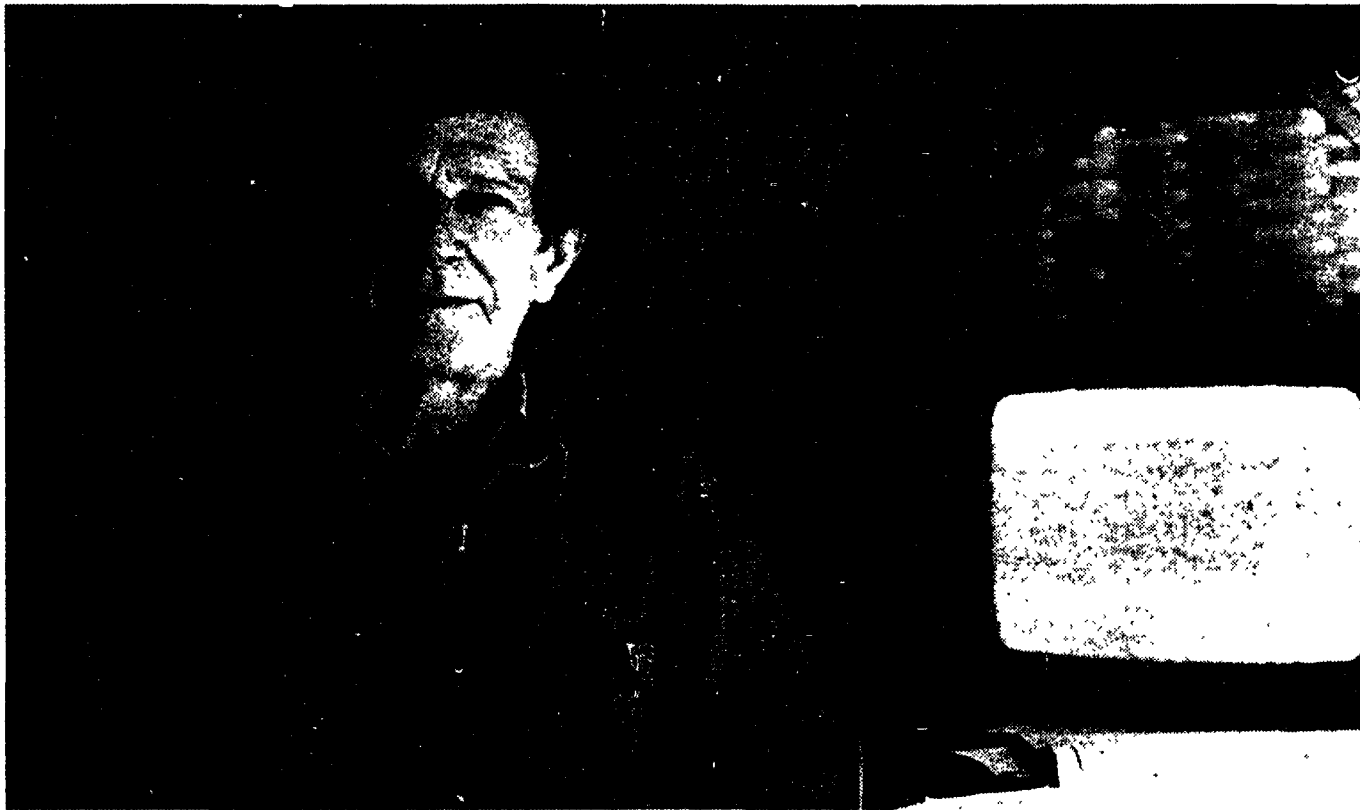




John Cage, il musicista americano morto l'altra sera a New York a quasi 80 anni (era nato a Los Angeles il 5 settembre del 1912), era uno dei compositori più importanti del secolo. Forse era anche qualcosa di «più» di un musicista. Arnold Schoenberg, che fu suo maestro, lo definiva così: «Cage non è un compositore, ma un inventore. Un inventore di genio». E da bravo creatore (di suoni e di situazioni) Cage fece di tutto per mutare la natura stessa dell'esperienza musicale e della sua «fruizione» da parte degli spettatori. Già nel '37 teorizzò che «tutti i suoni che possono essere uditi, possono far parte della musica». Fu quindi tra i primi ad utilizzare suoni prodotti elettronicamente, a dare «cittadinanza musicale» al rumore e a scrivere composizioni che erano in realtà veri e propri happening. Come il celebre 4'33", «spettacolo» in cui un pianista saliva sul palco, si sedeva al piano e non toccava un tasto per il tempo - appunto - di 4 minuti e 33 secondi, e la «musica» nasceva dalle eventuali reazioni del pubblico. O come 0'0', in cui i suoni erano quelli di Cage stesso che si preparava un frullato e lo beveva poi davanti agli spettatori. Ma c'è anche un Cage musicista vero e proprio, da apprezzare e da riscoprire, quello della musica per piano e soprattutto delle *Sonate e interludi per pianoforte preparato* (dove, per «preparato», si intende un piano fra le cui corde sono inseriti oggetti che ne deformano il suono). Cage è morto di congestione cerebrale. Una sua opera inedita, intitolata 103, sarà eseguita il 19 settembre prossimo dall'Orchestra filarmonica di Colonia e sarà di fatto un requiem per il musicista scomparso. È un'opera che non prevede la presenza del direttore d'orchestra: gli orchestrali la eseguiranno con la guida di un gigantesco orologio digitale.

SPETTACOLI



Il compositore scomparso fu tra i più geniali musicisti del XX secolo. Schoenberg lo definì «un inventore di suoni». Le sue influenze su rock e jazz. «Ogni rumore può diventare musica»

Qui accanto e a centro pagina, tre immagini di John Cage il grande musicista americano scomparso l'altro ieri a New York. Sotto il titolo, mentre si dedica alla sua vera passione: la ricerca dei funghi. In basso a sinistra, un disegno che lo raffigura assieme al coreografo Merce Cunningham

«Non amo i rockettari preferisco i funghi»

Il rock. «Molte musiche, ad esempio il jazz, dipendono dal sentimento individuale. Ho spesso pensato al jazz come a una musica triste. La prima volta che ascoltai il rock rimasi invece molto colpito dalla carica sociale che a quel tempo era in grado di esprimere. Ascoltai il rock e pensai: questa musica è davvero rivoluzionaria. Ma qualcuno mi corresse: questa musica era rivoluzionaria, ormai non lo è più. Gli ho creduto. Circa un anno fa (nell'80, ndr) ho avuto finalmente l'opportunità di ascoltare la musica di Brian Eno, che molti definiscono un mio "allievo", ma non credo sia stato influenzato da me. La sua musica manca di "silenzio", e quello che mi piace della musica è invece proprio il "silenzio", che non è affatto l'assenza di suono ma piuttosto il suono stesso in quello che chiamo una "situazione improduttiva".

Funghi e sessualità. «Gli uomini pensano che la sessualità sia maschio o femmina, ma nei funghi, che sono il mio hobby, ci sono quattro sessi e la riproduzione non avviene finché il giusto maschio non raggiunge la giusta femmina. Invece di esserci un solo tipo di maschio, ci sono 150 tipi, e di femmine ci sono circa 75 tipi. E soltanto alcuni si combinano fra loro: è come un sistema telefonico, e alla fine è una questione di individui che riescono a unirsi tra di loro, non tanto due sessi diversi».

I musicisti. «I musicisti, sia jazz che rock, suonano in genere in modo vacuo. Non stupido, ma vacuo. Non rinunciavano a "parlarsi" e quando suonano tendono a chiamarsi e a risponderci con la musica. Questo eccesso di "relazioni pubbliche" a lungo andare diventa effettivamente una cosa stupida. L'attenzione morbosa per quello che pensa la gente è tipica del pensiero occidentale, e del resto non vale solo per la musica».

La musica. «Non penso che la musica sia morta».

John Cage, il silenzio

ERASMO VALENTE

Tra pochi giorni avrebbe festeggiato gli ottanta, nato a Los Angeles il 5 settembre 1912. Destinato alla musica per una intima vocazione, John Cage fu allievo via via di illustri compositori e anche di Schoenberg che non scoprì mai in Cage un vero compositore. Studiò, John Cage, anche il pianoforte - strumento prediletto - perfezionandosi con Lazare Lévy, successore di Cortot al Conservatorio di Parigi. Fu a sua volta un maestro. A ventiquattro anni (1936) e per altri ventiquattro (fino al 1960), Cage insegnò in molte scuole americane: Cornish School di Seattle, Mills College di Oakland, Chicago Institute of Design, New School for Social Research di New York. Plasmò e «concentrò» generazioni di musicisti, ma fu sempre, tra gli anziani e i giovani, un solitario, inquieto allievo e maestro soprattutto di se stesso. Dìalò, anche «scandalosamente», il concetto del suono inteso anche come rumore.

Un manubrio di bicicletta, collegato ad un sellino, poteva tramutarsi, in Picasso, nella realtà e nella fantasia di un fantastico e pur «domestico» animale.

Non diversamente, in John Cage, barattoli, fusti di benzina, lattine, tazzine, cerchioni di automobili furono gli strumenti di una inedita, favolosa e pur «quotidiana» percussione.

Amò l'assurdo come la componente tuttavia più ovvia del suo far musica, non per un estroso capriccio, ma per un meditato atteggiamento estetico, coinvolgente la vita stessa. C'è una composizione di Cage, intitolata 4'33" in cui un pianista siede alla tastiera per i minuti indicati nel titolo senza mai toccare un tasto, né suscitare alcun suono. Non era una «trovata», ma il risultato di una ricerca del silenzio, nella quale intervenivano i vari rumori provocati dal pubblico imbarazzato.

Ritornano ai vent'anni le prime composizioni di Cage, a mano a mano sopravanzate da incalzanti esperimenti fonici. Nel suo catalogo giovanile figurano un *Quartetto* (1935) per 12 tom-tom e anche quel «paesaggio immaginario» (*Imaginary Landscape*), coinvolgente nella sua realizzazione l'intervento di dodici apparecchi radiofonici e anche di una quarantina di dischi. Sapeva alternare alla vistosità di mezzi e di esecutori (la sua composizione *Atlas eclipticalis* richiede ottantotto strumenti) musiche anche per un solo strumento. Scrisse *Studi e Corali* per solo violino, non disdegnando in *Ranga* l'intervento di settantotto strumenti o voci. Cage aveva superato a tal

punto quell'atteggiamento culturale mirante a spazzar via la visione «eucentrica» della musica che sembrò giungere ad una sua visione lontana addirittura da una idea «antropocentrica» della musica e della cultura. In ciò ebbe il suo peso l'accostamento al buddismo «Zen», cui Cage ispirò totalmente il suo *modus vivendi*, proteso ad una interna illuminazione attraverso il silenzio e un suono non «intenzionale».

In tale prospettiva si svolgeva il citato 4'33", nel quale alcun suono è «intenzionalmente» prodotto. Anche per questo John Cage ha rischiato la caduta nel decadentismo come in un futurismo e dadaismo tardivi. Ma aveva raggiunto un suo vertice in musiche «intenzionalmente» composte per il pianoforte e per il pianoforte «preparato». Fu lui l'inventore di questa «tecnica» affidata alla intrusione nella meccanica del pianoforte (corde, tasti, martelletti) di oggetti vari, destinati ad alterare i timbri tradizionali. Hanno però una loro luce non poche pagine pianistiche, precedenti quelle «preparate», risalenti agli anni Quaranta. Possono essere considerate una *summa* poetica di Cage, il segno ancora valido della sua inquietudine solitaria, ironica (veniva anche da Charles Ives) che, nella obliqua dolcezza, richiamava Satie.

Moltiplicazione di organici strumentali, crescita tumultuosa della percussione, disintegrazione di ogni struttura si arrestano dritanzi al Cage che affida al pianoforte il suo originario slancio creativo. Quantità e qualità vanno insieme nella tantissima sua *Music for piano*, scritta nel corso di quarant'anni, da quella «for Xenia» (1934) a quella delle *Etudes Australes* (1974).

Il pianoforte preparato gli ha suggerito soluzioni geniali in composizione per balletti, anch'esse fiorite negli anni Quaranta che sono i più ricchi che Cage abbia avuto nella sua vicenda umana e artistica. Ed ecco che, lontana dall'eurocentrismo e persino dall'antropocentrismo, può venire alla ribalta una musica «pianocentrica», ancora da scoprire. Può nascondersi in essa l'essenza più profonda del musicista che offre un legame «intenzionale», con le grandi «intenzioni» della civiltà musicale.

Cage ha avuto una notevole influenza sulla grande ansia di rinnovamento della musica, avvertibile in Stockhausen, ad esempio, come in Bussotti che piange ora la scomparsa del musicista come quella di un padre. Ma diremo che il Cage della cultura e della musica come grande gioco è morto a New York l'altro giorno. Resta, con tutta la voglia di vivere, annidata nei vecchi pentagrammi, il Cage della *Music for piano*. Sta a noi, adesso, non farla morire.



Edoardo Sanguineti: «Maestro d'anarchia per le avanguardie»

CRISTIANA PATERNÒ

«The Disease/ is not Under/Control» (l'epidemia non è sotto controllo) scriveva John Cage in una sua poesia-acrostico pubblicata in una raccolta collettiva di poesia trascendentale americana. E le iniziali dei versi formavano, in una sorta di (auto-)ironico omaggio, il nome di Marcel Duchamp, artista molto simile a lui quanto a genio trasgressivo.

La poesia era importante per Cage, e nella sua idea di arte totale s'incontrava con le arti figurative, la danza, e la musica naturalmente, e tutto confluiva nell'happening, nella performance. Nella musica-scenica manipolò i rumori ma anche le parole. Dell'*Il Ching*, del *Diario di Thoreau*, dei *Finnegans Wake* di Joyce, trasformandole in fonemi e trattandole senza «aura», come i clacson, come i rumori della vita che di solito l'udito censura.

Uomo d'azione, Cage mise in scena anche la sua allegria anarchica, il suo eterno sorriso infantile. E dagli Stati Uniti portò nell'Europa imbalsamata degli anni Cinquanta un nuovo modo di essere intellettuale, mai visto prima o forse dimenticato dagli anni delle avanguardie storiche. «Ricordo quando all'inizio degli anni Cinquanta partecipò a *Lascia o raddoppia?* portato in Italia da Mike Bongiorno: la presenza di un intellettuale in televisione fu un po' uno choc per tutti. Eravamo abituati a una rigida separazione tra lo spazio "alto" della cultura e quello "basso" dello spettacolo, del divertimento. E un intellettuale doveva essere per forza un signore paludato, un accademico che parlasse di cose serissime. Invece lui si presentava come un qualsiasi concorrente, esperto di micologia, di funghi».

Chi parla è Edoardo Sanguineti, anche lui poeta e anche lui rappresentante di un'avanguardia, quella italiana del Gruppo 63. «Per chi sapeva chi era Cage, e non erano in molti, quel gesto rappresentava veramente la rottura di un tabù, proseguiva».

A *Lascia o raddoppia?* Cage vinse 5 milioni che impiegò

tutti per comprare un pulmino Volkswagen. Lo usò con la compagnia di Merce Cunningham e per molto tempo limitarono il numero dei danzatori, perché più di sette persone nel pulmino non c'eravano.

«Sulla poesia Cage non ebbe un'influenza diretta», spiega Sanguineti. «Ma ci insegnò il senso della poesia-azione, della rottura delle forme. Eravamo affamati di tutte le ricerche che si contrapponevano al mito razionalistico della costruzione dell'opera». Con il pubblico, invece, lui che aveva sempre teso alla distruzione del rituale del concerto, non ebbe un rapporto facile. Il silenzio di 4'33", le carote tagliate a pezzi, frullate e bevute di 0'0', i rumori del *prepared piano* sembravano ai più una provocazione e scatenavano reazioni anche violente in sala (ma lui restava tranquillo e si stupiva persino che la gente non riuscisse a sopportare il silenzio, o a sentirne il piacere). «La sua azione - conferma Sanguineti - la esercitò soprattutto sui produttori di musica, sugli intellettuali. Alcuni artisti si impongono nel rapporto con il pubblico, Cage parlava soprattutto con le sue posizioni creative e anche teoriche. E con la sua persona». Una figura magra, impassibile nelle gazzarre scatenate dai concerti, che trasmetteva un senso di tranquillità Zen: «Paradossale, ironico, un'immagine scandalosa. Aveva proprio il *physique du rôle* del dissacratore, sembrava giocare», ricorda ancora Sanguineti.

Il gioco gli piaceva sul serio (e qualcosa di quella casualità regolata era alla base della sua musica aleatoria). Gli scacchi, soprattutto, che giocava insieme a Marcel Duchamp o Aldo Clementi (senza che l'uno parlasse la lingua dell'altro), insieme e non contro, perché odiava vincere e spesso rinunciava a «mangiare» i pezzi, seguendo, anche nel gioco, un temperamento alimentato dalle idee di non violenza del Thoreau di *Saggi sulla disobbedienza civile*, di Gandhi, di Martin Luther King. Forse per questo amava tanto le piante. Ne aveva più di 200, le curava personalmente e ne registrava i suoni, le voci. Naturalmente nel silenzio.



Accanto a Cunningham una «voglia di danza» durata cinquant'anni

ROSSELLA BATTISTI

Musicista, poeta, appassionato giocatore di scacchi, micologo espertissimo e... danzatore stagionale: lui, il versatile, curioso e poliedrico Cage è stato anche ballerino, in un piccolo caffè di Palma di Maiorca, dove si esibiva ogni sera improvvisando. Fu una parentesi brevissima, durata lo spazio di un inverno (il 1931), ovvero il tempo necessario per rendersi conto che la danza era una disciplina molto dura, dagli esercizi quotidiani necessari e ripetitivi. Insopportabile per Cage, che non amava esercitarsi, e poi, Merce Cunningham - incontrato proprio in quel periodo - incarnava così bene il suo «desiderio di danza» che il compositore non sentì più il bisogno di cimentarsi *motu proprio*. Del resto, la musica premeva: se i colleghi non accettavano l'allievo di Schoenberg e gli chiedevano di utilizzare per le performance.

Con Cunningham l'accordo fu immediato, e ininterrotto per cinquant'anni. Merito forse dell'aver posto sullo stesso piano musica e danza, eliminando le eterne questioni «su-chi-viene-prima». Cage, infatti, propose al coreografo l'aurea teoria del «Micro macro cosmic rhythmic structure», che - tradotta in comprensibili parole dallo stesso compositore - significa far restare il tempo come unico denominatore comune delle due arti. «Non si tratta di anarchia - disse una volta - ma di un dialogo autonomo in cui viene stabilita solo la durata».

Per averne un'idea, bisogna vederli in «azione». A Roma la compagnia di Merce Cunningham passò l'ultima volta una decina di anni fa all'Olimpico, ospiti della Filarmonica. Cage pestava martellate sulle corde del suo pianoforte «preparato» o, grazie alle registrazioni, tirava la coda ai gatti e faceva strillare i bimbi di un immaginario cortile fra clacson e rumori di macchine. Sulla scena, intanto, i danzatori si muovevano algi di e perfetti in *pirouettes* e geometrie intrecciate. Danza astratta e musica

concreta, un po' come cucire l'arte sulla quotidianità, rendendola più umana.

Non è stata l'unica rivoluzione suggerita dal compositore al coreografo: in un periodo dove la danzatrice era l'assoluta regina del balletto e nella coreografia contemporanea, autrici come Doris Humphrey, Ruth Saint-Denis, Hanya Holm e Martha Graham continuavano a privilegiare i ruoli femminili, Cage «isilgò» Cunningham a sollevare il danzatore dal ruolo di *porteur*. Un'innovazione tanto insolita per quegli anni e oggi così integrata nella cultura del danzatore moderno da passare quasi inosservata.

Mancherà a Cunningham,

ora che il suo amico d'arte è scomparso, lo specchio magico del confronto, del rapporto di dialettiche fertili. Loro così diversi da non condividere nessuna preferenza, Merce appassionato di gialli, libri di storia e tv, John attento lettore di Joyce e di Henry David Thoreau. Cage amava di Cunningham l'imprevedibilità, trovando però la sua devozione per la danza di «un'ormibile costanza». E per ricordarlo, l'ottuagenario santone dovrebbe tornare a danzare in silenzio. Quei quattro minuti e trentatré secondi di silenzio firmati da Cage nel 1952. L'unica composizione, forse, dove un autore fa tacere la sua musica prima di morire.