto di visioni ed esperienze

⁶⁹⁶ In cui lo strumento musicale, solitamente il pianoforte, emblema della musica romanza e da salotto ottocentesca e primo novecentesca, veniva impietosamente punito e distrutto. Cfr., A. BONITO OLIVA, *Metodo della facilità nell’opera di Giuseppe Chiari*, in G. MAGGIO, A. BONITO OLIVA, D. LOMBARDI (a cura di), cit., p. 13.

⁶⁹⁷ “Chiari contamina tale apparato pragmatico con l’aroma della politica, perché sfumi in una condizione futura migliore”. Cfr., F. MIGLIORATI, *L’arte che non è. Utopia, antinomia, anarchia*, in F. MIGLIORATI (a cura di), *Giuseppe Chiari*, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, p. 13.

⁶⁹⁸ Disse Metzger del compositore: “Fra tutti i compositori contemporanei Giuseppe Chiari insiste nella maniera più decisiva sul carattere semantico della musica. [...] In Chiari la musica [...] non si regge più con i suoni”. Cfr., G. CHIARI, *Musica e oggetto*, cit., p. 21; Commento di Heinz-Klaus Metzger nella sovracoperta di G. CHIARI, *Musica senza contrappunto*, Lercici Editore, Roma, 1969.

⁶⁹⁹ *Ibidem*.

⁷⁰⁰ E. CRISPOLTI, *Tracce di un “flusso” immaginativo eversivamente liberatorio*, in F. MIGLIORATI (a cura di), cit., p. 8.

⁷⁰¹ F. MIGLIORATI, *L’arte che non è. Utopia, antinomia, anarchia*, cit., p. 13.

plurime e stratificate, tramite un approccio intermediale che si orienta verso il proto-teatro⁷⁰². Scrive così l'artista nel suo volume *Teoria* (1994): “La vera storia dell'arte è una storia di libertà. Una storia di individui trovati”⁷⁰³. Ciò che la sua arte libera è il “creare” e lo fa sia per integrazione (di filosofia, curiosità, azione...) sia per negazione, cioè negazione della tecnica, formula che egli stesso ribadisce in molti dei suoi *statements*, come il più famoso *Art is easy* (1972):

Con movenze interdisciplinari, Chiari giunge all'affermazione artistica attraverso due vie, per il fine di una s-definizione dell'espressione: l'opposizione e la negazione [...] L'arte, così, non-è, ossia non è arte, ovvero la definizione dell'inverso di arte, perché non è definibile a causa della definizione che presume necessariamente una ripetizione della sua variabilità, del suo essere variabile. L'arte è viva, cioè vive; è vita⁷⁰⁴.

Come Cage e Fluxus⁷⁰⁵, Chiari condivide il tema di “alterità contro identità”, un'estetica improntata all'empiria e basata su una concezione dell'oggetto che si allontana da quella del “fatto ad arte” per abbracciare la vita, per divenire “fatto d'arte”⁷⁰⁶. Ampliando persino il discorso cageiano che, nelle parole di Ben Vautier, “aveva fatto in modo che tutto fosse musica”, con l'aggiunta di un “fare in modo che tutto sia musica per tutti”⁷⁰⁷. E non solo in chiave ludica e ricreazionale, come George Maciunas aveva affermato nel 1962⁷⁰⁸, ma nella consapevolezza di un impegno sul fronte sia della pratica che della teoria⁷⁰⁹. Questo *statement*, che Daniele Lombardi contrappone a quello di Ferruccio Busoni (“La musica è fatta per i musicisti, pubblico e critica sono cianfrusaglia inutile e dannosa”), fa riferimento a un processo di comunicazione orizzontale che azzerava o sospende la tecnica a favore di esperienze in prima

⁷⁰² Nel concetto di azione esiste sia un aspetto visivo, quello del gesto, ma anche quello del risultato sonoro.

⁷⁰³ F. MIGLIORATI, *L'arte che non è. Utopia, antinomia, anarchia*, cit., p. 28.

⁷⁰⁴ *Ibidem*.

⁷⁰⁵ Seppur il suo sguardo si avvicini all'ottica più politica di Fluxus che a quella “filosofica” di Cage.

⁷⁰⁶ F. MIGLIORATI, *L'arte che non è. Utopia, antinomia, anarchia*, cit., p. 35.

⁷⁰⁷ T. TRINI, cit., p. 12.

⁷⁰⁸ “L'artista Fluxus [...] deve insegnare che tutto è arte e che tutti possono farla, perché l'arte deve occuparsi delle cose insignificanti e non avere alcun valore istituzionale, dev'essere divertente, dev'essere illimitata in quantità e accessibile a tutti”. Cfr., Ivi, pp. 12-13.

⁷⁰⁹ Tuttavia, la componente ludica non manca nell'opera di Chiari. Ne sono testimonianza la pubblicazione di alcune pagine scritte da Chiari destinate a Ugo Nespolo, ideatore insieme a Ben Vautier del primo *Concerto Fluxus* (1967) a Torino; nel 1998 realizza per la città di San Benedetto del Tronto la scultura *Lavorare Lavorare Lavorare, Preferisco il Rumore del Mare*. Il compositore fiorentino avrebbe inviato all'artista delle “idee molto sul nascere” per la creazione di alcuni giocattoli. Non mancano inoltre i riferimenti all'infanzia in *Suonare la città* (1986): “Suonare la città è facile – quasi infantilmente facile – è anche molto divertente”. Cfr., G. CHIARI, *Un progetto inedito immaginato con Ugo Nespolo*, in G. MAGGIO, A. BONITO OLIVA, D. LOMBARDI (a cura di), cit., pp. 160-73.

persona⁷¹⁰. Il compositore stesso si libera infatti dalla condizione alienante del lavoro separato e gerarchico che divide la sua figura da quella dell'esecutore e dell'ascoltatore, e lo fa nel segno anarchico di una nozione di totalità che è innanzitutto atto di rivolta sociale⁷¹¹. Il suo lavoro si concentra sull'identità dell'ascoltatore, andando oltre la formulazione della non-volontà cageiana, e ad esso suggerisce azioni leggere e facili da eseguire⁷¹². Alla base della sua estetica giace questo metodo della facilità, che ribalta il manierismo barattato dall'arte per pagare il prezzo della sua autonomia, ribadendo come sia possibile "avvicinare la creatività a qualsiasi occasione per metterla in movimento e realizzarla"⁷¹³, eliminando miti, gerarchie arcane e cristallizzanti e segnando il trasbordo della musica dall'essere un genere artistico ad uno estetico. Questa sua "ideologia della liberazione" reintegra la comunicazione orale alle spese di quella mediata, facendo uso di un catalogo sonoro e visivo in cui il valore di ogni parte è egualitario. Anche in questo caso il materiale che l'artista mette in gioco è composto da "frammenti" disomogenei dalla cui articolazione nascono gesti o azioni ("materiali composti di frasi, piccoli fogli, francobolli, materiali di derivazione dadaista mescolati con rapporti giornalistici attuali, piccole foto, diapositive" tratti dalla propaggine della cultura⁷¹⁴). In questo senso riqualifica, e lo esplicita in *Musica Madre* (1973), il ruolo materno dell'arte che in contrapposizione al ruolo paterno, che esige e detta continuità e legge, rivendica la legittimità del "discontinuo"⁷¹⁵ e del "diverso", in un discorso più ampio che, come visto fin ora, abbraccia la modernità tutta⁷¹⁶:

"Il mio lavoro nel suo insieme è composto da diversi pezzi che di per sé non hanno vita. Questi pezzi sono frammenti, e ogni opera può essere formata da dieci, dodici, cento frammenti. Di conseguenza, ogni mia opera è una *Suite*. L'esecutore o gli esecutori sceglieranno i frammenti e li suoneranno uno dopo l'altro. O uno sopra l'altro. Molto facile e molto difficile"⁷¹⁷.

⁷¹⁰ D. LOMBARDI, *Giuseppe Chiari: l'essenza della musica è la voglia di suonare*, in G. MAGGIO, A. BONITO OLIVA, D. LOMBARDI (a cura di), cit., p. 154.

⁷¹¹ T. TRINI, cit., p. 11.

⁷¹² D. LOMBARDI, *Giuseppe Chiari: l'essenza della musica è la voglia di suonare*, cit., p. 155.

⁷¹³ A. BONITO OLIVA, *Metodo della facilità nell'opera di Giuseppe Chiari*, cit., p. 13.

⁷¹⁴ Questa sua sperimentazione arriverà ad avere piena affermazione negli anni Ottanta, anche grazie all'estensivo lavoro di diffusione delle opere che l'artista stesso compie inviando le sue partiture in giro per il mondo. Segno di una strutturata intenzione informativa e comunicativa. CRISPOLTI, cit., p. 8; F. MIGLIORATI, *Cenno biografico*, in F. MIGLIORATI (a cura di), cit., p. 434.

⁷¹⁵ "La musica deve tendere alla disunità, non alla unità". Cfr., G. CHIARI, *Musica senza contrappunto*, cit.

⁷¹⁶ T. TRINI, cit., p. 9.

⁷¹⁷ Dichiarazione di Giuseppe Chiari riportata sulla prefazione della prima versione in lingua inglese di *La Strada*, risalente al 1964. Cfr., G. BONOMO, *La Strada di Giuseppe Chiari: "Forza delle ragioni negative"*, cit., p. 180.

Ad esempio, il *Metodo per suonare la chitarra*, racchiuso nella più vasta raccolta dei *Metodi per suonare* composti a partire dai primi anni Sessanta, la cui pubblicazione parziale avviene per mano di Gillo Dorfles nel 1976, lo strumento viene “preparato” allentandone le corde⁷¹⁸, raggiungendo una dimensione “diversa”, “alternativa” del suonare da quella tradizionale. Per questo motivo, piuttosto che aver prodotto spartiti musicali, Giuseppe Chiari ha ideato un “modello radicale di comportamento creativo”⁷¹⁹ che invade lo spazio e lo fa suonare, ampliando il senso della parola musica tramite concetti che possono essere anche oggetti, luoghi e percezioni⁷²⁰. Nel segno dei principi di aleatorietà, indeterminazione e improvvisazione.

3.3.1. MUSICA VISIVA E MUSICA D’AZIONE: TRA FLUXUS E GRUPPO 70

Giuseppe Chiari diceva di sé di essere “un pianista jazz fallito sul nascere”⁷²¹. Nato a Firenze nel 1926, frequentò i corsi di matematica ed ingegneria all’Università (1946-51), ma già dalla prima metà degli anni Quaranta si rese conto di essere interessato al fumetto e alla musica. Entrato in contatto con i circoli letterari e artistici del caffè Paszkowski⁷²², tentò di diventare un pianista studiando dodecafonia con Dallapiccola, accorgendosi presto di essere un “dilettante”⁷²³. Le sue prime composizioni risalgono agli anni Cinquanta, tempo dell’assidua frequentazione della Biblioteca Nazionale fiorentina. Qui si dedica all’applicazione della geometria e del calcolo combinatorio alle composizioni musicali, anticipando clamorosamente la corrente minimalista degli anni Sessanta con la scrittura dei suoi dodici *Intervalli* (1950-56)⁷²⁴, sperimentando con trasformazioni armoniche di lunga durata. La situazione musicale della Firenze di fine anni Sessanta era, come già anticipato, vivacissima. Già nel 1954 si era formata la “Schola Fiorentina”, gruppo di musicisti che si riconosceva negli insegnamenti di Dallapiccola, alla quale prese parte anche Sylvano Bussotti prima dello scioglimento nei primissimi anni del decennio successivo:

Con Bussotti, Chiari aveva fatto l’esposizione *Musica e segno*, evidenziando per primo i sottili fili che legavano suono e immagine attraverso le modalità di notazione, e mentre

⁷¹⁸ M. BORZONE, *Giuseppe Chiari*, in M. BORZONE, E. PEDRINI (a cura di), cit., p. 27.

⁷¹⁹ A. BONITO OLIVA, *Metodo della facilità nell’opera di Giuseppe Chiari*, cit., p. 14.

⁷²⁰ C. GUIDI, *Aprire una pagina a caso*, in G. CHIARI, *Musica Madre*, cit., p. 21.

⁷²¹ G. DI MAGGIO, cit., p. 21.

⁷²² Dove frequenta futuri esponenti dell’ermetismo purista e del Gruppo 70.

⁷²³ F. MIGLIORATI, *Cenno biografico*, cit., p. 434.

⁷²⁴ Un’analisi di queste composizioni è contenuta in D. LOMBARDI, *I dodici Intervalli di Giuseppe Chiari*, in G. MAGGIO, A. BONITO OLIVA, D. LOMBARDI (a cura di), cit., pp. 33-34.

Bussotti sviluppava le sue pittografie, Chiari stava già lavorando con la parola, la notazione, il gesto e il suono, per situazioni di teatro musicale sperimentale nelle quali prendeva forza l'utopia di un radicalismo che in Firenze trovava terreno fertile in tutti i campi, dall'architettura radicale di gruppi come il Superstudio ai poeti visivi, sonori e concreti, alla pittura dell'astrattismo classico, e si potrebbe fare un lungo elenco di presenze per questo fenomeno che è accaduto soltanto vicino all'Arno⁷²⁵.

In questo contesto artistico, Chiari fondò la rassegna Vita Musicale Contemporanea insieme a Pietro Grossi, dando vita ad alcune fortunate edizioni nel corso di tutto il decennio. Fu grazie all'attività dell'Associazione che Chiari ebbe modo di entrare in contatto sia con gli esponenti del Fluxus che con Alberto Moretti, allora appartenente al Movimento arte concreta (MAC)⁷²⁶, il quale successivamente confluì nel Gruppo 70 insieme a Chiari, che si unì nel 1963⁷²⁷. Precede questo anno il famoso concerto Fluxus a Wiesbaden, dove Chiari presentò *Gesti sul piano*, eseguita da Rzewski⁷²⁸, opera che fu da lui così giustificata: “la spiegazione dei gesti sul piano è molto semplice e sincera: ho cercato di fare sulla tastiera ciò che gli uomini dell'*action painting* facevano sulla tela con i gesti liberi e pazzi di colore”⁷²⁹. È infatti questo il preciso momento in cui Chiari abbraccia la nozione di totalità come atto di rivolta sociale. *Gesti sul piano* è un'azione che porta l'esecutore dal piano tradizionale dell'esecuzione musicale sullo strumento, in questo caso il pianoforte, emblema del rigore imposto dalla tradizione, ad un piano “altro”, facile ma per niente banale, e ad una dimensione “diversa”, quella gestuale e visiva. Nello spartito sono indicati i gesti, sotto forma di linee, frecce ed indicazioni sui movimenti, che possono produrre suoni⁷³⁰. Si tratta di un'azione che quindi si lega alla prassi Fluxus⁷³¹ e che alleggerisce l'oggetto della propria specificità, che lo de-contestualizza per restituirlo nella sua alterità, fondendo insieme dimensione musicale e visiva: un'alternativa che

⁷²⁵ D. LOMBARDI, *Giuseppe Chiari: l'essenza della musica è la voglia di suonare*, cit., p. 153.

⁷²⁶ Il MAC si sciolse nel 1958.

⁷²⁷ Insieme a E. Miccini, L. Pignotti, teorici e fondatori del gruppo. Alcuni testi riportano 1964 come data di adesione di Chiari al gruppo, tuttavia egli partecipò alla rassegna del 1963.

⁷²⁸ Con Rzewski condivise l'attività del gruppo per l'improvvisazione musicale Musica elettronica viva (MEV), fondato nel 1966. MEV fu uno dei primi gruppi a sperimentare con le possibilità sonore del sintetizzatore, prendendo parte ad un concerto di John Cage nel 1967, con il *Solo for Voice 2*.

⁷²⁹ G. DI MAGGIO, *L'arte è facile?*, cit., p. 22.

⁷³⁰ R. CRESTI, cit., p. 103.

⁷³¹ “Si rincorre la resistenza dello strumento (nell'uso improvvisato o no), esaltandone il mancato controllo, l'imprevedibile durata sonora; e questa, in qualche modo, è una variabile sociale democratica”. Cfr., F. MIGLIORATI, *L'arte che non è. Utopia, antinomia, anarchia*, cit., p. 32.

è ricerca di una via diretta dell'esperire umano, in cui l'esecutore non comanda più l'oggetto ma arriva a conoscerlo diversamente, per vie traverse da quelle canoniche⁷³²:

La realtà, secondo Giuseppe Chiari, va sempre interrogata: e non per rispondere con nuovi risultati, bensì perché l'unica replica possibile è una domanda: una a cui segue un'altra, nel gioco del perché: ecco la vita; ed ecco il senso della vita⁷³³.

Un approccio investigativo che richiama quello cageiano, se si considera inoltre che la sua "musica d'azione" non si basa solo sull'utilizzo di strumenti tradizionali ma anche su elementi casuali o aleatori, offrendo spazio a rielaborazioni e azioni che "trovano proprio nella casualità e nell'improvvisazione la costante essenza della sua ricerca"⁷³⁴. Le composizioni successive a *Gesti sul piano* corrodono in maniera definitiva il principio di unicità dell'opera, essendo esse raggruppate in cicli di lavori che utilizzano una pluralità di sistemi semiografici, successioni libere e non preordinate di pentagrammi, partiture grafiche e istruzioni performative verbali⁷³⁵. Una delle opere più articolate sia per quantità di materiali che per possibilità operative, e che difatti testimonia un'evoluzione dell'opera, è *La Strada*, "una sequenza di rumori, di azioni uguali eseguite con oggetti musicali e non musicali, azioni che possono produrre indifferentemente suono o rumore"⁷³⁶. Il prototipo del 1964, quello che Chiari inviò a Maciunas, conteneva un numero definito di istruzioni verbali per una serie di azioni da compiere in qualsiasi successione entro una cornice temporale di 30 minuti. Nella versione ufficiale Chiari aumentò il numero di materiali, suddividendo l'opera in quattro sezioni. Le prime due parti sono costituite da quattro composizioni autonome che utilizzano una nozione musicale, *Regola per pianoforte*, *I fiori musicali*, *Frammento per orchestra* e *Concerto per viola*; le altre due differiscono invece nella tipologia di contenuti, istruzioni verbali nella sezione intitolata *La Strada*, e istruzioni verbali in congiunzione a grafemi nell'ultima poi confluita in *Metodo per suonare*⁷³⁷. La terza parte dell'opera, quella costituita da istruzioni prevalentemente verbali, come quel così democratico invito a "strimpellare", rappresenta un primo e significativo

⁷³² Sempre in quest'ottica, dagli anni Settanta Chiari comincia a intervenire su strumenti come chitarre, violini e pianoforti. Più che di strumenti "preparati", come il pianoforte di Cage, bisognerebbe parlare di strumenti "snaturati", che diventano scultura in nome della loro paralisi funzionale. Cfr., Ivi, p. 31.

⁷³³ Ivi, p. 32.

⁷³⁴ G. RANZI, *Biografia ragionata*, in G. MAGGIO, A. BONITO OLIVA, D. LOMBARDI (a cura di), cit., p. 175.

⁷³⁵ Le sopraccitate *Suite*. Cfr., G. BONOMO, *La Strada di Giuseppe Chiari: "Forza delle ragioni negative"*, cit., p. 179.

⁷³⁶ G. DI MAGGIO, *L'arte è facile?*, cit., p. 22.

⁷³⁷ G. BONOMO, *La Strada di Giuseppe Chiari: "Forza delle ragioni negative"*, cit., p. 180.

ampliamento del campo semantico e di applicazione della scrittura, conducendolo verso la formulazione dei suoi famosi *statements*. Successivamente alla formazione del Gruppo 70 nel 1964, Chiari entrò in una nuova fase della sua attività, quella dell'autopresentazione di sé e delle sue opere, per distruggere con la propria presenza attiva il confine che ancora esisteva tra autore, esecutore e ascoltatore. Fu il confronto con le ricerche di poesia visiva che lo spinse a sperimentare su mezzi espressivi diversi, sia *collages* che soluzioni pittorico-gestuali con elaborazione di segni, scritte, timbri su pentagrammi, spartiti o fotografie⁷³⁸, nonché dichiarazioni testuali manoscritte o stampate:

L'azione musicale e gestuale, il frammento, il documento, la fotocopia, la stampa tipografica, il foglio, il libro, lo strumento manipolato, la carta, la parola, il suono, ecc. sono elementi usati da Chiari per visualizzare il massimo della trasgressione del "continuo", in quanto ricerca di elementi nuovi ed inediti da immettere nel gioco della Storia dell'Arte. Egli, infatti, opera col suo lavoro in un sistema di logiche che potremmo chiamare di tipo "paraconsistente", le quali appunto ammettono forme di contraddizione⁷³⁹.

Insieme al gruppo prese parte a due rassegne, *Arte e comunicazione* (1963) e *Arte e tecnologia* (1964). La prima rassegna intervenne all'interno dell'ampio discorso sulle ricerche finalizzate a rompere gli stilemi standardizzati della comunicazione attraverso l'adozione di tecniche alternative, come appunto quella del *collage* e della fusione dei registri visivo e verbale, nella consapevolezza del ruolo assunto dall'immagine nella comunicazione di massa⁷⁴⁰. Il movimento si poneva in una posizione critica nei confronti degli effetti prodotti dai mezzi di comunicazione e massificazione culturale. Non a caso, gli spartiti "contaminati" di pittura e scrittura di Chiari e Bussotti furono inseriti all'interno della mostra del 1963⁷⁴¹, dal titolo *Tecnologica*, primo evento organizzato dal gruppo alla Galleria Quadrante di Firenze. Il secondo convegno, che riprende il tema della mostra, ovvero il rapporto tra arte e tecnologia, vide la partecipazione degli esponenti del Gruppo 63, di Bussotti e dello stesso John Cage. Di questa, Chiari cura la parte "spettacolare-artistica", mettendone in evidenza l'aspetto

⁷³⁸ G. RANZI, cit., p. 175.

⁷³⁹ E. PEDRINI, *L'indeterminazione e la paraconsistenza a Firenze*, cit., p. 16.

⁷⁴⁰ In questo contesto, Chiari muove una critica sincera verso i mass-media che presentano un contenuto "distorto, alterato, malato" a scapito del vero. Cfr., F. MIGLIORATI, *L'arte che non è. Utopia, antinomia, anarchia*, cit., p. 20.

⁷⁴¹ Dal 19 dicembre 1963 all'8 gennaio 1964.

performativo e la natura interdisciplinare, adottando ufficialmente la definizione di “Festival”, ripresa dal Fluxus e poi mantenuta per le rassegne successive⁷⁴².

3.3.2. “LA MUSICA È SUONARE”: RITORNO ALL’ECONOMIA DEL MEZZO

Su una delle pagine de *La Strada* è riportata la frase: “La sostanza della musica non è l’armonia. La sostanza della musica è la voglia di suonare”. Con questa affermazione Chiari esplicita due principi evidenti: il primo, già ampiamente discusso, enuncia la sua battaglia contro la musica d’orchestra⁷⁴³; il secondo, ribadisce al lettore/ascoltatore/esecutore la praticabilità di una musica non più vincolata al suono in senso stretto, una musica che “se vuoi puoi” suonare. Il principio di improvvisazione, rielaborato da Cage a partire dal 1968 e reintrodotta nelle composizioni percussive degli anni Settanta (§1.5.), viene ampliato ed esteso fino a decretare il passaggio dallo strumento suonato, anticonvenzionale che esso sia, all’ambiente intero inteso come strumento per espandere la musica alla vita. Transizione questa, anticipata da una fase mediana, quella dei *Metodi per suonare*⁷⁴⁴, in cui l’artista include fra le possibilità materiali quelle di oggetti aleatori come l’acqua, i sassi o la sedia: “il metodo per suonare consiste nel catalogare i vari gesti della mano e delle dita con estrema particolarità”⁷⁴⁵:

Catalogare è riconoscere uno stato di cose. Ma catalogare come fa Chiari – che “parte da considerazioni oggettive sulla natura dell’oggetto, sia materia sia macchina, in rapporto alla storia dello strumento e alle (sue) funzioni”, e “si comporta cogli oggetti in modo reciprocamente inverso”, e quindi “con gli oggetti senza funzione si comporta come se avessero funzione musicale (come se fossero strumenti musicali), con gli oggetti con funzione non musicale (strumenti musicali) si comporta come se fossero senza funzione (materia) o come se fossero senza funzione (materia) o come se fossero con una funzione non musicale

⁷⁴² Nel corso della conferenza venne nuovamente ribadita la necessità di adottare un linguaggio che si rifacesse a quello della società di massa e dei suoi mezzi tipici, basandolo su intermedialità e interdisciplinarietà.

⁷⁴³ Così, nei suoi *Pezzi per Orchestra*, la cui testimonianza è contenuta nella ristampa di *Musica Madre* del 1973, Chiari reintroduce l’elemento orchestrale ma nel farlo evidenzia il suo “principio attivo di scioglimento, di dissoluzione”. Cfr., C. GUIDI, cit., p. 21.

⁷⁴⁴ Composti da indicazioni testuali e partiture grafiche, le partiture di questi brani guidano il lettore verso un cammino di esplorazione dell’atto di “giocare uno strumento”. Le prime pagine fungono da una sorta di spartito e sono seguite da alcune spiegazioni e fotografie.

⁷⁴⁵ T. TRINI, cit., p. 12.

(strumenti non musicali)” – questa catalogazione che toglie ogni oggetto dal suo contesto per liberarlo dalla dialettica della negazione è rovesciare quello stato di cose⁷⁴⁶.

Con *Suonare la stanza* (1973), Giuseppe Chiari porta gli strumenti e gli oggetti in secondo piano rispetto alla stessa intenzione del suonare che coincide con la musica stessa. Nell’indicazione si legge: “Nella stanza / la nostra attenzione si / rivolga a come si respira / [...] / attenzione che si deve suonare / la stanza / colle proprie mani o con un’asta”. Così facendo, Chiari rovescia non solo il rapporto fra il compositore e l’esecutore implicito nell’uso di una tecnica d’improvvisazione, che allarga la definizione di esecuzione a bambini, dilettanti e a chi non conosce la musica, ma anche quello fra l’esperienza musicale e il luogo dove essa avviene, amplificando l’azione del “suonare” alla sede che lo contiene, arrivando addirittura ad includere l’intero spazio urbano in *Suonare la città* (1986).

Concludere un lavoro che analizza una figura tra le più rivoluzionarie del XX secolo non è un’operazione semplice. Si ha l’impressione che qualche spazio rimanga sempre “aperto” e qualche parola superi la sua cornice di appartenenza. Ma ironicamente, o per caso, credo che sia proprio questo il punto quando si parla di John Cage. I profili sotto cui questo artista può essere studiato sono molteplici, tante quante le possibilità da lui aperte. Ma una cosa rimane certa: l’importanza degli innumerevoli effetti domino scatenati dalla sua arte e dalle sue particolari visioni artistiche. Tanto da arrivare in un territorio così lontano come quello italiano. Dai molti deriso o incompreso, Cage si è trovato ad abbattere certezze accademiche miliari prima di riuscire ad affermare per il mondo il suo binomio arte-vita nell’impronta di un’estetica marcata Zen che, per quanto possa essere da altri ripresa, rimane sempre e solo la sua: a-personale e per questo ancora una volta contraddittoria e paradossale.

Nel segno di un’irriducibile ironia, Cage gioca a dadi, non solo con i suoi spartiti ma con le carte del destino. Si fa portatore di tendenze future e distruttore di quelle passate, ma senza alcun grado di intenzionalità. A lui sono debitori, seppur in maniera (non del tutto) parziale, tutti e tre i musicisti italiani in questo testo analizzati. Venuti a mancare nel corso di questi due ultimi decenni, hanno saputo rielaborare in chiave del tutto personale e sensazionale queste sue più grandi rivoluzioni. E ora che il loro operato è ascrivibile al cerchio dell’*Ensō*, mi auguro, in nome della sempre più utopica socialità, stiano giocando insieme una partita a scacchi.

⁷⁴⁶ *Ibidem*.

APPENDICE C

21. George Maciunas,
Fluxmanifesto on Fluxamusement,
 1965, 6.5 x 17.5 cm
 © George Maciunas
 – 1965 Fondazione
 Bonotto



FLUXMANIFESTO ON FLUXAMUSEMENT - VAUDEVILLE - ART? TO ESTABLISH ARTIST S NONPROFESSIONAL, NONPARASITIC, NONELITE STATUS IN SOCIETY, HE MUST DEMONSTRATE OWN DISPENSABILITY, HE MUST DEMONSTRATE SELF-SUFFICIENCY OF THE AUDIENCE, HE MUST DEMONSTRATE THAT ANYTHING CAN SUBSTITUTE ART AND ANYONE CAN DO IT. THEREFORE THIS SUBSTITUTE ART-AMUSEMENT MUST BE SIMPLE, AMUSING, CONCERNED WITH INSIGNIFICANCES, HAVE NO COMMODITY OR INSTITUTIONAL VALUE. IT MUST BE UNLIMITED, OBTAINABLE BY ALL AND EVENTUALLY PRODUCED BY ALL. THE ARTIST DOING ART MEANWHILE, TO JUSTIFY HIS INCOME, MUST DEMONSTRATE THAT ONLY HE CAN DO ART. ART THEREFORE MUST APPEAR TO BE COMPLEX, INTELLECTUAL, EXCLUSIVE, INDISPENSABLE, INSPIRED. TO RAISE ITS COMMODITY VALUE IT IS MADE TO BE RARE, LIMITED IN QUANTITY AND THEREFORE ACCESSIBLE NOT TO THE MASSES BUT TO THE SOCIAL ELITE.

21

FLUXUS*FESTSPIELE
 INTERNATIONALE
NEUESTER MUSIK
 IM HöRSAL DES STÄDTISCHEN MUSEUMS WIESBADEN

31. AUGUST KONZERT NR.1, KLAVIER KOMPOSITIONEN - U.S.A., K.E. MULLIS UND FREDERICK - PIANISTEN. JOHN CAGE 31'57-6044 / PHILIP CORNER, KLAVIER TATKLEITEN FÜR EIN KLAVIER UND VIELE SPIELER & FLUX & FORM NR. 7 & 14 / TERRY RILEY. KONZERT FÜR 2 PIANISTEN UND TOMARU / J.E. MULLIS. KLAVIER STÜCKE / JED CURTIS. KLAVIER STÜCKE / GERRIT ROOSE 2. / ENVARO. DICK HIGGINS. CONSTELLATION NR.1 FÜR 2 KLAVIERE UND 3 RADIOS / LA MONTE YOUNG. "948" FÜR HENRY FLYNT & KLAVIER STÜCKE FÜR DAVID TUDOR NR.2 / GEORGE BRECHT. "FOUR FLAVORS STUCKE" USA. UND "ONE FLAVORS STUCKE" 1962

1. SEPT. KONZERT NR.2 KLAVIER KOMPOSITIONEN - JAPAN, K. EISEN - PIANIST. TOSHI ICHIVANAGI. MUSIK FÜR KLAVIER NR.1 BIS NR.7 / NORIHI KAWAKI. INSTRUMENTATION FÜR GAVIERE / JUNICHI MATSUOITA. HOSIENR / KIKU ODO. EIN STÜCK IM DEN HIMMEL ZU SEHEN / KEIICHI SATO. CALLIGRAPHY / YUJI TAKAHASHI. EKSTASIS / TORU TAKAMITSU. KLAVIER ENTWERFUNG 2000 UHR

2. SEPT. KONZERT NR.3, KLAVIER KOMPOSITIONEN - EUROPA, K. EISEN - PIANIST. K.H. STUCKHAUSEN. KLAVIERSTÜCK IV / G.LIGETI. TROIS SINGLES FÜR KÖRPER / KLAVIER STÜCK / KONRAD BEHRENS. KLANSTÜCK & POTENTIAL. EIN HÖRSPHON. COURANTE / LARS J. MUELLER. GRILLER FÜR PIANIS / MICHAEL VON BIEL. EIN BUCH FÜR GRIE / OSTER. SCHNEBEL. REACTIONS

3. SEPT. KONZERT NR.4, KLAVIER KOMPOSITIONEN - EUROPA, K. EISEN - PIANIST. JACQUES CALVENE. SINGLES NR.105 SE. FENETRES ET BOUCLES / PAOLO EMILIO CANAPAZZA. % CIELO / GIUSEPPE CHIARI. GESTI SUL PIANO / SILVANO BUSOTTI. FOUR FLAVORS - 3 KLAVIER STÜCKE / DAVID TUDOR & FÜR DEN EIN KLAVIER UND 3 PIANISTEN / PIERRE MICHELE. FÜR 5 STIMMEN / GEORGE BRECHT. STREICHQUARTETT / LA MONTE YOUNG. KOMPOSITION 1140 NR.7 I/FÜR STREICHQUARTETT

4. SEPT. KONZERT NR.5, KOMPOSITIONEN FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND STIMMEN - USA - GEORGE BRECHT. KAPITELSTÜCK FÜR STIMMEN / JOHN CAGE. SOLO FÜR STIMME (2) 1960 / PHILIP CORNER. PASSIONATE EXPANSE OF THE LAW / DICK HIGGINS. CONSTELLATION NR.4 & 987 / TERRY RILEY. STREICHQUARTETT / PHILIP CORNER. FÜR STREICHQUARTETT / JACKSON MAC LOR. BUCHSTABEN FÜR HIS NUMMERN FÜR DIE STILLE UND "DANCE" - EINE ZUSAMMENARBEIT FÜR LEUTE / TERRY RILEY. URSACHEN 1960 (FÜR STREICHQUARTETT) / ENRICO MULLAND. EIN PUNKT. ARTS LIES IN VEST BUCHSTABEN FÜR 5 STIMMEN / GEORGE BRECHT. STREICHQUARTETT / LA MONTE YOUNG. KOMPOSITION 1140 NR.7 I/FÜR STREICHQUARTETT

5. SEPT. KONZERT NR.6, KONZERT FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND STIMMEN - JAPAN, TOSHI ICHIVANAGI. STÄRKEN - FÜR 2 KLAVIERE UND 2 KLAVIERE. PULSE & DISCRETON / YOSHINOBU MATSUJARA. EIN STÜCK FÜR SOLO FLOTE / YASUNAO TANI. AMAGAMA FÜR 2 KLAVIERE

6. SEPT. KONZERT NR.7, KOMPOSITIONEN FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND STIMMEN - EUROPA, MICHAEL VON BIEL. STREICH MUSIK / GEORGE MACIUNAS. INSTRUMENTATION FÜR STIMME UND WINDINSTRUMENTE / ORTHO NOISE. STREICHQUARTETT / FRANCES ZEVARELLI. BUCHSTABEN FÜR VIOLIN UND THREE RHAPSODIES FÜR SLIDE WHISTLES / BENJAMIN PATTERSON. VARIATIONS FÜR KONTRABASS

7. SEPT. KONZERT NR.8, KONKRETE MUSIK & HAPPENINGS - U.S.A., JOSEPH DYER. ZWEI STÜCKE FÜR RICHARD MAXFIELD, 1960 14. SÄLZ FÜR EINEN BLÄSEN / JED CURTIS. GAVOTTE, ALLEMANDO, UND GIGUE / DICK HIGGINS. GEFÄHRDICHTE MUSIK NR.1 UND GAVOTS 87 / JACKSON MAC LOR. EIN STÜCK FÜR SAHI BUCKEY / TERRY RILEY. UHR STÜCK (FÜR PULSKAMM)

8. SEPT. KONZERT NR.9, KONKRETE MUSIK & HAPPENINGS - JAPAN, TOSHI ICHIVANAGI. MUSIK FÜR ELEKTRISCHE METRONOM. B. IHR 25. SEPT. MUSIK - R. ARIVAMA. EINE GROSSE METROPH. TAKESHIKA MOTOH MOTOH & HANAKAWA H. I. 1960 UND ZWEI STÜCKE / 20.00 UHR YASUNAO TANI. TAGS, NUMMERN & UNTERRECHNUNG / GEORGE YASUA. MUSIQUE CONCRETE UND KONKRETE

9. SEPT. KONZERT NR.10, KONKRETE MUSIK & HAPPENINGS - INTERNATIONALE, MAI JOSE PARRIS. MURPHY / PIERRE MICHELE. STREICH. 16. THRES METALLIKES NR.3 / MAI JOSE PARRIS. HONORAGE A JOHN CAGE / ETUDE FÜR PIANOFORTE UND SONATA QUAZI UNA FANTASIA. QUATRE SONNETS. SPOTLIGHTS MUSIK FÜR EINEN ORGELN / JACQUES H. BENOIST. FÜR ADRIANO OLIVETTI / 20.00 UHR BENJAMIN PATTERSON. SEPTET AID "LEMONS" UND "INVERTURE (Z. DARSTELLUNG)" * GEORGE BRECHT. WORD EVENT

10. SEPT. KONZERT NR.11, TORIAND MUSIK UND FILME - U.S.A., JOHN CAGE. FORTNIGHT NEW MUSIC FOR THE HARPING. MUSIK FÜR 14-30 UHR LA MONTE YOUNG. QWEI TONE / STAN VANDERBEER. FILMEN / DICK HIGGINS. RECQUEM FÜR MÄDCHER. THE DRUMMING. MAYOR

11. SEPT. KONZERT NR.12, TORIAND MUSIK - U.S.A., RICHARD MAXFIELD. HUFEN MUSIK / RADIO MUSIK / DAMPF / PASTORAL. SHIMOHYU / FREDERICKS. MISCET MUSIK

12. SEPT. KONZERT NR.13, TORIAND MUSIK UND FILME - JAPAN, KANADA, TOSHI ICHIVANAGI. KAKI / NOSHITAKA MIZONO. TORIAND STÜCK. TOSHI TAKESHITA. VOCALISM. H. A. WASSER MUSIK / YASUNAO TANI. COSTUME UND WAKABAN / GEORGE YASUA. 20. AD-ROQUE / TESHIGAHARA. FILM / YUJI KIRI. HUMAN ZOO / OSHIMA. FILM / HANI. FILM / ISTVAN ANHALI. COMPOSITION NR. 4. / ZION CAROL & H. NOTRE-DAME. POINT ET CONTEMPORAIN / FILM / HANCOCK BLACKBURN. (FÜR FILM)

13. SEPT. KONZERT NR.14, TORIAND MUSIK - FRANKREICH, "LES PREMIERES DISCOVERTES" P. SCHAEFFER. ETUDE AUX CASSEBOTS. P. ARNO. MUSIQUE SANS TITRE / P. ARNO. NATURE. MORTS & LA GOUTTE / ANGELO JAZZ ET JAZZ / RICHIERES. RECETTES / L. FERRARI. ETUDE AUX ACCIDENTS & TETE ET QUELLE DU DRAGON / P. B. MACHE. PRELUDE / M. PHILIPPOI. AMBIANCE II / P. CARSON. ETUDE / P. SCHAEFFER. SIMULTANE. GAMEROUNAIS /

ENTRETRETS FÜR JEDEN KONZERT DM 3 ENTRETRETSKARTEN SIND AM ERGANG ZU ERHALTEN ODER DURCH KARTEN FÜR EIN KAMPANENT (14 KONZERTE) DM 20 VORRESERVE AM PAUL FÜR ERHALTEN / FÜR STUDENTEN DM 150

FLUXUS * EINE INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT NEUESTER KUNST, ARTISTIK, MUSIK, ANTIKUNST, DICHTUNG, ANTIKOPFUNG, ETC.

22

22. George Maciunas,
Fluxus Internationale
Festspiele Neuester Musik,
 1962, ristampa digitale,
 42 x 30 cm
 © George Maciunas – 2010
 Fondazione Bonotto

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Placed into another world." South.

3. Med. To cause a discharge from, as in purging.

flux (flüks), n. [OF, fr. L. fluxus, fr. fluere, fluxum, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, n. (of cards).] 1. Med. a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of chances.

3. A stream, copious flow; bloody outflow.

4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLEX.

5. State of being liquid through heat; fusion. Rare.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and borate (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

sonderdruck Fluxus 2,3,10/63 maciunas manifest

23

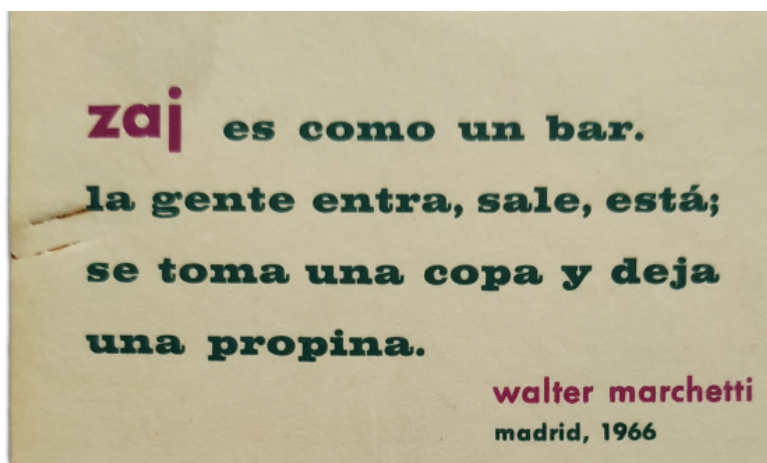
23. George Maciunas,
Fluxus Manifesto, 1963,
 21 x 15 cm
 © George Maciunas – 1963
 Fondazione Bonotto

24. Walter Marchetti,
Arpocrate seduto sul loto,
1968, 21 x 30 cm
© Walter Marchetti – 1968
Fondazione Bonotto



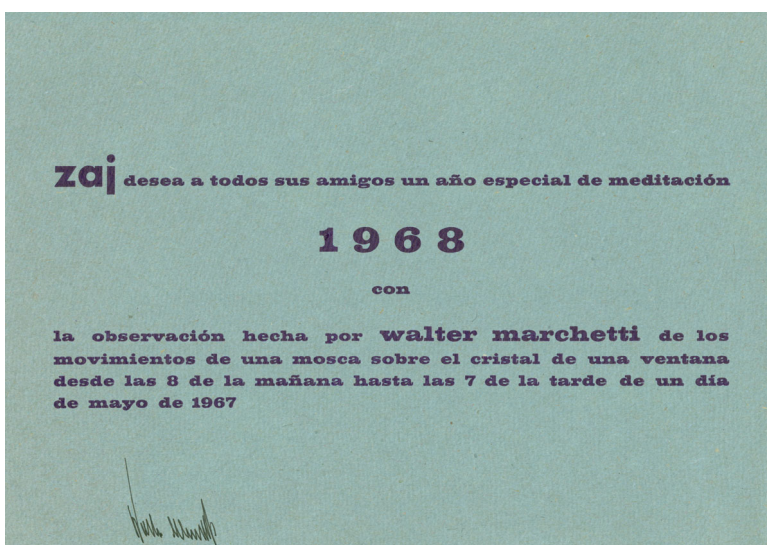
24

25. Walter Marchetti, *Zaj es como un bar,* 1966,
cartolina, 6 x 10 cm
© Walter Marchetti – 1966
Fondazione Bonotto



25

26. Walter Marchetti,
Observación de los movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967, 1968, cartolina, 24 x 17 cm
© Walter Marchetti – 1962
Fondazione Bonotto



26

7 vedi NOTE

XIV piano piece for David Tudor 4

disegno del 1949
adozione pianistica: 27.3.1959

27

d) piano piece for David Tudor 3

11.5.1959

28

29

27. Sylvano Bussotti, Piano Piece for David Tudor 4, 1959

© Sylvano Bussotti – 1959 Universal

28. Sylvano Bussotti, Piano Piece for David Tudor 3, 1959

© Sylvano Bussotti – 1959 Universal

29. Sylvano Bussotti, Solo (De La Passion Selon Sade), 1965

© Sylvano Bussotti – 1965 Ricordi

30. Giuseppe Chiari, *Gesti sul piano*, 1962, fotografia B/W con interventi, 32 x 45 cm
 © Giuseppe Chiari – 1979
 Fondazione Bonotto



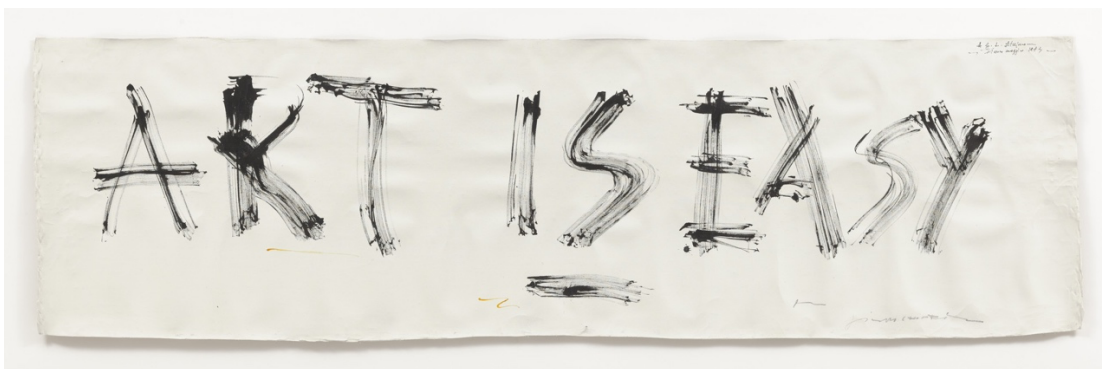
30

31. Giuseppe Chiari, *La Strada*, 1964, busta con 19 cartoncini, diverse misure
 © Giuseppe Chiari – 1964
 Fondazione Bonotto



31

32. Giuseppe Chiari, *Art is Easy*, 1982, inchiostro su tela
 © Giuseppe Chiari – 1982
 MoMA



32

BIBLIOGRAFIA

ALBERGONI, Sergio, DI MAGGIO, Gino, SIMION, Fabio (a cura di), *Gianni Sassi. Uno di noi*, Fondazione Mudima, Milano, 2015.

AUSLANDER, Philip, *Fluxus Art-Amusement: The Music of the Future?*, in HARDING, James M. (a cura di), *Contours for the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000, pp. 110-29.

BALLARDINI, Franco, CUTRONEO, Aldo, NEGRI, Emanuela (a cura di), *John Cage. L'espressione si sviluppa in colui che la percepisce*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2003.

BARILLI, Renato, *L'azione e l'estasi*, Feltrinelli, Milano, 1967.

BARTHES, Roland, *La partitura come teatro*, «Milano Musica», XVI, 2007, settembre-novembre, p. 19.

BAUMGARTEN, Alexander G., *Introduzione*, in NANNINI, Alessandro (a cura di), *Estetica, Aesthetica*, Milano, 2020, pp. 26-28.

BERNSTEIN, David W., *"In Order to Thicken the Plot": Toward a Critical Reception of Cage's Music*, in BERNSTEIN, David W., HATCH, Christopher (a cura di), *Writings through John Cage's Music, Poetry and Art*, University of Chicago Press, Chicago-London, 2001, pp. 7-40.

BLAKNEY, Raymond B., *Meister Eckhart: A Modern Translation*, Harper & Brothers, New York, 1957.

BONITO OLIVA, Achille (a cura di), *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962*, catalogo della mostra, Biennale di Venezia, Mazzotta, Milano, 1990.

BONITO OLIVA, Achille, *XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti cardinali dell'arte*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia, 1993.

BONITO OLIVA, Achille, *La trans-fantasia di Sylvano Bussotti*, «Milano Musica», XVI, 2007, settembre-novembre, p. 15.

BONOMO, Gabriele, FURGHIERI, Giuseppe (a cura di), *Riga 15. John Cage, Marcos y Marcos*, Milano, 1991.

BORIO, Gianmario, *Cage nel XXI secolo*, «Milano Musica», XVI, 2007, settembre-novembre, pp. 17-23.

BORTOLOTTI, Mario, *Fase seconda: Studi sulla nuova musica*, Einaudi, Torino, 1969.

BORZONE, Mara, PEDRINI Enrico, *"Vita Musicale Contemporanea"*, Studio Leonardi V-Idea – Circolo Culturale Il Gabbiano, Genova, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas, *Estetica relazionale*, trad. it., Postmedia Books, Milano, 2010.

- BRECHT, George, *George Brecht to George Maciunas, January 11, 1963*, Archive Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, 1963.
- BUSSOTTI, Sylvano, in MOGNI, Franco (a cura di), *John Cage. Dopo di me il silenzio (?)*, Emme Edizioni, Milano, 1978, pp. 127-133.
- BUSSOTTI, Sylvano, *Disordine alfabetico*, Spirali, Milano, 2002.
- CAGE, John, *The Forerunners of Modern Music*, «The Tiger's Eye», I, 1949, n. 6, gennaio-marzo.
- CAGE, John, *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, Wesleyan University Press, Hanover, 1961.
- CAGE, John, *A Year From Monday. New Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown, 1967.
- CAGE, John, *Notations*, Something Else Press, New York, 1969.
- CAGE, John, LONG, Lois, SMITH, Alexander H., *Mushroom Book*, Hollander's Workshop, New York, 1972.
- CAGE, John, *For the Birds: John Cage in Conversation with Charles Daniels*, Marion Boyars Publishers Ltd, Londra, 1981.
- CAGE, John, *Themes & Variations*, Station Hill, New York, 1982.
- CAGE, John, *Muoyce (Writing for the Fifth Time through Finnegans Wake)*, in CAGE, John, *X: Writings '79-'82*, Wesleyan University Press, Hanover, 1983, pp. 173-187.
- CAGE, John, *An Autobiographical Statement*, «Southwest Review», LXXVI, 1991, n. 4, pp. 59-76.
- CAGE, John, *Defense of Satie* in KOSTELANETZ, Richard (a cura di), *John Cage. An Anthology*, Hachette Books, New York, 1991, pp. 77-84.
- CAGE, John, *Lettera a uno sconosciuto*, KOSTELANETZ, Richard (a cura di), trad. it., Edizioni Socrates, Roma, 1996.
- CAGE, John, *Musicage. Conversazioni con Joan Retallack*, J. RETALLACK (a cura di), trad.it., Il Saggiatore, Milano, 2017.
- CALVESI, Maurizio, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari, 1998.
- CASTALDI, Paolo, *Un'eredità di John Cage?*, in MOGNI, Franco (a cura di), *John Cage. Dopo di me il silenzio (?)*, Emme Edizioni, Milano, 1978, pp. 77-84.
- CATUCCI, Stefano, *Una meravigliosa arte di pensare con i suoni*, «Alfabeta2», IIII, 2012, n. 24, 13 novembre, edizione Kindle.

CHAMBERLAIN, Colby, *International Indeterminacy. George Maciunas and the Mail*, «ARTMargins», VII, 2018, n.3, ottobre, pp. 57-85.

CHIARI, Giuseppe, *Musica senza contrappunto*, Lerici Editore, Roma, 1969.

CHIARI, Giuseppe, *Teoria*, Leonardi, Milano, 1994.

CHIARI, Giuseppe, *Musica Madre*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 2000.

COOMARASWAMY, Ananda K., *The Transformation of Nature in Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1934.

COOMARASWAMY, Ananda K., *The Dance of Shiva*, Noonday Press, New York, 1959.

COX, Christoph, WARNER, Daniel (a cura di), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Continuum, New York-London 2004.

CRESTI, Renzo, *Sylvano Bussotti e l'opera geniale*, Maschietto Editore, Firenze, 2021.

DA COSTA MEYER, Esther, WASSERMAN, Fred (a cura di), *Schoenberg, Kandinsky and the Blue Rider*, Scala Publishers, Londra, 2003.

DANIELS, Dieter, *Touching Television: Participation Media with Marshall McLuhan, John Cage and Nam June Paik*, in *TV Commune, de- inter- trans-*, catalogo della mostra, Nam June Paik Art Center, Seoul, 2011.

DE BENEDICTIS, Angela I., *Riflessi del suono elettronico: sinergie e interazioni nell'orizzonte compositivo di Luciano Berio*, in DE BENEDECTIS, Angela I., (a cura di), *CHIGIANA. VOL. XLVIII Luciano Berio. Nuove prospettive (New Perspectives)*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2012, pp. 293-334.

DE GENNARO, Maria, *Poesia visiva*, Florio, Napoli, 1999.

DELEUZE, Gilles, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille piani*, Castelvecchi, Roma, 1980.

DI MAGGIO, Gino, BONITO OLIVA, Achille, LOMBARDI, Daniele (a cura di), *Giuseppe Chiari. Fra zero e infinito*, Fondazione Mudima, Milano, 2018.

DORFLES, Gillo (a cura di), *Il metodo per suonare di Giuseppe Chiari*, Martano, Torino, 1976.

DUBERMAN, Martin, *Black Mountain: An Exploration in Community*, E.P. Dutton & Co, New York, 1972.

ECO, Umberto, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano, 1962.

ESPOSITO, Luigi, *Un male incontenibile. Sylvano Bussotti, artista senza confini*, Bietti, Milano, 2013.

FAMELI, Pasquale, *Scrittura a due voci. Grafismi di Bussotti nel segno di Klee*, in SETTI, Stefano (a cura di), *Sintesi astratta. Espansioni e risonanze dell'arte astratta in Italia, 1930-1960*, Electa, 2023, pp. 154-165.

- FASTELLI, Federico, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze University Press, Firenze, 2013.
- FAVARO, Roberto, *Suono e arte. La musica tra letteratura e arti visive*, Marsilio Editori, Venezia, 2017.
- FETTERMAN, William, *John Cage's Theatre Pieces. Notation and Performances*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1996.
- FLEMING, Richard, DUCKWORTH, William (a cura di), *John Cage at Seventy-Five*, Bucknell University Press, Londra-Toronto, 1989.
- FRIEDMAN, Ken, *Introduction: A Transformative Vision of Fluxus*, in FRIEDMAN, Ken (a cura di), *The Fluxus Reader*, Academy Editions, Londra, 1998, pp. viii-x.
- FRONZI, Giacomo (a cura di), *John Cage. Una rivoluzione lunga cent'anni*, Mimesis Edizioni, Milano, 2012.
- FRONZI, Giacomo, *La filosofia di John Cage. Per una politica dell'ascolto*, Mimesis Edizioni, Milano, 2014.
- GATTO, Marco, *John Cage e la fine della modernità musicale*, in FRONZI, Giacomo (a cura di), *John Cage. Una rivoluzione lunga cent'anni*, cit., pp. 269-83.
- GOLDONI, Daniele, *John Cage. Che cosa è contemporaneo in musica (e nel pensiero)?*, in CUOMO, Vincenzo, DISTASO, Leonardo V. (a cura di), *La ricerca di John Cage. Il caso, il silenzio, la natura*, Mimesis Edizioni, Milano, 2013.
- GRIFFITHS, Paul, *La musica del Novecento*, trad. it., Giulio Einaudi Editore, Torino, 2014.
- GROYS, Boris, *In the Flow. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità digitale*, trad. it., Postmedia Books, Milano, 2018.
- GUALCO, Caterina, *Fluxus in Italia*, Il Canneto Editore, Genova, 2012.
- GUANTI, Giovanni, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, La Nuova Italia, Milano, 1999.
- HARRIS, Mary E., *The Arts at Black Mountain College*, The MIT Press, Cambridge, 1987.
- HEIDEGGER, Martin, *Sentieri interrotti*, «La Nuova Italia» Editrice, Firenze, 1968.
- HOME, Stewart, *The Assault on Culture. Utopian currents from Lettrism to Class War*, A.K. Press, Stirling, 1991.
- HOOVER, Thomas, *La cultura Zen*, Mondadori, Milano, 1989.
- INCARDONA, Federico, *Presentazione*, programma di sala del *Primo colloquio internazionale di musica contemporanea*, Gibellina Nuova, 30 giugno-2 luglio 1989; rist. in CAPIZZI, Erica, *La musica vocale di Federico Incardona*, CUECM, Catania, 2011, pp. 115-121.
- KANDINSKY, Wassily, *Lo spirituale nell'arte*, trad. it., SE, Milano, 1989.

KANT, Immanuel, *Critica del Giudizio*, trad. it., Laterza, Roma-Bari, 2005.

KIRBY, Michael, SCHENCHNER, Richard, *An Interview with John Cage*, «Tulane Drama Review», X, 1965, n. 2, gennaio-febbraio, pp. 50-72.

KLEE, Paul, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano, 1959.

KUHN, Laura (a cura di), *The Selected Letters of John Cage*, Wesleyan University Press, Middletown, 2016.

LARSON, Kay, *Where the heart beats. John Cage, Zen Buddhism and the Inner Life of Artists*, The Penguin Press, New York, 2012.

LENCI, Giuliano, *La stagione del Pozzetto*, «Padova e il suo territorio», VIII, 1993, n. 41, febbraio, pp. 12-14.

LOMBARDI, Daniele, *Cage Age*, «Alfabeta2», III, 2012, n. 24, 13 novembre, edizione Kindle.

LUCIOLI, Alessandra, *Sylvano Bussotti. I grandi musicisti del XX secolo*, Targa Italiana, Milano, 1988.

MANN, Thomas, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, Discanto Edizioni, 1979, Fiesole.

MARCHETTI, Walter, *Arpocrate seduto sul loto*, Artes graficas Luis Pérez, Madrid, 1968.

MARCHETTI, Walter, *Música Visible*, catalogo della mostra, Centro Atlantico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2004.

MARINETTI, Filippo T., *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, Poesia, Milano, 1911.

MARINO, Maurizio, *Gianni Sassi fuori di testa. L'uomo che inventò il marketing culturale*, Castelvevchi, Roma, 2013.

MARTINI, Stelio M., *Breve storia dell'avanguardia*, Nuove Edizioni, Napoli, 1988.

MCLUHAN, Marshall, *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects*, Penguin Books, Londra, 1967.

MIGLIORATI, Fabio (a cura di), *Giuseppe Chiari*, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012.

MILLER, Lany, *Transcript of the Videotaped Interview with George Maciunas, 24 March 1978* in FRIEDMAN, Ken (a cura di), *The Fluxus Reader*, Academy Editions, Londra, 1998, pp. 183-198.

MOGNI, Franco (a cura di), *John Cage. Dopo di me il silenzio (?)*, Emme Edizioni, Milano, 1978.

MOLESWORTH, Helen, *Rose Sélavy Goes Shopping*, in DICKERMAN, Leah, WITKOVSKY, Matthew (a cura di), *The Dada Seminars*, Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington, 2005, pp. 173-189.

MUMMA, Gordon, KAPROW, Allan, TENNEY, James, WOLFF, Christian, CURRANT, Alvin, AMACHER, Maryanne *Cage's Influence. A Panel Discussion*, in BERNSTEIN, David

W., HATCH, Christopher (a cura di), *Writings through John Cage's Music, Poetry and Art*, University of Chicago Press, Chicago-London, 2001, pp. 167-89.

NICHOLLS, David, *John Cage*, University of Illinois Press, Urbana, 2007.

NIKHILANANDA, Swami (a cura di), *The Gospel of Sri Ramakrishna*, trad. en., Ramakrishna-Vivekananda Center, New York, 1942.

PFEIFFER, Franz, *Meister Eckhart. Two Volumes*, vol. I, John M. Watkins, Londra, 1952.

POLLINI, Luca, *Gianni Sassi, il provocatore*, Tempesta Editore, Roma, 2019.

PRICHETT, James, *The music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

ROMANO, Carlo, *Su Fluxus: i lineamenti*, «Alfabetà», III, 1981, n. 31, dicembre.

ROTH, Moira, *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, G+B Arts International, Amsterdam, 1998.

RUBINI, Oderso, SIMONINI (a cura di), Massimo (a cura di), *Alla ricerca del silenzio perduto. Il treno di John Cage*, Baskerville, Bologna, 2008.

SCHAFFER, Raymond M., *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Alfred A. Knopf, New York, 1977.

SCHÖNBERG, Arnold, *Theory of Harmony*, trad. en., University of California Press, Los Angeles, 2010.

SENALDI, Marco, *Lascia, Raddoppia o Suona*, «Alfabetà2», IIII, 2012, n. 24, 13 novembre, edizione Kindle.

SILVERMAN, Kenneth, *Begin Again. A Biography of John Cage*, Alfred A. Knopf, New York, 2010.

SIMONETTI, Gianni E., ROMANO, Carlo, *Introduzione ad una fenomenologia rozza del gruppo Fluxus*, «LE ARTI», XXVI, 1976, n. 4, aprile.

SMITH, Owen F., *Fluxus: The History of an Attitude*, San Diego University Press, San Diego, 1998.

TARUSKIN, Richard, *Music in the Late Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

THOREAU, Henry D., *The Journal of 1837-1861*, Houghton, Mifflin & Co., Boston, 1906.

TOMKINS, Calvin, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-garde*, Penguin Group USA, New York, 1976.

TOMMASEO, Niccolò, *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci: Corsi greci*, G. Tasso, New York, 1842.

TONINI, Bruno, TONINI, Paolo, *Fluxpapers. Libri e documenti dentro e attorno a Fluxus*, Edizioni dell'Arengario, Gussago, 2015.

TZARA, Tristan, *Dada Manifesto*, «Dada: recueil littéraire et artistique», II, 1918, n. 3, dicembre.

VERGNI, Daniele, *Le azioni della musica gestuale in Italia: tra teatro e performance art (1963-1969)*, «Arabeschi», 2022, n. 19, gennaio-giugno, pp. 187-196.

VINAY, Gianfranco, *Storia della Musica. Vol.11: Il Novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti*, E.D.T. Edizioni Torino, Torino, 1991.

YOUNG, La Monte, MAC LOW, Jackson (a cura di), *An Anthology of Chance Operations*, Heiner Friedrich, New York, 1963.

SITOGRAFIA

ASTE, Francesca, *Il materiale e il processo compositivo tra indeterminazione e necessità. Le Sonatas and Interludes per pianoforte preparato di John Cage*, «De Musica», IX, 2005. Disponibile online: URL (<https://sites.unimi.it/gpiana/demus.htm>) [ultimo accesso il 23/10/2022].

BRAMBILLA, Camillo, *Forse «Lascia o raddoppia» cesserà entro giugno*, «La Stampa», XCIII, 1959, n. 38, 13 febbraio, p. 6. Disponibile online: URL (http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,6/articleid,1577_02_1959_0038_0006_21698817/) [ultimo accesso: 28/12/2022].

BRAMBILLA, Camillo, *In palio 15 milioni nel carosello del quiz*, «La Stampa», XCIII, 1959, n. 49, 26 febbraio, p. 6. Disponibile online: URL (http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,6/articleid,1577_02_1959_0049_0006_21699809/) [ultimo accesso: 28/12/2022].

BUZZOLAN, Ugo, *Cronaca televisiva*, «La Stampa», XCIII, 1959, n. 26, 30 gennaio, p. 4. Disponibile online: URL (http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,4/articleid,0068_01_1959_0026_0004_16560115/ane ws,true/) [ultimo accesso: 28/12/2022].

BUZZOLAN, Ugo, *Cronaca televisiva*, «La Stampa», XCIII, 1959, n. 32, 6 febbraio, p. 4. Disponibile online: URL (http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/acti

on,viewer/Itemid,3/page,4/articleid,0068_01_1959_0032_0004_16558240/) [ultimo accesso: 28/12/2022].

BUZZOLAN, Ugo, *Cronaca televisiva*, «La Stampa», XCIII, 1959, n. 38, 13 febbraio, p. 4. Disponibile online: URL (http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,4/articleid,0068_01_1959_0038_0004_16564582/) [ultimo accesso: 28/12/2022].

CAGE, John, *For More New Sounds*, 1942. Disponibile online: URL (<https://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-CAJa-1942-02.pdf>) [ultimo accesso: 22/10/2022].

CAGE, John, *Contemporary Music Festivals Are Held in Italy*, «Herald Tribune», LXIX, 1949, giugno, p. 3. Disponibile online: URL (<http://www.johncage.it/1949-palermo-taormina-milano.html>) [ultimo accesso: 22/12/2022].

CELLA, Carlo, *Dov'è la musica?*, «DATA», VIII, 1978, n. 31, marzo-maggio, pp. 26-30. Disponibile online: URL (http://www.artslab.com/data/img/pdf/031_26_30.pdf) [ultimo accesso: 06/02/2023].

CERONI, Cristina (a cura di), *Il canto e le non agevoli pronunce. Incontro con Sylvano Bussotti*, «Parol», 2003/04, n. 17. Disponibile online: URL (<https://web.archive.org/web/20160322180543/http://www.parol.it/articles/bussotti.htm>) [ultimo accesso: 08/02/2023].

DAL SASSO, Davide, *Dialoghi di Estetica. Parola a Renato Barilli*, 02/04/2015. Disponibile online: URL (<https://www.artribune.com/attualita/2015/04/dialoghi-di-estetica-parola-a-renato-barilli/>) [ultimo accesso: 12/10/2022].

ECO, Umberto, *Concerto per chiodi e apparecchi domestici*, «Radiocorriere TV», XLVI, 1969, n. 28, pp. 32-33. Disponibile online: URL (<http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1969|28|000|P>) [ultimo accesso: 19/12/2022].

ENWEZOR, Okwui, *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition*, «Research in African Literatures», XXXIV, 2003, n. 4, dicembre-febbraio, pp. 57-82. Disponibile online: URL (https://www-jstor-org.ezproxy.unibo.it/stable/pdf/4618328.pdf?refreqid=excelsior%3A7aa1a30ed57b6fa053b0170cbaeff8b1&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1) [ultimo accesso: 08/02/2023].

FAMELI, Pasquale, *Soundwwwalk: azioni sonore nel cyberspazio*, «Undo.Net», I, 2012, n.8, settembre. Disponibile online: URL (<https://1995-2015.undo.net/it/magazines/1347620448>) [ultimo accesso: 01/02/2023].

FRIEDMAN, Ken, *Su Fluxus*, «Flash Art», 1978, n. 84-85, ottobre-novembre, p. 34. Disponibile online: URL (<https://flash---art.it/article/su-fluxus/>) [ultimo accesso: 01/02/2023].

GRAMIGNA, Giuliano, *Non risponde alla domanda la signora esperta di calcio*, «Il Corriere della Sera», XV, 1959, n. 32, 6 febbraio, p. 6. Disponibile online: URL (https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view_preview.shtml#!/NzovcGFnZXMvcmNzZGF0aWRhY3MzL0A3MTUyMg%3D%3D) [ultimo accesso: 28/12/2022].

GRAMIGNA, Giuliano, *L'appassionato dell'operetta si salva all'ultimo secondo*, «Il Corriere della Sera», XV, 1959, n. 44, 20 febbraio, p. 6. Disponibile online: URL (https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view_preview.shtml#!/NzovcGFnZXMvcmNzZGF0aWRhY3MzL0A3MTYzNw%3D%3D) [ultimo accesso: 28/12/2022].

HIGGINS, *Alcune riflessioni sul contesto di Fluxus*, «Flash Art», 1978, n. 84-85, ottobre-novembre, p. 34. Disponibile online: URL (<https://flash---art.it/article/alcune-riflessioni-sul-contesto-di-fluxus/>) [ultimo accesso: 01/02/2023].

HOPE, Catherine, JAMES, Stuart J., VICKERY, Lindsay, *New digital interactions with John Cage's Variations IV, V and VI*, atti della Australian Computer Music Conference (ACMC), Griffith University, Brisbane, 2012, pp. 1-8. Disponibile online: URL (<https://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1117&context=ecuworks2012>) [ultimo accesso: 06/02/2023].

LURIE, Boris, GOODMAN, Sam (a cura di), *B. Lurie, S. Goodman. Galleria Schwarz, 29 settembre - 19 ottobre 1962: mostra collettiva*, catalogo della mostra, Galleria Schwarz, Milano, 1962. Disponibile online: URL (<https://borislurieart.org/pdf/b-lurie-s-goodman>) [ultimo accesso: 01/02/2023].

ORENGO, Nico, *Cage nel bosco a raccogliere voci dei fiori*, «La Stampa», V, 1979, n. 7, 24 febbraio, p. 3. Disponibile online: URL (<http://www.johncage.it/1979-montestella.html#lastampa19790224>) [ultimo accesso: 14/01/2023].

PETAZZI, Paolo, *Il ritorno di John Cage*, «l'Unità», LIV, 1977, n. 324, 2 dicembre, p. 13. Disponibile online: URL (https://archivio.unita.news/assets/derived/1977/12/02/issue_full.pdf) [ultimo accesso: 12/01/2023].

PETAZZI, Paolo, *Un Cage disarmante fa fronte all'intemperanza del pubblico*, «l'Unità», LIV, 1977, n. 326, 4 dicembre, p. 11. Disponibile online: URL

(https://archivio.unita.news/assets/derived/1977/12/04/issue_full.pdf) [ultimo accesso: 12/01/2023].

POCCI, Stefano, *Empty Words al Teatro Lirico (Milano, 1977)*, 11 aprile 2011. Disponibile online: URL (<http://www.johncage.it/1977-empty-words.html>) [ultimo accesso: 14/01/2023];

POCCI, Stefano, *John Cage a Lascia o Raddoppia? (Milano, 1959)*, 11 aprile 2011. Disponibile online: URL (<http://www.johncage.it/1959-lascia-o-raddoppia.html>) [ultimo accesso: 27/12/2022].

POCCI, Stefano, *John Cage Festival '84 (Torino/Ivrea, 1984)*, 11 aprile 2011. Disponibile online: URL (<http://www.johncage.it/1984-torino-ivrea.html>) [ultimo accesso: 15/01/2023];

RESTAGNO, Enzo, *Un grande Cage che fa discutere*, «La Stampa», CXVI, 1984, n. 123, 7 maggio, p. 6. Disponibile online: URL (<http://www.johncage.it/1984-torino-ivrea.html#lastampa19840507>) [ultimo accesso: 14/01/2023].

RICALDONE, Sandro, *Per complicare l'intreccio*, in PEDRINI, Enrico (a cura di), *Fluxus o del "principio di indeterminazione"*, catalogo della mostra, Studio Leonardi – Unimedia, Genova, 1988. Disponibile online: URL (<http://www.ricaldone.org/fluxus.html>) [ultimo accesso: 01/02/2023].

ROMANO, Carlo, *Fluxus, Italia*, in BONOMI, Giorgio, MASCELLONI, Enrico (a cura di), *Promuovere l'alluvione: Fluxus nella sua epoca. 1958 – 1978*, catalogo della mostra, Adriano Parise Editore, Colognola ai Colli, 1998. Disponibile online: URL (<https://digilander.libero.it/biblioego/FluxItalia.htm>) [ultimo accesso: 02/02/2023].

RICALDONE, Sandro, *Intervista a Sylvano Bussotti (31/10/1998)*, 1998. Disponibile online: URL (<http://www.ricaldone.org/busint.html>) [ultimo accesso: 08/02/2023].

RICALDONE, Sandro, *Di che cosa parliamo quando parliamo di Fluxus*, in SOLIMANO, Sandra (a cura di), *The Fluxus Constellation*, catalogo della mostra, Neos Edizioni, Genova, 2002. Disponibile online: URL (<http://www.ricaldone.org/fluxstory.html>) [ultimo accesso: 01/02/2023].

RUSSOLO, Luigi, *L'arte dei Rumori*, in CARUSO, Luciano (a cura di), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1904-1944*, Coedizioni Spes-Salimbeni, Firenze, 1980, [32]. Disponibile online: URL (<https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/32.pdf>) [ultimo accesso: 18/10/2022].

SABBION, Massimiliano, *Il cenacolo del Pozzetto*, 26 febbraio 2010. Disponibile online: URL (<https://www.maxiart.it/wp-content/uploads/2015/07/Il-Cenacolo-del-Pozzetto-di-Massimiliano-Sabbion.pdf>) [ultimo accesso: 28/12/2022].

SUZUKI, Daisetz T., *The Zen Doctrine of No-Mind*, Rider and Company, Londra, 1949. Disponibile online: URL (<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.57108>) [ultimo accesso: 15/11/2022].

TORREALTA, Luca, VERITÀ, Toni, *Intervista a John Cage: I rumori della rivoluzione*, «Lotta Continua», VII, 1977, n. 185, 8 agosto, pp. 8-9. Disponibile online: URL (<https://www.ostuniribelle.it/lotta-continua/1978/08-ago-1978.pdf>) [ultimo accesso: 18/12/2022].

VALAITIS, Nijole, 'Father of SoHo', «New York Times», lettera all'editore, 1992, 12 aprile. Antepima disponibile online: URL (<https://www.nytimes.com/1992/04/12/realestate/1-father-of-soho-061292.html>) [ultimo accesso: 02/02/2023].

VENTURI, Marco, *Ecco un treno carico di suoni e di rumori*, «l'Unità», LV, 1978, n. 121, 23 maggio. Disponibile online: URL (http://www.johncage.it/1978-treno-cage.html#unita_19780623) [ultimo accesso: 14/01/2023].

Cage: insultato, amato, sbeffeggiato, incompreso, «Il Quotidiano dei Lavoratori», IV, 1977, dicembre. Disponibile online: URL (<http://www.johncage.it/1977-empty-words.html#lavoratori19771200>) [ultimo accesso: 12/01/2023].

Enciclopedia online Treccani, voce *Mesostico*. Disponibile online: URL (<https://www.treccani.it/vocabolario/mesostico/>) [ultimo accesso: 09/01/2023].

Funghi e astronavi, «Radiocorriere TV», 1959, n. 8, 22-28 febbraio, pp. 18-19. Disponibile online: URL (<http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1959|8|000|P>) [ultimo accesso: 28/12/2022].

Gli anni '50 e Fluxus. Disponibile online: URL (<http://web.tiscalinet.it/ocra/flux50.html>) [ultimo accesso: 01/02/2023].

I programmi TV e radio, «La Stampa», XCIII, 1959, n. 37, 12 febbraio, p. 4. Disponibile online: URL (http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,4/articleid,0068_01_1959_0037_0004_16500398/aneWS,true/) [ultimo accesso: 28/12/2022].

Introduzione a un paesaggio, «Gong», II, 1975, n. 10, ottobre, pp. 16-18. Disponibile online: URL (http://www.johncage.it/immagini/materiali/articoli_1975_Gong_2.jpg) [ultimo accesso: 09/01/2023].

John Cage Trust, voce *Empty Words*. Disponibile online: URL (<https://johncage.org/empty.html>) [ultimo accesso: 12/01/2023].

John Cage. Music for Marcel Duchamp. Disponibile online: URL (<https://themadjack.wordpress.com/2012/08/09/john-cage-music-for-marcel-duchamp/>) [ultimo accesso: 28/12/2022].

L'età è un'opinione, «Radiocorriere TV», 1959, n. 6, 8-14 febbraio, p. 40. Disponibile online: URL (<http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1959|6|000|P>) [ultimo accesso: 28/12/2022].

Lascia o Raddoppia, «Radiocorriere TV», 1959, n. 9, 1-7 marzo, p. 40. Disponibile online: URL (<http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1959|9|000|P>) [ultimo accesso: 28/12/2022].

Music: Yesterday's Revolution, «Time», LXXVI, 1960, n. 15, 10 ottobre. Disponibile online: URL (<https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,871700,00.html>) [ultimo accesso: 18/12/2022].

Pirelli e la musica, quando arrivò a suonare John Cage..., Fondazione Pirelli, 23 settembre 2014. Disponibile online: URL (<https://www.fondazionepirelli.org/it/iniziative/storie-dal-mondo-pirelli/pirelli-e-la-musica-quando-arrivo-a-suonare-john-cage/>) [ultimo accesso: 22/12/2022].

Programma TV e radio, «La Stampa», XCIII, 1959, n. 31, 5 febbraio, p. 4. Disponibile online: URL (http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,4/articleid,0068_01_1959_0031_0004_16499621/aneWS,true/) [ultimo accesso: 28/12/2022].

ELENCO DELLE FONTI ICONOGRAFICHE

BOTTICELLI, Sandro, *Pallade e il centauro*, 1482-1483 ca.

BUSSOTTI, Sylvano, *Satana*, 1939

BUSSOTTI, Sylvano, *Acquaforte*, 1945

BUSSOTTI, Sylvano, *Scendi dal letto*, 1947

CAGE, John, *Score without Parts (40 Drawings by Thoreau): Twelve Haiku*, 1978

CHIARI, Giuseppe, *Intervalli*, 1950-56

CHIARI, Giuseppe, *La Strada*, 1964

CHIARI, Giuseppe, *Art is Easy*, 1972

CHIARI, Giuseppe, *Teatrino*, 1974

CHIARI, Giuseppe, *Gesti sul piano (1962)*, 1975-2003

CHIARI, Giuseppe, *L'arte è una piccola cosa*, 1978

CORNER, Philip, *Piano Activities*, 1962

DUCHAMP, Marcel, *With Hidden Noise*, 1916

DUCHAMP, Marcel, *Ètant donnés*, 1946-66

FLYNT, Henry, *From "Culture" to Veramusement*, 1963

FONTANA, Lucio, *Manifesto del movimento spaziale per la televisione*, 1952

GIOTTO, *Giudizio Universale*, 1306 ca.

HIDALGO, Juan, *Zaj. Concierto de teatro musical*, programma del concerto, 1964

HIGGINS, Dick, *Intermedia Chart*, 1995-1998

MACIUNAS, George, *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*, volantino pubblicitario del festival, 1962

MACIUNAS, George, *Sneak Preview. Fluxus – Happenings, Environments, Poèmes, Danses, Compositions*, 1962

MACIUNAS, George, *Fluxus Manifesto*, 1963

MACIUNAS, George et al., *Fluxus Magazine CCV TRE*, 1964-1979

MACIUNAS, George, *Fluxmanifesto on Fluxamusement – Vaudeville – Art?*, 1965

MACIUNAS, George, *Expanded Arts Diagram*, 1966

MACIUNAS, George, *Diagram of historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, [sic] aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms*, 1973

MARCHETTI, Walter, *Lilā*, 1964

MARCHETTI, Walter, *Anaga. Per Orchestra*, 1964

MARCHETTI, Walter, *Zaj: (de la mitologia moderna) un mito musical*, 1965

MARCHETTI, Walter, *Alzar los brazos*, 1965

MARCHETTI, Walter, *Zaj es como un bar*, 1966-1990

MARCHETTI, Walter, *Adversus*, 1966

MARCHETTI, Walter, *Observación de los movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967*, 1968

MARCHETTI, Walter, *La Caccia (Quartet #2)*, 1968

MARCHETTI, Walter, *Nocturno*, 1968

MARCHETTI, Walter, *Musica da camera*, 1974-2004

MARCHETTI, Walter, *Natura Morta*, 1979-2007

NESPOLO, Ugo, *Lavorare Lavorare Lavorare, Preferisco il Rumore del Mare*, 1998

PATTERSON, Benjamin, *Paper Piece*, 1960

RAUSCHENBERG, Robert, *White Painting*, 1951
RILEY, Terry, *Ear Piece*, 1962
SIMONETTI, Gianni E., *Mutica Nr. 1*, 1965
SIMONETTI, Gianni E., *Natura morta con foglie e bandiere*, 1978

ELENCO DELLE FONTI MUSICALI

BERIO, Luciano, *Sequenza per Flauto solo*, Suvini Zerboni, 1958
BUSSOTTI, Sylvano, ... *o biancospumeggiante!...*, B.O.B., 1947
BUSSOTTI, Sylvano, *Breve*, Ricordi, 1958
BUSSOTTI, Sylvano, *Due voci*, Ricordi, 1958
BUSSOTTI, Sylvano, *Five Piano Pieces for David Tudor*, Universal, 1959
BUSSOTTI, Sylvano, *Per Tre, sul piano*, Ricordi, 1959
BUSSOTTI, Sylvano, *Sette Fogli: Una Collezione Occulta*, Ricordi, 1959
BUSSOTTI, Sylvano, *Pièces de Chair II*, Ricordi, 1960
BUSSOTTI, Sylvano, *Pour Clavier*, Moeck, 1961
BUSSOTTI, Sylvano, *Torso*, Moeck, 1963
BUSSOTTI, Sylvano, *Memoria*, Bruzzichelli, 1965
BUSSOTTI, Sylvano, *Tableaux vivants, avant la Passion selon Sade, pour deux pianos à quatre mains*, Ricordi, 1964
BUSSOTTI, Sylvano, *La Passion selon Sade. Mystère de chambre avec tableaux vivants précédé de Solo, avec un couple Rara et suivi d'une autre Phrase à trois*, Ricordi, 1965-66
BUSSOTTI, Sylvano, *Cinque Frammenti all'Italia*, Ricordi, 1967
BUSSOTTI, Sylvano, *Lorenzaccio*, Ricordi, 1968-1972
BUSSOTTI, Sylvano, *Oggetto amato*, Ricordi, 1975
BUSSOTTI, Sylvano, *Nottetempo*, Ricordi, 1976
BUSSOTTI, Sylvano, *Modello*, B.O.B., 1998
CAGE, John, *Sonata for Clarinet*, Peters Edition, 1933
CAGE, John, *Sonata for Two Voices*, Peters Edition, 1933
CAGE, John, *Composition for Three Voices*, Peters Edition, 1933
CAGE, John, *Solo with Obligato Accompaniment of Two Voices in Canon, and Six Short Interventions on the Subject of the Solo*, Peters Edition, 1933
CAGE, John, *Quartet*, Peters Edition, 1935

CAGE, John, *Two Pieces for Piano*, Peters Edition, 1935
CAGE, John, *Trio*, Peters Edition, 1936
CAGE, John, *Metamorphosis*, Peters Edition, 1938
CAGE, John, *Five songs for Contralto*, Peters Edition, 1938
CAGE, John, *Music for Wind Instruments*, Peters Edition, 1938
CAGE, John, *First Construction (In Metal)*, Peters Edition, 1939
CAGE, John, *Imaginary Landscape No.1*, Peters Edition, 1939
CAGE, John, *Second Construction*, Peters Edition, 1940
CAGE, John, *Third Construction*, Peters Edition, 1941
CAGE, John, *Imaginary Landscape No.2*, Peters Edition, 1942
CAGE, John, *Imaginary Landscape No.3*, Peters Edition, 1942
CAGE, John, *Amores*, Peters Edition, 1943
CAGE, John, *The Perilous Night*, Peters Edition, 1944
CAGE, John, *Four Walls*, Peters Edition, 1944
CAGE, John, *A Valentine Out of Season*, Peters Edition, 1944
CAGE, John, *Sonatas and Interludes*, Peters Edition, 1948
CAGE, John, *The Seasons*, Peters Edition, 1947
CAGE, John, *String Quartet in Four Parts*, Peters Edition, 1950
CAGE, John, *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, 1951
CAGE, John, *Imaginary Landscape No.4*, Peters Edition, 1951
CAGE, John, *Music of Chance*, Peters Edition, 1951
CAGE, John, *Two Pastorales*, Peters Edition, 1951
CAGE, John, *4'33"*, Peters Edition, 1952
CAGE, John, *Imaginary Landscape No.5*, Peters Edition, 1952
CAGE, John, *Music for Carillon No.1*, Peters Edition, 1952
CAGE, John, *Water Music*, Peters Edition, 1952
CAGE, John, *Williams Mix*, Peters Edition, 1952
CAGE, John, *59½" for a String Player*, Peters Edition, 1953
CAGE, John, *Music for Piano 1-84*, Peters Edition, 1952-56
CAGE, John, *34'46.776" for a Pianist*, Peters Edition, 1954
CAGE, John, *31'57.9864" for a Pianist*, Peters Edition, 1954
CAGE, John, *26'1.1499" for a String Player*, Peters Edition, 1955
CAGE, John, *Radio Music*, Peters Edition, 1956
CAGE, John, *Winter Music*, Peters Edition, 1957

CAGE, John, *Concert for Piano and Orchestra*, Peters Edition, 1957-58
 CAGE, John, *Aria*, Peters Edition, 1958
 CAGE, John, *Fontana Mix*, Peters Edition, 1958
 CAGE, John, *Music Walk*, Peters Edition, 1958
 CAGE, John, *Solo for Voice 1*, Peters Edition, 1958
 CAGE, John, *TV Köln*, Peters Edition, 1958
 CAGE, John, *Variations I*, Peters Edition, 1958
 CAGE, John, *Sounds of Venice*, Peters Edition, 1959
 CAGE, John, *Water Walk*, Peters Edition, 1959
 CAGE, John, *Cartridge Music*, Peters Edition, 1960
 CAGE, John, *Solo for Voice 2*, Peters Edition, 1960
 CAGE, John, *Theatre Piece*, Peters Edition, 1960
 CAGE, John, *Atlas Eclipticalis*, Peters Edition, 1961
 CAGE, John, *Variations II*, Peters Edition, 1961
 CAGE, John, *4'33" (No.2) (0'00")*, Peters Edition, 1962
 CAGE, John, *Variations III*, Peters Edition, 1963
 CAGE, John, *Variations IV*, Peters Edition, 1963
 CAGE, John, *Rozart Mix*, Peters Edition, 1965
 CAGE, John, *Variations V*, Peters Edition, 1965
 CAGE, John, *Variations VI*, Peters Edition, 1966
 CAGE, John, *HPSCHD (in collaboration with Lejaren Hiller Jr.)*, Peters Edition, 1967-69
 CAGE, John, *Cheap Imitation*, Peters Edition, 1969
 CAGE, John, *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham*, Peters Edition, 1971
 CAGE, John, *Etcetera*, Peters Edition, 1973
 CAGE, John, *Score (40 Drawings by Thoreau) and 23 Parts*, 1974
 CAGE, John, *Etudes Australes*, Peters Edition, 1975
 CAGE, John, *Child of Three*, Peters Edition, 1975
 CAGE, John, *Branches*, Peters Edition, 1976
 CAGE, John, *Inlets*, Peters Edition, 1976
 CAGE, John, *Etudes Boreales*, Peters Edition, 1978
 CAGE, John, *Variations VIII*, Peters Edition, 1978
 CAGE, John, *_, _ _ Circus On _*, Peters Edition, 1979
 CAGE, John, *Freeman Etudes (Books 1 and 2)*, Peters Edition, 1980
 CAGE, John, *Freeman Etudes (Books 3 and 4)*, Peters Edition, 1990

CAGE, John, *Etcetera 2/4 Orchestras*, Peters Edition, 1986
 CAGE, John, *Sculptures Musicales*, Peters Edition, 1989
 FELDMAN, Morton, *Projections and Intersections*, Peters Edition, 1950-51
 FELDMAN, Morton, *Three Pieces for Piano*, Peters Edition, 1956
 GRIMAUD, Yvette, *Trois pièces en quarts de ton pour soprano, percussion et ondes Martenot*, 1949
 MADERNA, Bruno, *Concerto per due pianoforti e strumenti*, Suvini Zerboni, 1955
 SATIE, Erik, *Socrate*, Max Eschig, 1988
 SCHÖNBERG, Arnold, *Drei Klavierstücke, Op. 11*, Universal Edition, 1910
 SCHÖNBERG, Arnold, *Pierrot Lunaire, Op. 21*, Universal Edition, 1914
 WEBERN, Anton, *Sinfonia, Op. 21*, Universal Edition, 1929

ELENCO DELLE FONTI DISCOGRAFICHE

AREA, *Crac!*, Cramps Records, 1975
 AREA, *Event '76*, Cramps Records, 1979
 BERBERIAN, Cathy, *MagnifiCathy (The Many Voices of Cathy Berberian)*, Wergo, 1971
 CAGE, John, *The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage*, George Avakian, 1959
 CAGE, John, *John Cage*, Cramps Records, 1974
 CAGE, John, *Cheap Imitation*, Cramps Records, 1977
 CAGE, John, *Empty Words (Part III) Live*, Cramps Records, 1990
 CAGE, John et al., *Rumori alla rotonda*, Alga Marghen, 1999
 DUCHAMP, Marcel, *The Entire Musical Work of Marcel Duchamp*, Multipla Records, 1976
 HIDALGO, Juan, *De Juan Hidalgo (1957-1997)*, Centro Atlántico De Arte Moderno, 1997
 MARCHETTI, Walter, *La Caccia*, Cramps Records, 1974
 MARCHETTI, Walter, *In Terram Utopicam*, Cramps Records, 1977
 MARCHETTI, Walter, *Per la sete dell'orecchio*, Cramps Records, 1984
 MARCHETTI, Walter, *Vandalia*, Cramps Records, 1989
 MARCHETTI, Walter, *Antibarbarus*, Alga Marghen, 1996
 MARCHETTI, Walter, *Suoni dentro suoni*, Cramps Records, 1996
 MARCHETTI, Walter, *Nei mari del Sud: Musica in secca*, Alga Marghen, 1999

MARCHETTI, Walter, *Darmstadt Aural Documents Box 3 - Ensembles*, CD4, Traccia 2, Neos, 2016

STRATOS, Demetrio, *Metrodora*, Cramps Records, 1976

STRATOS, Demetrio, *Cantare la voce*, Cramps Records, 1978

ELENCO DELLE FONTI VIDEOGRAFICHE/FILMOGRAFICHE

ABRAMOVIĆ, Marina, *An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection*, TED Talks, 2015

ALTER, Paul, *What's My Line?*, S08E22, CBS, 1957

ARNE, Arnbom, *Variations V*, NDR Fernsehen, 1966

DI CASTRI, Marco, *H.C.E. John Cage a Torino*, 2012

HELLER, Franklin, *I've Got a Secret*, S09E08, CBS, 1960

HELLER, Franklin, *I've Got a Secret*, S12E08, CBS, 1963

MARTINENGO, Luciano, *Trentaminuti Giovani (30G): John Cage – Concerto contro*, Rai, 1977

MARTINENGO, Luciano, *Musicircus with Children*, Rai, 1984

MIGNOZZI, Gianfranco, *Ouverture*, EP1, «C'è musica e musica», Rai, 1972

MIGNOZZI, Gianfranco, *Ballabile*, EP10, «C'è musica e musica», Rai, 1972

SIMONETTI, Gianni E., *Fontana Mix (1958). A special female version*, Fondazione Bonotto, 2013

SORDI, Alberto, *Le vacanze intelligenti*, Cineriz, 1978

ELENCO DEGLI EVENTI, MOSTRE, RASSEGNE E CONVEGNI

BONITO OLIVA, Achille, *La Biennale di Venezia. Punti cardinali dell'arte*, «XLV Esposizione Internazionale d'arte», Venezia, 1993

BRAND, Ulrike, FRATTEGGIANI BIANCHI, Alfonso, *John Cage e l'Europa*, Perugia, 1992

BUSSOTTI, Sylvano, *Due voci, Breve*, «XXX Festival Internazionale di Musica Contemporanea», Venezia, 1958

BUSSOTTI, Sylvano, CARMELO, Bene, *Recital Majakovskij*, Teatro alla Ribalta, Bologna, 1961

BUSSOTTI, Sylvano, *Pour Clavier, Five Piano Pieces for David Tudor & Per Tre, sul piano*, «Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik», Wiesbaden, 1962

BUSSOTTI, Sylvano, *La Passion selon Sade*, «Settimane Internazionali di Nuova Musica», Palermo, 1965

BUSSOTTI, Sylvano, *Raramente*, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, 1971

BUSSOTTI, Sylvano, *Oggetto Amato Nottetempo*, Teatro Lirico, Milano, 1976

CAGE, John, *Concert for Piano and Orchestra*, Teatro La Fenice, Venezia, 1960

CAGE, John, *Theatre Piece No. 1*, Black Mountain College, Asheville, 1952

CAGE, John, *The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage*, Town Hall, New York, 1958

CAGE, John, *The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage*, Town Hall, New York, 1958

CAGE, John, *Theatre Piece, Circle In The Square*, New York, 1960

CAGE, John, *Musicircus*, Università dell'Illinois, Urbana-Champaign, 1967

CAGE, John, *Reunion*, Ryerson Theatre, Toronto, 5 marzo 1968

CAGE, John, *Concert for Piano and Orchestra*, «Festival Internazionale di Musica Contemporanea», Venezia, 1970

CAGE, John, *Empty Words*, Teatro Lirico, Milano, 1977

CAGE, John, *Alla ricerca del silenzio perduto: Il treno di John Cage*, Bologna, 1978

CAGE, John, *Muoyce (Writing for the Fifth Time through Finnegans Wake)*, Großer Saal, Francoforte, 1982

CAGE, John, *Musicircus with children*, «John Cage Festival '84», Torino-Ivrea, 1984

CHIARI, Giuseppe, BUSSOTTI, Sylvano, *Musica e Segno*, Galleria Numero, Roma, 1962

CHIARI, Giuseppe, *Gesti sul piano*, «Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik», Wiesbaden, 1962

CHIARI, Giuseppe, *Teatrino*, «Avant-Garde Festival», New York, 1963

GIORGINI, Matilde, *Tecnologica*, Galleria Quadrante, Firenze, 1963

HIGGINS, Dick, *Danger Music No. 2*, «Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik», Wiesbaden, 1962

KAPROW, Allan, *18 Happenings in 6 Parts*, Reuben Gallery, New York, 1959

KAPROW, Allan, *The Courtyard*, Mills Hotel, New York, 1962

KRAUS, Ziva, *La Biennale di Venezia. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, «XXXVIII Esposizione Internazionale d'arte», Venezia, 1978

MACIUNAS, George, *Musica Antiqua et Nova*, AG Gallery, New York, 1961

MACIUNAS, George, *Street Performances*, Galerie Ursula Girardon, Parigi, 1962

MACIUNAS, George, *Festum Fluxorum. Fluxus. Musik Und Anti-Musik Das Instrumentale Theater*, Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf, 1963

MACIUNAS, George, *Fluxmass*, Douglass College, New Brunswick, 1970

MARCHETTI, Walter, *Per una cerimonia*, «Música Abierta: Música Norteamericana Contemporánea», Club 49, Barcellona, 1960

MARCHETTI, Walter, *Musik*, «Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik», Wiesbaden, 1962

MARCHETTI, Walter, HIDALGO, Juan, BARCE, Ramón, *Zaj. Concierto de teatro musical*, Madrid, 1964

MARCHETTI, Walter, HIDALGO, Juan, BARCE, Ramón, *Zaj. Traslado a pie de tres objetos*, Madrid, 1964

MARCHETTI, Walter, *La Caccia (Quartet #2)*, « Viaje a Almorox (un viaje musical) », Festival Zaj, Madrid, 1965

MARCHETTI, Walter, *La Caccia (Quartet #2)*, «Concierto party», studio dello scultore Martin Chirino, 1965

MARCHETTI, Walter, *La Caccia (Quartet #2)*, Parque del Retiro, Madrid, 1966

MARCHETTI, Walter, *La Caccia (Quartet #2)*, Parque Guell, Barcellona, 1966

MARCHETTI, Walter, *40° Parallelo*, «Rumore di fondo», Università di Pavia, 1978

MARCHETTI, Walter, *Nei Mari del Sud*, «Musicalia», Milano, 1982

MICCINI, Eugenio, PIGNOTTI, Lamberto et al., *Arte e Comunicazione*, Forte di Belvedere, Firenze, 1963

MICCINI, Eugenio, PIGNOTTI, Lamberto et al., *Arte e Tecnologia*, Forte di Belvedere, Firenze, 1964

NESPOLO, Ugo, VAUTIER, Ben, *Le mots et les choses concert fluxus art total*, Galleria Il Punto, Torino, 1967

PAIK, Nam J., *One for Violin Solo*, «Neo-Dada in der Musik, Düsseldorf», 1962

SARMIENTO, José A., *ZAJ*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996

SASSI, Gianni, *Pollution*, Piazza Santo Stefano, Bologna, 1972

SIMONETTI, Gianni E., PALAZZOLI, Daniela, *Gesto e Segno*, Galleria Blu, Milano, 1964

SIMONETTI, Gianni E., *Concerto Fluxus per aquiloni*, Campo Imperatore, Terminiello, 1966

SIMONETTI, Gianni E. et al., *Women in Fluxus & other experiemental tales*, Palazzo Magnani, Reggio Emilia, 2013

SIMONETTI, Gianni E., *A Fluxus Rereading of John Cage Waterwalk 1959*, Spazio Lavit, Varese, 2019

SZEEMANN, Herald, *Happening & Fluxus*, Kölnischer Kunstverein, Colonia, 1970

VALCARENGHI, Andrea et al., *Festival del proletariato giovanile*, Parco Lambro, Milano,
1976