

J. Cage

0.

112.

Tutta la musica di John Cage, ascoltata nelle più diverse occasioni è stata una sorpresa e una scoperta, ma una fu per me rivelatrice (quanto ai dischi, di cui Cage deplorava il potere di trasformare i processi musicali in *oggetti*, essi, nel caso di una buona parte della sua musica e per sua fortuna, si "autodistruggono" al primo ascolto: non c'è niente "da imparare", niente da ricordare).

Si trattava di un'installazione i cui suoni provenivano da numerosi giradischi messi in moto dal pubblico. Degli oggetti musicali erano ancora riconoscibili e insieme ad essi qualche ritornello originato dall'incepparsi del disco e anche sfrigolii, rumori di ogni genere. Ma ben presto la percezione compiva quel salto che le è necessario per abbandonarsi all'indistinto, libera dunque di scegliere, di non scegliere, di percepire il tutto o le singole cose, le differenze o la ripetizione. Era una musica perfettamente permeabile, senza più interno né esterno, una musica che in assenza di volontà manifesta, integrava, con stupefacente ingordigia, ogni altro suono intorno percepibile.

Per via di questa permeabilità e in assenza di qualcosa che debba essere assolutamente ascoltato e che perciò bisogna isolare e proteggere, Cage elimina definitivamente ogni separazione tra suono musicale e "rumore" ambientale (cioè suono non organizzato). E rendendo la percezione sensibile e aperta ad ogni evento, senza distinzione, egli realizza l'ideale zen della *non ostruzione*.

L'annuncio dato per altoparlante (d'insospettato fascino musicale), che indicava la chiusura della mostra, non veniva quindi ad interrompere un bel *niente...* e il contenuto del *messaggio*, trasformato ineluttabilmente in parte del *processo*, non poteva non solo essere preso sul serio, ma neanche essere afferrato: la nostra percezione, fluttuante, non era più in grado di distinguere gli ancoraggi (semantici, storici, sentimentali...) che normalmente la mente attribuisce ai suoni, così come ad ogni evento.

(L'ingiunzione, più concreta, dei commessi addetti alla chiusura, sembrava tantopiù grottesca di fronte al sentimento di intima libertà nella quale i suoni ci avevano immerso; ed è grazie a Cage, che sappiamo ora il vero senso, realmente sperimentato, dell'idea di anarchia).

2.

Di un'esecuzione dei *Song Books*, eseguita con rara fedeltà al pensiero del suo autore, ricordo di aver riso di un riso sincero: non il riso facile della comicità, né il riso dell'ironia, impuro di sottintesi, di rinvii, di principi morali e di risentimento, ma il riso sano che scaturisce dalla *comprensione immediata dell'evidenza*; e di questo riso (che deve essere il riso del saggio e che sembrava essere quello dello stesso Cage) sono uscito arricchito.

49.

Perché parlare di Cage oggi? Il fatto è che poco è cambiato nelle attitudini dell'ascolto e la percezione della sua musica, da parte del pubblico e da parte dei musicisti che la interpretano, si situa sempre *al di qua* dell'attitudine della coscienza (da non confondersi con un'ascesi) che essa suggerisce.

Oggi ancora il pubblico si attende ed esige un "prodotto finito" da parte del compositore, un artigianato e un valore commerciabile; si attende una dimostrazione, un "messaggio", un'interpretazione del mondo, laddove Cage propone un evento, un paesaggio, un *milieu*; in assenza di qualsiasi retorica, di ogni dialettica o metafisica, o altra forma drammatica (spezzando così il cerchio delle nostre aspettative e dei nostri desideri).

Cosa compone dunque Cage? Un protocollo di esperienza. Prendo in prestito a Heinz-Klaus Metzger questa giusta definizione del lavoro di Cage, che inoltre rende merito, contrariamente a quanto è stato avanzato altrove, dell'enorme responsabilità della quale egli, si faceva carico: utilizzare il caso non significa affatto abdicare alle proprie responsabilità di compositore.

Metzger precisa: *Cage praticava una composizione generatrice di questioni, delle quali non conosceva le risposte in anticipo. Nella stessa maniera in cui si prepara un esperimento, egli sapeva solo, in modo incomparabilmente giusto, come ottenerle.* Aggiungerei soltanto che l'attitudine compositiva di Cage è creatrice, oltretutto, di poesia.

0.

Il silenzio in Cage è lo zero verso il quale tende naturalmente ogni suono, il "punto zero" che rende ogni suono un'entità in sé indipendente, un centro momentaneo.

(Amo pensare che ogni cosa ha non solo la propria vita, ma anche il suo centro e che questo centro è, ogni volta, il centro stesso dell'universo).

Non si tratta del silenzio come assenza di suono; giacchè questo silenzio non esiste, Cage l'ha dimostrato. Si tratta del nulla che è necessario ai suoni, perchè essi abbiano il proprio centro.

(Tra le cose che si separano, affinché non si ostacolino, è necessario che non ci sia niente. Ebbene questo niente è ciò che consente a tutte le cose di esistere).

Il "silenzio" è insito nella struttura, è nell'impiego del caso (*"Satie appare simile a punti imprevedibili che scaturiscono sempre da zero: 112, 2, 49, niente, ecc."*), nell'assenza di una misura od ordine intenzionale (*Ogni volta che stabiliamo una relazione, ogni volta che colleghiamo due termini, dimentichiamo che dobbiamo ricominciare da zero, prima di arrivare al termine seguente*).

Misericordia per i suoni e ecologia.

103.

[...] Ogni [...] avvenimento in 103 [è] il frutto dell'impiego estensivo di operazioni casuali desunte dall'I-Ching. 103 non è l'espressione di sentimenti o idee personali. Desideravo che i suoni fossero liberati dalle mie intenzioni, perchè essi non siano nient'altro che suoni, cioè sé stessi.

Per conto mio penso che sia questo il sublime: una bellezza senza intenzione. Nel senso in cui si parla del profilo di una montagna, di un paesaggio ed di ciò che i pittori fiamminghi riconoscevano nell'infinita ricchezza, nella pura poesia, delle pieghe di un manto.

In 103 per orchestra tutto è omogeneo, in un eterno presente senza increspature, (*né variazione...*); ma ogni avvenimento ha il suo respiro e da questo punto di vista, tutto è in continua mutazione (*... né ripetizione*).

Novanta minuti sono un solo istante.

1001.

Alberto Giacometti (da un'intervista):

Ma vue du monde était une vue photographique [...] On ne voit jamais les choses, on les voit toujours à travers un écran [...]

Et alors tout d'un coup, il y a eu une scission. Je me rappelle très bien, c'était aux Actualités, à Montparnasse, d'abord je ne savais plus très bien ce que je voyais sur l'écran; au lieu d'être des figures, ça devenait des taches blanches et noires, c'est-à-dire qu'elles perdaient toute significations et au lieu de regarder l'écran, je regardais les voisins qui devenaient pour moi un spectacle totalement inconnu. L'inconnu était la réalité autour de moi et non plus ce qui se passait sur l'écran! En sortant sur le boulevard, j'ai eu l'impression d'être devant quelques chose de jamais vu, un changement complet de la réalité... Oui, du jamais vu, de l'inconnu total, merveilleux.

Le Boulevard Montparnasse prenait la beauté des Mille et une Nuits, fantastique, totalement inconnue... Et en même temps, le silence, une espèce de silence incroyable.

[...] Tout avait l'air d'une immobilité absolue. Une espèce d'inertie, de perte de poids : la serviette sur la chaise ne pesait pas, elle n'avait aucun rapport avec la chaise, la chaise sur le plancher ne pesait pas sur le plancher, elle était inerte comme ça et ça donnait une espèce d'impression de silence... C'était un commencement. Alors il y a eu transformation de la vision de tout... Comme si le mouvement n'était plus qu'une suite de points d'immobilité. Une personne qui parlait, ce n'était plus un mouvement, c'était des immobilités qui se suivaient, complètement détachées l'une de l'autre ; des moments immobiles qui pourraient durer, après tout, des éternités, interrompus et suivis par une autre immobilité.