

John Cage, *Empty words*. Parole scomposte, suoni concettuali

Jacopo Leone Bolis

Abstract

Il saggio intende esplorare i precipitati concettuali legati all'uso della voce in Empty Words di John Cage. L'opera è stata letta, in generale, soprattutto dal punto di vista di sociologia dell'ascolto e secondo le prospettive legate alla destrutturazione dei rapporti relazionali che da sempre dominano il nostro universo comunicativo ed estetico. L'autore ne rilegge la struttura dal punto di vista di una interpretazione fenomenologica del rapporto suono silenzio all'interno di una analisi della complementarità e dell'opposizione fra suono musicale e rumore.

Nell'ottobre del 1974 vedeva la luce *Gong*, rivista mensile di musica e cultura alternativa ch'ebbe, almeno fino al 1978, non poca fortuna tra gli allora giovani appassionati di musica italiani. Tale rivista ebbe il significativo merito di opporsi ad altre testate similari preesistenti, tra tutte il più celebre settimanale *Ciao 2000*, assolutamente incapaci di affrontare con intelligenza e solerzia determinati settori dell'allora multiforme panorama musicale europeo tanto di matrice popolare quanto accademica. Mentre le grandi riviste, settimanali o mensili che fossero, parlavano pedissequamente di celebrità e *mainstream music*, edulcorando pesantemente le proprie diserzioni musicologiche (o pseudo tali) associandole ad una sterile quanto prevedibile retorica, la rivista *Gong* ebbe il non di-

sdicevole merito di palesarsi al pubblico milanese ed italiano quale frutto diretto e maturo degli sconvolgimenti sociali e culturali che avevano lacerato il vecchio continente nel celebre biennio 1968/69. Grazie a *Gong* e ad altre seguenti riviste similari, quale, tra tutte, la non meno apprezzabile *Muzak*, i giovani italiani iniziarono a parlare e a scrivere di musica. All'interno di tale florida cornice culturale l'arte dei suoni divenne uno strumento d'indagine, di analisi e di comprensione del reale circostante non meno funzionale di un libro di storia, di una lezione di filosofia o di una testata giornalistica. Perpetuando, tra alterni successi, la propria crociata contro la musica del potere e delle masse, la rivista *Gong*, nell'ottobre del 1975, dedicò ampio spazio al compositore statunitense John Cage (1912 - 1992) e alle sue particolarissime e personalissime concezioni filosofiche ed estetiche attorno all'arte musicale. Nelle creazioni sonore di questo artista ed inventore di talento, come ebbe a definirlo Arnold Schönberg (1874 - 1951), i concetti apparentemente antitetici di *silenzio* e *suono* si mischiano e si compenetrano vicendevolmente, il *rumore* diventa evento acustico dotato di grandissima dignità espressiva tanto da essere generato manomettendo il pianoforte, strumento simbolo della cultura borghese europea, tramite l'utilizzo di elementi metallici, cartacei e/o plastici inseriti appositamente nella sua complessa cordiera (*pianoforte preparato*), ed il caso, l'elemento aleatorio, fino ad allora principio generativo quasi assolutamente estraneo all'agire compositivo d'un qualsivoglia artista occidentale, divenne un *modus operandi* non solo esteticamente accettabile ma addirittura preferibile alla passata razionalizzazione ed attenta organizzazione spazio-temporale degli avvenimenti acustici formanti una qualsiasi composizione musicale. Il contributo più significativo che l'arte musicale di John Cage ha regalato alla cultura occidentale è sicuramente la sua peculiare percezione del *silenzio* e l'utilizzo di quest'ultimo quale vero e proprio elemento sonoro di cui avvalersi per dare vita ad una qualsivoglia composizione musicale. Nel nostro immaginario collettivo il *silenzio* è null'altro che l'assenza di *suono*, uno sfondo omogeneo

sul quale possono essere costruiti, ma solo in seconda istanza, altri ed innumerevoli eventi sonori capaci di lacerare più o meno profondamente il *silenzio* percepito ed immaginato quale superficie omogenea assolutamente passiva ed inerme. Il *silenzio*, nella nostra immaginazione, è quindi una tela immacolata, una superficie vergine ed incontaminata capace di accogliere al suo interno un qualsiasi sforzo creativo dell'artista, mentre, viceversa, il *suono* è il tratto di matita, la pennellata, il colore, addirittura il taglio violento e profondo nella tela operato da Lucio Fontana (1899 - 1968) nei suoi dipinti sperimentali ove egli indagava il rapporto tra opera e spazio, tra superficie e profondità. Alla luce di tale patrimonio immaginativo, *silenzio* e *suono* appaiono quali entità antitetiche ove, tuttavia, l'una (il *suono*) necessita dell'altra (il *silenzio*) per potersi palesare. Eppure tale visione del complesso rapporto *silenzio/suono* è, evidentemente, superficiale. Essa crolla ed esplicita le sue intrinseche debolezze non appena ci si sofferma con attenzione nell'analisi del *silenzio*. Esso non è mai assoluto ma, viceversa, è sempre parziale, relativo e brulica continuamente di eventi sonori. Il *silenzio* è un terreno fertilissimo ove s'incontrano e si scontrano eventi acustici diversissimi tra loro aventi la particolare caratteristica d'esser sempre non intenzionali rispetto ai desideri e alle azioni dell'ascoltatore. John Cage ebbe il significativo merito di superare la passata dicotomia *silenzio/suono* andatasi esplicitando nella nostra mente nella facile antitesi cromatica *bianco/nero*, privilegiando a tale errata sensibilità una visione omnicomprensiva di tale complessa relazione, ove i confini tra i concetti di *silenzio* e di *suono* andarono sempre più sfumando. All'esplicito confine vigente tra il bianco (*silenzio*) ed il nero (*suono*), Cage sostituì una visione assai più complessa e coerente ove quest'ultimi si relazionano tra di essi in maniera complementare e biunivoca, favorendo la genesi di un'arte musicale architettata su nuove nuance coloristiche e su di una nuova e più cosciente sensibilità estetica in cui alcune passate (ed erronee) certezze intrinseche alla cultura occidentale vennero definitivamente superate ed abbandonate.

Alla luce di tali conquiste estetiche non è certamente gratuito asserire che John Cage era, e forse è tuttora, uno dei simboli e dei personaggi più affascinanti inerentemente agli stretti rapporti culturali andati sviluppandosi all'interno della speculazione artistica contemporanea tra l'arte e l'estetica occidentale e le prassi creative orientali. L'elemento aleatorio precedentemente ricordato prese piede nei pensieri di Cage quando questi scoprì l'antichissimo testo cinese dell'*I-Ching*¹, *Il libro dei mutamenti*. Tuttavia la vivida passione che il compositore statunitense nutrì per la cultura orientale lungo tutta la sua vita si palesa soprattutto ed apertamente ai nostri occhi nel profondissimo amore che questi nutriva per il gesto demiurgico improvviso e non razionale, pratica quest'ultima assai presente nella sensibilità *zen*. Il noto artista italo-giapponese, Kengiro Azuma (n. 1926), intervistato dal critico d'arte Philippe Daverio (n. 1949) per il celebre programma televisivo *PassepAR-Tout* (puntata andata in onda su Rai 3 in data 21/03/2010)², non nascose a questi di dedicarsi quotidianamente all'antichissima *arte del gesto*. Tale pratica consiste in null'altro che nella stesura di un segno di china o di qualsivoglia inchiostro su ampi fogli di carta ove il gesto manuale è assolutamente libero d'ogni volontà organizzatrice. La mano crea ciò che la mente non ha ancora immaginato e partorito. Proprio questa attitudine creativa di matrice *zen*, traducibile nella complessa espressione/parola *ko-tzu*, ha permesso la genesi nella cultura europea della cosiddetta *pittura gestuale* (ambito estetico sorto internamente alla complessa quanto multiforme *poetica informale*). Per la cultura orientale e specialmente per la cultura giapponese (che, ricordiamolo, essendo una cultura isolana ha mantenuto per moltissimi secoli una propria specifica ed

1 *L'I-Ching* è considerato uno dei più antichi manoscritti cinesi salvatisi dalla distruzione delle biblioteche perpetuata dal sovrano Qin Shi Huang (III secolo a.C.), primo monarca nella storia cinese a fregiarsi del titolo di *Imperatore* dopo aver unificato sotto il suo potere diverse entità politiche fino ad allora indipendenti e contrapposte. Confucio (VI - V secolo a.C.) considerò *L'I-Ching* quale testo filosofico capace di palesare ai suoi fruitori la vera essenza della saggezza.

2 <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-8a8bf26b-7b76-4179-845c-33b511fbe769.html>.

inalterata individualità), il termine *ko-tzu* divenne l'esplicitazione del trionfo del fato sulla ragione, la vittoria dell'istinto sulla premeditazione. Apparentemente questo concetto dovrebbe possedere un qualche valore negativo o nefasto alla luce di altre sensibilità espresse dalla multiforme cultura orientale. Se, ad esempio, leggiamo e studiamo il celebre scritto del generale cinese Sun Tzu (VI - V secolo a.C.), *L'arte della guerra*³, ci possiamo rendere immediatamente conto di come egli critichi con asprezza le scelte militari e strategiche partorite dall'istinto, preferendo a quest'ultime lunghe e meticolose riflessioni razionali. Tuttavia la cultura giapponese ha da sempre miscelato al suo interno una sorta di duplice ed antitetica natura: da una parte la ragione con le sue accurate imposizioni, dall'altra, quale complemento e bilanciamento della ragione stessa, l'emotività con i suoi improvvisi e violenti turbamenti. Proprio questa sua duplice e complementare natura, estremamente simile a talune conquiste filosofiche ed artistiche partorite in Europa durante il romanticismo (XVIII - XIX secolo), permise alla cultura nipponica d'essere ampiamente apprezzata in occidente. Il *ko-tzu*, ovvero l'assidua e taumaturgica pratica del *gesto improvviso* quale contraltare della ragione, divenne quindi, anche in occidente, una pratica diffusa ed uno strumento utilissimo grazie al quale dare concretezza alle pulsioni immaginative proprie d'ogni artista (e, ovviamente, Cage non fu affatto sordo a tale allora nuovissima sensibilità demiurgica).

Alla luce di queste peculiari caratteristiche, tanto emotive quanto razionali, presenti nella persona di John Cage, appare evidente il perché una rivista quale *Gong* ed altri settori della *controcultura* dell'allora Milano di fine anni '70 desiderassero portare in Italia un autore tanto poeticamente controverso quanto filosoficamente composito. Poter presentare ad un pubblico giovanile, sempre più affamato di novità d'ogni natura, tali allora recenti ed interessantissime sensibilità estetiche e musicali era un'occasione da non far-

³ Sun Tzu, a cura di Alessandro Cornelli, *L'arte della guerra*, Napoli, Guida editori, 1991.

si sfuggire. In questa cornice culturalmente attenta e desiderosa di sbalorditive novità, John Cage giunse in Italia (dicembre 1978) per intraprendere un concerto tanto unico quanto particolare. Inizialmente lo stravagante pensatore ed artista statunitense voleva presentare al pubblico milanese il suo lavoro intitolato *Branches*⁴ (1976), tuttavia, a causa di un malessere che aveva colpito in quei giorni il tecnico del suono Jon Foreman, presenza quest'ultima assolutamente necessaria per realizzare tale performance sonora, Cage decise di presentare al pubblico italiano un'altra sua fatica creativa: *Empty Words*. Tale composizione è, seppur semplificandola non poco, una commistione di sillabe, lettere e parole estrapolate dai *diari* (*Journals*, 1837 - 1861, quaranta volumi, due milioni di parole circa) del celebre filosofo statunitense Henri David Thoreau (1817 - 1862). Cage scelse tale materiale letterario quale fondamento della propria composizione non per puro caso o per assecondare un qualche proprio capriccio bensì per una serie assai interessante di acute osservazioni. Per prima cosa Thoreau non solo fu uno dei principali filosofi statunitensi del XIX secolo, assieme al suo maestro e mentore Ralph Waldo Emerson (1803 - 1882), ma tanto i suoi scritti, quanto le sue azioni, rappresentano, senza alcun tentennamento, la vera essenza dell'uomo libero da qualsiasi precostituita morale pubblica, l'individuo capace di combattere per le proprie idee e sensibilità anche se queste furono in pieno contrasto e avversione con l'allora morale dominante (celebre fu il suo arresto da parte delle autorità federali per essersi rifiutato di pagare le tasse atte a sovvenzionare la guerra allora in svolgimento tra gli Stati Uniti d'America ed il Messico). Come Thoreau rimescolò e rielaborò le sensibilità culturali dell'uomo statunitense qualunque, liberan-

4 John Cage compose due brani interamente incentrati attorno all'uso di alcune piante grasse (preferibilmente appartenenti ai generi *Denmoza* e *Geohintonia*) quali veri e propri strumenti musicali. Tali brani sono le composizioni *Child of Tree* (1975) e *Branches* (1976). Per riuscire a estrapolare il suono 'interiore' di questi vegetali, Cage era solito utilizzare dei piccoli microfoni a contatto grazie ai quali otteneva dei suoni estremamente eterei e fascinosi. Più recentemente il compositore statunitense Paul Rudy (n. 1962) ha composto il brano *Degrees of Separation: Grandchild of Tree* richiamandosi apertamente alle poc'anzi ricordate esplorazioni sonore di Cage.

dolo dalle passate catene del successo economico e dalla sua stretta dipendenza dai dettami sociali, cercando di riavvicinarlo alla natura ed alla propria squisita individualità, così Cage, un secolo più tardi, cercò (ed almeno in parte vi riuscì) di liberare le potenzialità immaginative dell'artista occidentale svincolando quest'ultime da qualsiasi gratuito passatismo e da idee preconcepite ed erronee quali, ad esempio, l'inesistente dicotomia *silenzio/suono*. Inoltre l'anarchismo intellettuale di Thoreau si sposa evidentemente benissimo con l'individualismo estremo a cui giunse la ricerca artistica e musicale di Cage fin dagli inizi degli anni '40 del XX secolo. 'Musicando', sebbene tale termine possa sembrare alquanto fuori luogo in tale contesto, gli scritti di Thoreau, il geniale compositore statunitense evidenziò un legame diretto tra l'intelligenza acutissima e libertaria del celebre filosofo statunitense e la propria opera estetica. Inoltre, tra i vari scritti lasciatici da Thoreau, la scelta di 'intonare' i *diari* non fu certo casuale. Thoreau, infatti, era solito spendere parte di ogni sua giornata nell'arte dello scrivere, riportando con meticolosa precisione gli avvenimenti e le emozioni che lo accompagnavano giorno per giorno. In una delle innumerevoli note e postille che compongono i *diari* il filosofo statunitense così argomenta, seppur in maniera un poco criptica, la genesi di tale fatica creativa:

Disciplina. 10 novembre (1837). Mi manca ancora la penetrazione necessaria per analizzare e comprendere tutta la lezione di oggi: ma essa non va perduta - mi raggiungerà, alla fine. Il mio desiderio è quello di sapere *che cosa* ho vissuto, affinché possa poi conoscere *come* vivere in seguito.⁵

La scrittura diventa quindi strumento d'analisi della realtà circostante ed ottimo e funzionale congegno tramite il quale mettere in atto una attenta introspezione psicologica. Tali fini sono raggiunti da Thoreau attraverso la stesura d'un *diario*, dispositivo letterario

⁵ Henry David Thoreau, *Vita di uno scrittore (Diari)*, a cura di Biancamaria Tedeschini Lalli, Vicenza: Neri Pozza Editore, 1963, p. 7.

grazie al quale condensare le proprie idee, i propri pensieri e le proprie emozioni sviluppatasi durante una qualsivoglia giornata affinché egli riesca, in un secondo tempo dominato dal raziocinio più che dall'impressione e dall'emozione poetica, ad estrapolare da questi scarni documenti letterari ogni potenzialità comunicativa ad essi intrinseca. Tenere un *diario* è quindi per il filosofo statunitense tanto uno strumento di disciplina filosofica quanto un impegno assai proficuo per le proprie pulsioni letterarie. Tale prassi scrittoria si avvicina moltissimo alla già citata quotidiana *arte del gesto* praticata da Kengiro Azuma e tipica della sensibilità culturale orientale (specialmente giapponese). Questo particolare legame certamente non sfuggì all'occhio vigile ed attento di Cage portandolo ad indagare con grande saggezza il materiale letterario e, soprattutto, sonoro presente all'interno di tali annotazioni diarie. Cage, smontando le parole scritte dal filosofo statunitense in sillabe e lettere, eluse e dissolse il rapporto *significato/significante* tipico di qualsiasi *linguaggio verbale* trasformando parole ricche di contenuto semantico in puri eventi sonori. Da qui il titolo *Empty words (Parole vuote)*, scelta quest'ultima che, inoltre, si richiama all'esistenza nella lingua cinese (*mandarino*) di parole prive di un preciso significato e che assumono valori semantici differenti al variare tanto dell'intonazione delle parole stesse (*lingua tonale*) quanto dal contesto in cui esse vengono utilizzate dal locutore. Nella scelta di questa particolare intitolazione il musicologo italiano Michele Porzio intravede un esplicito richiamo...

[...] alla riduzione dei significati linguistici al principio dell'assenza, del vuoto semantico che è proprio della musica.⁶

Alla luce di quanto esposto finora possiamo asserire che l'arte di Cage aveva finalmente liberato gli scritti di Thoreau da una qualsivoglia influenza linguistica, traghettando i suoni in essi presenti

6 Michele Porzio, *Metafisica del silenzio - John Cage e la Nuova Musica*, Milano: Auditorium edizioni, 1995, p. 182.

nella mera dimensione del gesto non-verbale. Occidente ed oriente erano, finalmente, in perfetto sposalizio estetico e culturale tra loro. Per la realizzazione delle differenti e molteplici connessioni sonore che vengono a crearsi all'interno di *Empty words* tra i fonemi estrapolati dai *diari* di Thoreau, Cage utilizzò le potenzialità combinatorie intrinseche all'*I-Ching*, avvalendosi di quest'ultimo quale vero e proprio testo divinatorio atto a guidare i pensieri compositivi dell'artista secondo logiche tanto aleatorie quanto magico-misteriche. Tuttavia, oltre a tali pregnanti fondamenti estetici, la scelta di John Cage di analizzare e adattare ai propri desideri musicali gli scritti di Thoreau derivò anche da un suo fruttuoso incontro personale con il poeta e fattore statunitense Wendell Berry (n. 1934). Nel 1967 quest'ultimo, allora poco più che trentenne, incontrò presso la sua città natale (Henry County - Kentucky), il già affermato John Cage. I due cenarono assieme presso la casa dello stesso Berry e passarono la serata a disquisire di arte e filosofia. Durante tale vero e proprio simposio letterario ed artistico Wendell Berry lesse alcuni passi estrapolati dai *diari* di Thoreau. Queste letture folgorarono l'animo di Cage il quale si ripromise di riprenderle, studiarle ed, infine, utilizzarle per le proprie peregrinazioni artistiche. Iniziava così, grazie ad un fruttuoso incontro poetico ed intellettuale, la non semplice genesi di *Empty Words*⁷. Da un punto di vista più strettamente compositivo la scelta e la seguente manipolazione del materiale letterario estrapolato dagli scritti di Thoreau ebbe una genesi più complicata e filosoficamente interessante. Cage partì dal presupposto che la lingua inglese può essere decostruita in cinque differenti elementi primari: *letters* (*lettere*), *syllables* (*sillabe*), *words* (*parole*), *phrases* (*frasi*) e *sentences* (*periodi*). Tale materiale può essere organizzato secondo diversi accostamenti quali *lettere + sillabe*, *sillabe + parole* ecc... per un totale di 25 differenti combinazioni. Conscio di tali proprietà combinatorie interne alla lingua inglese, Cage decise di utilizzare tale materia-

⁷ Jannika Bock, *Concord in Massachusetts, Discord in the World - The writings of Henry David Thoreau and John Cage*, Hamburg: Peter Lang GmbH, 2008, p. 21.

le sonoro rimescolandolo tramite procedimenti aleatori estrapolati grazie alle già menzionate proprietà combinatorie intrinseche all'*I-Ching*. Questo antichissimo testo della tradizione cinese fonda le sue proprietà divinatorie sull'esistenza di otto differenti elementi primordiali ed incorruttibili rappresentati tramite otto differenti *trigrammi* (ogni singola *linea* che compone un *trigramma* può avere una delle seguenti quattro differenti nature: essere una linea intera, una linea spezzata, una linea spezzata che è in procinto d'unirsi o una linea intera che è in procinto di spezzarsi). Gli otto elementi precedentemente citati sono: *Cielo, Terra, Fulmine, Vento, Acqua, Fuoco, Montagna e Lago*. Ognuno di questi elementi è rappresentato da uno specifico *trigramma*:

☰	cielo
☷	terra
☳	fulmine
☴	vento
☵	acqua
☲	fuoco
☶	montagna
☱	lago

Combinando tra loro a coppie di due questi otto differenti *trigrammi* si ottengono sessantaquattro *esagrammi* ai quali la tradizione cinese ha collegato, ad ognuno di essi, un preciso significato divinatorio. Secondo la tradizione cinese tirando tre monete identiche tra loro ed osservando con quale faccia rivolta verso il cielo queste si dispongono sul terreno è possibile procedere all'atto divinatorio. La faccia di ogni moneta possiede infatti un preciso valore numerico: se essa è *yin* possiede valore 2, se è *yang* possiede valore 3. In base alle quattro differenti combinazioni numeriche ottenibili lanciando le suddette tre monete ($2+2+2=6$, $2+2+3=7$, $2+3+3=8$, $3+3+3=9$) si disegna una linea che può essere *intera* (7), *spezzata* (8), *spezzata ma pronta ad unirsi* (6) o *intera ma in procinto di spezzarsi* (9). Partendo a tracciare le linee dalla linea più bassa e muovendosi in maniera ascendente ripetendo per altre cinque volte

il lancio delle monete, si ottiene un determinato *esagramma* dotato di uno specificato significato misterico e divinatorio.



Il diciottesimo esagramma (Ku, agire dopo aver valutato attentamente la situazione d'affrontarsi) nato dalla sovrapposizione di due differenti *trigrammi* (*vento + montagna*)

Cage divise i 64 differenti *esagrammi* in due gruppi: il *primo gruppo* contenente tutti gli *esagrammi* dal primo al trentaduesimo, il *secondo*, viceversa, comprendente gli *esagrammi* dal trentatreesimo al sessantaquattresimo. La scelta perpetrata da Cage di recidere l'unità dei sessantaquattro *esagrammi* tra il trentaduesimo ed il trentatreesimo *esagramma* fu una scelta ben ponderata e non certo casuale. Infatti il trentaduesimo *esagramma*, denominato *Heng*, esprime, quale significato divinatorio, l'esortazione al non abbandonare il cammino intrapreso e al perseverare nelle proprie scelte mentre il trentatreesimo *esagramma*, denominato *Tun*, porta con sé l'ammonimento alla desistenza, al riposo e al non esternare i propri progetti e le proprie idee. Azione e riposo, perseveranza ed abbandono. Tali relazioni antitetiche che si sviluppano tra il trentaduesimo ed il trentatreesimo *esagramma* spinsero Cage a dividere i sessantaquattro *esagrammi* interni all'antichissima tradizione divinatoria cinese nei due macro-gruppi sopraccitati (1-32 / 33-64). Utilizzando le potenzialità combinatorie intrinseche agli elementi costituenti la lingua inglese ed unendo quest'ultimi alle potenzialità divinatorie e armonizzatrici dell'*I-Ching*, tramite complessi calcoli ed eventi aleatori, Cage riuscì a organizzare il materiale sonoro-vocale componente *Empty Words*. Lo stesso Cage mise su carta, seppur in maniera un poco criptica e lacunosa, il metodo tramite il quale utilizzò il sopraccitato sistema tanto filosofico quanto numerologico per dare concretezza alla sua composizione:

[...] Knowing how many pages there are in the *Journal*,

one can then locate one of them by means of the *I Ching*. Given a page one can count the lines, locate a single line, count the letters, syllables (e.g.), locate one of either. Using *index*, count all references to sounds or silence in the *Journal*. Or all references to the telegraph harp. (Mureau uses all twenty-five possibilities.). Or one can search on a page of *Journal* for a phrase that will fit a melody already written.⁸

Leggendo le parole scritte da Cage possiamo comprendere come questi, nella stesura e nella realizzazione di *Empty words*, cercò di superare un'altra dualità intrinseca alla cultura musicale occidentale: la conflittualità vigente tra *parlato* e *cantato*. Ogni vocale, ogni sillaba, ogni semplice parola, possedendo una precisa realizzazione sonora, diviene per Cage un'entità acustica musicalmente interessante che può essere decontestualizzata dal suo tessuto semantico e comunicativo per essere utilizzata per puri fini compositivi. Per Cage non sono certo un'intonazione precisa e una ben ponderata scansione ritmica a trasformare il *parlato* in *musica*. Ogni suono è un potenziale ingrediente musicale atto a dare vita a tessuti compositivi complessi e macroscopici. Questa particolare sensibilità estetica capace di annullare la conflittualità *parlato/cantato* riconducendo ogni singolo evento acustico nell'alveo dei suoni musicalmente accettabili ha permesso a Cage di approcciare le annotazioni di Thoreau quali vere e proprie realtà musicali preesistenti il proprio agire compositivo. La parola scritta possiede un suo corrispettivo sonoro e tale realtà acustica è pura melodia. Cage non crea bensì rende esplicite le potenzialità musicali intrinseche agli scritti di Thoreau trasformando quest'ultimo, insieme al celebre compositore statunitense, nel vero artefice di *Empty words*.

Forte di queste fondamenta tanto estetiche quanto filosofiche (e poetiche), John Cage giunse la sera del 2 dicembre 1977 al Teatro Lirico di Milano. Davanti ad oltre 2000 spettatori il compositore statunitense, seduto su una piccola seggiola accostata ad una picco-

8 John Cage, *Empty Words - Writings '73 - '78*, USA (Connecticut): Wesleyan University Press, 1979, p.11.

la scrivania e illuminata da una flebile lampada da tavola, iniziò a dare corpo alla sua performance intonando con lentezza e tranquillità una lunga serie di fonemi e parole incomprensibili. Alle sue spalle, durante tale impresa musicale durata all'incirca due ore e mezza, vennero proiettati dei semplici ed elementari disegni (veri e propri schizzi in china su carta) realizzati dallo stesso Henri David Thoreau. Innanzi a tale particolarissimo spettacolo la platea presente ben presto irruppe in schiamazzi, grida e gesti d'ogni sorta. Cage aveva raggiunto in pieno il suo obiettivo. Lo spettatore divenne parte integrante dello spettacolo, enunciando esplicitamente tanto attraverso le sue potenzialità verbali quanto attraverso la propria fisicità le emozioni ed i pensieri che avevano travolto il suo essere durante la performance di *Empty words*. Ad accalorare il pubblico presente intervenne, quasi sicuramente, il costo un poco proibitivo del biglietto: ben 2000 lire (un *biglietto popolare* per entrare alla *Scala* costava allora all'incirca intorno alle 500/600 lire). Sebbene per tutta la durata della performance urla e schiamazzi non andarono né diminuendo né cessando, alla fine della medesima Cage venne subissato da applausi continui e da numerose manifestazioni di stima ed apprezzamento. La folla pagante, alla disperata ricerca di una qualche novità capace di palesarle la vera natura del mondo, aveva trovato ed incoronato il suo nuovo idolo. Spostiamoci ora a Buffalo, ricca e florida città di oltre 200.000 abitanti situata nello stato di New York (Stati Uniti d'America). Oltre a tale significativo spostamento geografico (Milano - Buffalo), compiamo un salto cronologico in avanti portandoci dal dicembre 1977 all'aprile 1991. Per celebrare la sua duecentesima pubblicazione la casa discografica *Mode records*⁹ decise di pubblicare una serie di lavori di John Cage ove questi svolgesse attivamente la parte d'esecutore intitolandola perentoriamente *Cage performs Cage*. In questa particolare cornice spazio-temporale, il geniale compositore statunitense decise di registrare *Empty words* avvalendosi dell'accompagnamento pianistico del suo amico e celebre musicista contempora-

⁹ <http://www.moderecords.com/>

neo Yvar Mikhashoff (1941 - 1993). Tale particolare versione di *Empty words*, pubblicata in accoppiata con il brano *One - for any way of producing sounds*, rappresenta un ottimo materiale sonoro sul quale svolgere una attenta analisi di tale composizione. Ascoltando il brano per tutta la sua durata (30' ca.) esso si palesa all'ascoltatore come un unicum sonoro difficilmente suddivisibile in sezioni contrapposte. Dopo un primo e superficiale ascolto si potrebbe erroneamente pensare che il pianoforte svolga una qualche funzione di accompagnamento e sostegno rispetto al multiforme elemento vocale. In realtà pianoforte e voce si relazionano tra di essi in maniera paritetica e biunivoca. Cage annulla sapientemente tanto la nozione di *sfondo sonoro* quanto il concetto di *tema e/o melodia principale*. Voce, pianoforte e silenzio (terzo e fondamentale ingrediente utilizzato da Cage per donare coerenza filosofica e formale ad *Empty words*) si fondono tra di essi in perfetta armonia rendendo impossibile scoprire o enunciare l'esistenza d'un qualsiasi rapporto gerarchico tra di essi. Ascoltare e comprendere *Empty words* è notevolmente faticoso. Le ragioni di tale difficoltà sono molteplici. In primis il fatto che, evidentemente, ci si trova innanzi ad un'opera d'arte concettuale ove il compositore non cerca in alcun modo di solleticare un qualsivoglia *piacere estetico* nell'uditore. Il concetto di *bello* diventa razionale e non più realtà percettiva quasi esclusivamente di origine emotiva. All'interno di tale concezione estetica mutuata dall'ecclettico agire dell'artista francese Marcel Duchamp (1887 - 1968), di cui Cage fu amico oltreché grande ammiratore, l'analisi dell'opera d'arte deve incominciare e concludersi nella comprensione del suo valore ideologico e comunicativo senza soffermarsi con eccessivo interesse sull'apparenza esteriore del mezzo espressivo. In altre parole, seppur quasi paradossalmente, tanto *Empty words* suona banale, ripetitiva, casuale e noiosa ad un orecchio inesperto tanto essa è, in realtà, un'azione artisticamente complessa, multiforme ed estremamente razionale. Solamente conoscendo tali particolarissimi caratteri intrinseci ad *Empty words* ritengo possibile una sua dissertazione analitica (parlare e scrivere

ex abrupto di tale composizione ignorandone l'impalcatura estetico-filosofica ridurrebbe ogni tentativo analitico ad una fallimentare successione di commenti superficiali incapaci di cogliere il vero significato intrinseco all'opera). Vediamo ora come silenzio, pianoforte e voce si sposano tra di loro dando vita ad un trittico acustico privo d'ogni gerarchia. Il silenzio introduttivo viene rotto con una certa dolcezza dal pianoforte il quale, realizzando due suoni, l'uno *grave* e l'altro *acuto*, in lenta successione tra di essi, si presenta con indubbia leggerezza all'interno della composizione. Questi eventi sonori si liberano nello spazio e lo conquistano permettendo la genesi d'una concretezza sonora assolutamente necessaria ad una composizione che, come evidenzierò tra poco, fa del silenzio uno dei propri materiali strutturali. Su questo etereo magma sonoro si sovrappone, infine, l'elemento vocale. I suoni realizzati al pianoforte si espandono nell'ambiente circostante senza essere bruscamente interrotti in alcun modo. All'integrità di quest'ultimi si oppone invece la voce di Cage che sembra essere estremamente titubante, quasi spezzata. I fonemi e le parole intonate dal compositore statunitense appaiono quali eventi sonori ruvidi e improvvisi in aperto contrasto con le sonorità rotonde e durature del pianoforte. Su questo rapporto conflittuale si fonda l'intera composizione di Cage. I suoni pianistici si sviluppano quasi sempre in orizzontale senza essere quasi mai recisi all'improvviso. Anche quando si creano strutturazioni verticali pianistiche, quest'ultime non posseggono mai un sapore realmente accordale bensì appaiono come tessiture sonore ove ogni singolo elemento acustico mantiene una propria marcata autonomia. È sufficiente ascoltare i primi trenta secondi della registrazione per rendersi conto di tale processo compositivo. Durante questo primo mezzo minuto il pianoforte suona quattro differenti note alternando ad ogni *nota grave* una *nota acuta*. Tale esplicita dicotomia *grave/acuto* è, fin dai primissimi secondi di *Empty words*, il baricentro estetico e sonoro dell'agire pianistico. Su questo incedere rigoroso e prevedibile del pianoforte s'inserisce l'elemento vocale. Quest'ultimo crea realtà acustiche incapaci di espandersi nel

paesaggio circostante mantenendo inalterate le proprie qualità. La voce, per poter perdurare nel tempo, deve mutare, cambiare. Ecco allora che il fonema diventa cellula primigenia dalla quale, tramite lo sfruttamento delle differenti potenzialità espressive intrinseche all'elemento vocale (suoni gutturali, acuti, sibilati ecc...), far germogliare eventi verbali cronologicamente duraturi sebbene in continua mutazione (ed evoluzione). Basta ascoltare con pazienza ed attenzione il primo minuto di *Empty words* per rendersi conto di tali processi compositivi. La dicotomia che si sviluppa tra l'elemento vocale e quello pianistico, seppur ben mimetizzata all'interno della composizione, non può non richiamare alla memoria dello studioso l'essenza stessa dell'antico sapere filosofico orientale: la contrapposizione tra lo *yin* (il principio generatore, la luce) e lo *yang* (il principio distruttore, la notte)¹⁰. Così come la cultura orientale cerca di creare relazioni costruttive tra gli elementi opposti ed apparentemente antitetici del creato, così allo stesso modo Cage cerca di equiparare l'importanza sonora dell'elemento vocale a quella del pianoforte e quella del pianoforte a quella dell'elemento vocale (rapporto biunivoco). Inoltre il pianoforte, che durante l'evolversi della composizione si trasforma sempre più da mero strumento melodico a entità rumoristica di matrice percussiva, palesa, tramite tale straordinaria metamorfosi, la sua reale natura. Difatti il pianoforte è, per sua stessa meccanica fisicità, uno strumento percussivo. I martelletti percuotono con più o meno violenza, in base al

10 Tale elemento dualistico, fondamento tanto del confucianesimo quanto del taoismo, è stato rappresentato graficamente dall'antica sapienza cinese nel noto emblema del *taijitu*. Questo antico simbolo filosofico ed apotropaico di forma circolare nasce dalla commistione di due elementi cromaticamente contrapposti (*bianco* e *nero*) entrambi macchiati al loro interno da un più piccolo elemento circolare avente natura opposta rispetto al colore ospitante. Come il giorno si tramuta in notte e la notte si tramuta in giorno, così lo *yin* genera lo *yang* e lo *yang* genera lo *yin*. Il rapporto dualistico che va ad essere concepito tra questi due elementi contrapposti, tuttavia, non deve essere letto quale semplicistico conflitto tra un principio del bene in aperta avversione ad un elemento malvagio (come accadeva, per esempio, all'interno di talune filosofie e religioni persiane antiche quali il Mazdeismo ed il Manicheismo), bensì si tratta di una relazione dualistica ma complementare ove il reale che scaturisce da essa necessita, per poter continuamente nascere, perire e rigenerarsi, di un perfetto equilibrio tra tali differenti elementi fondativi.

tocco del pianista sui tasti, le corde e queste, messe così in vibrazione, producono quei colori sonori a noi tutti noti. Eppure Cage, stanco di tale prevedibile quanto melenso uso del pianoforte, decise di trasformalo, seppur tramite una mutazione continua ma estremamente calma e tutt'altro che immediata, in un vero e proprio strumento percussivo capace di produrre suoni profondi, vibranti ed inaspettati. Lo spirito rivoluzionario di Cage non poteva certo esimersi dal compiere quest'atto di matrice volutamente libertaria. Il pianoforte, considerato dalla tradizione accademica quale simbolo stesso della propria razionalità compositiva e delle potenzialità espressive ed emotive intrinseche all'arte musicale occidentale, si trasforma grazie a Cage in un essere multiforme, rumoroso e spigoloso e proprio grazie a tale radicale mutazione esso scopre la propria reale natura meccanica a cui affina le proprie ed intrinseche potenzialità timbriche e coloristiche. Questa metamorfosi acuisce ulteriormente l'equilibrio della composizione non solo da un punto di vista filosofico legato alla rinascita di uno strumento, il pianoforte, fino ad allora costretto a svolgere attività avverse alla propria natura meccanica, ma anche, e forse soprattutto, da un punto di vista formale ed architettonico. Perdendo parte delle proprie caratteristiche melodiche ed armoniche il pianoforte si riequilibra con il silenzio e con l'elemento vocale, anch'esse realtà acustiche liberate da Cage dalle passate catene accademiche (il silenzio vista la sua sostanziale estraneità all'arte musicale occidentale e l'elemento vocale grazie all'evidente rifiuto che Cage elargisce nei confronti dell'intonazione e del ritmo a quest'ultimo assolutamente non connessi).

Empty words è, quindi, una composizione sostanzialmente equilibrata ove tale ossessiva ricerca d'equilibrio formale e compositivo non permette al fruitore d'individuare differenti sezioni in contrasto o in derivazione genetica l'una dall'altra. *Empty words* assume, quindi, una particolare essenza formale riconducibile alla figura del cerchio ove ogni elemento sonoro è assolutamente equidistante dal fulcro centrale della composizione che risiede in un generale de-

siderio d'armonia tra i differenti elementi costitutivi il brano medesimo. Il pianoforte, tramite le proprie figurazioni sonore, sottolinea tale continuità formale. Esso, difatti, procede quasi sempre tramite l'accostamento di eventi sonori contrastanti ma complementari. Così come nel corso dei primissimi secondi di *Empty words* il pianoforte suona note acute e gravi alternandole con precisione, così tale *forma mentis* perdura anche nel resto della composizione. Il contrasto complementare tra *suono acuto* e *suono grave* viene inoltre rivisitato dal pianoforte tramite eventi acustici intonati in maniera imprecisa ottenuti grazie alla manomissione della cordiera dello strumento (ad esempio tra 1'17" - 1'20" ca. possiamo ascoltare un suono estremamente percussivo e, a seguire subito dopo, un suono pulito e ben intonato, entrambi ottenuti al pianoforte). Eppure il processo creativo di Cage non s'inerpica solamente all'interno di tale visione dell'elemento musicale (tanto vocale quanto pianistico). Il pianoforte si concede una lentissima evoluzione linguistica che lo porta ad allontanarsi dalla semplice produzione di eventi acustici antitetici e complementari incarnata dalle differenti coppie *suono grave/suono acuto* presenti in *Empty words*. Tale percorso evolutivo porta il pianoforte a generare costrutti sonori orizzontali ove si può scorgere, seppur debolissima, una chiara matrice melodica. Intorno alla metà della composizione (16'52" ca.) il pianoforte si cimenta nella realizzazione di un suono percussivo seguito da quattro note ascendenti (sia a livello melodico che dinamico) che lacerano la precedente costruzione architettonica e formale della composizione ed in tal modo scuotono l'ascoltatore e risvegliano in lui un'attenzione andatasi forse sopendo durante il (lungo) perdurare del brano. Su questo inaspettato terreno sonoro s'innesta nuovamente l'elemento vocale. Quest'ultimo, andatosi ad incarnare in un semplice quanto enigmatico vocalizzo (*oooh*), si dimostra tuttavia assai asettico, pulito, assolutamente distante rispetto alle precedenti profonde manipolazioni emotive (e quindi sonore) a cui l'elemento vocale era stato più volte sottoposto. Questa piccola ma significativa rivoluzione copernicana interna ad *Empty words* sem-

bra voler comunicare all'ascoltatore l'esistenza di un vero e proprio punto di svolta interno alla composizione. Eppure la struttura circolare dell'opera, entità quest'ultima che non può prevedere né tollerare mutamenti tanto profondi quanto repentini, riafferma subito la propria essenza (17'8" - 17'54" ca.). L'elemento vocale torna a palesare la sua natura emotiva e le sue notevoli potenzialità sonore dipanandosi in fonemi complessi, ricchi di consonanti e di sfumature espressive (suoni gutturali, sibili ecc...), mentre il pianoforte esegue, seppur a buona distanza cronologica l'uno dall'altro, due eventi sonori, il primo grave ed il secondo acuto. Il passato si palesa nel presente ed il presente si amalgama con il passato. Tra la fine del diciassettesimo e l'inizio del ventesimo minuto assistiamo ad un vero e proprio trionfo del pianoforte quale elemento percussivo atto a generare suoni tanto ricchi di colore e pathos quanto scevri d'ogni qualsivoglia caratteristica prettamente accademica. Il pianoforte non crea armonie, melodie o singole note ben temperate che si spandono nello spazio circostante. Esso è divenuto un vero e proprio, quanto complesso e costoso, cassonetto dei rifiuti ove al compositore è permesso pescare ed utilizzare in maniera musicalmente interessante eventi sonori imprevisti ed inattesi. L'ascoltatore viene sommerso da una serie di eventi acustici presentatigli l'uno dopo l'altro in perfetta fila indiana così da poter essere ascoltati, interiorizzati e compresi senza eccessiva fatica. Sembra quasi che all'ascoltatore il compositore abbia consegnato tra le mani una specie di campionario cartaceo grazie al quale osservare/ascoltare con attenzione ogni singolo e semplice evento sonoro prodotto dal pianoforte. Al semplice udire, azione quest'ultima tanto vaga quanto involontaria, si sostituisce l'ascolto attento, ponderato e volontario. Il ventesimo minuto apre le porte, seppur in verità le dischiuda solo leggermente e con estrema calma e placida lentezza, ai minuti conclusivi della composizione. Gli eventi acustici compresi tra il ventesimo ed il trentesimo minuto palesano una struttura formale ed architettonica non divergente rispetto a quanto finora evidenziato. Il pianoforte continua a palesare con energia crescente il pro-

prio carattere percussivo, la voce si dilunga in fonemi complessi ove l'elemento vocale viene continuamente plasmato in nuove entità acustiche grazie all'abbondante uso di gorgheggi, schiamazzi e sibili mentre il silenzio, terzo ed ultimo ingrediente di questa tanto semplice quanto composita ricetta, amalgama il tutto per evitare una qualsivoglia cesura all'interno del tessuto compositivo. Le differenti caratteristiche sonore che formano l'intera composizione si palesano con nuova energia e vigore proprio negli ultimi secondi della composizione (29'33" - 30' ca.). Il pianoforte dapprima esegue un suono percussivo vagamente acuto e secco a cui, qualche istante dopo, oppone un altro suono dal sapore percussivo ma, a differenza del primo, piuttosto grave e dilatato all'interno dello svolgersi cronologico del brano. Su questo duplice incedere del pianoforte l'elemento vocale continua a spendere le proprie energie nella realizzazione di tessuti sonori articolati creati grazie all'uso di vocali e consonanti, spesso unite tra loro a formare fonemi complessi, il tutto arricchito da variazioni timbriche dovute all'uso di suoni gutturali e sibilati. A concludere definitivamente il brano intercorrono tutti e tre gli strumenti adoperati da Cage per dare vita ad *Empty words*: il pianoforte, la voce ed il silenzio. Il primo esegue un suono secco ed acuto dal colore fortemente percussivo. La voce si concede un ultimo quanto misterico fonema (*uhm*) dal sapore vagamente trascendentale e mistico (vi è forse un richiamo alla magica sillaba *om*, entità acustica che nella tradizione induista precede e conclude la lettura di ogni sacro *Veda*). Infine il silenzio avvolge tali rapidi eventi acustici spegnendoli con delicatezza e palesando esplicitamente la propria essenza e portando a compimento la composizione. A livello macroscopico *Empty words* assomiglia ad una candela che brucia e si consuma completamente con estrema calma e rilassatezza, senza accelerazioni o rallentamenti, grazie ad una continua, costante ed equilibrata commistione e combustione dei suoi tre ingredienti sonori (silenzio, pianoforte ed elemento vocale). Se dovessi descrivere a bruciapelo il rapporto instauratosi tra questi tre differenti elementi acustici costitutivi *Empty words* credo che

troverei assolutamente calzanti le parole del mistico e musicista tedesco Anselm Grün (n. 1945):

A prima vista la musica e il silenzio sembrano essere in contrasto tra loro. Eppure questi due poli costituiscono un'unità. La musica viene dal silenzio e conduce al silenzio.¹¹

Tuttavia quest'ultima è una risposta un poco semplicistica (del resto Anselm Grün non è né un musicologo né un compositore, bensì un semplice, seppur erudito, appassionato di musica). In *Empty words* pianoforte ed elemento vocale non si limitano a percuotere violentemente uno sfondo acustico composto dall'ineffabile quanto etereo silenzio. In realtà questi tre differenti elementi sonori sono messi in reciproco e fruttuoso dialogo tra di essi. Cage ha saputo superare con intelligenza la facile dicotomia *sfondo/soggetto* a favore di un intreccio polifonico a tre voci ove silenzio, pianoforte ed elemento vocale palesano al fruitore di *Empty words* tanto la loro evidente indipendenza quanto le forti correlazioni compositive che si celano tra di esse. Presi in considerazione singolarmente, questi differenti elementi sonori mostrano, in maniera esplicita, le loro differenti quanto uniche caratteristiche. Il silenzio, deprivato sia del pianoforte che della voce, potrebbe tranquillamente essere ascoltato e fruito (una specie di odierna variazione su tema rispetto alla passata e celeberrima composizione 4'33"). Il pianoforte, deprivato sia dell'elemento vocale sia del silenzio, potrebbe dar vita ad una serie interessantissima di sperimentazioni espressive ove l'elemento pianistico viene trasfigurato in altro tramite la manomissione della sua cordiera. L'elemento vocale, infine, seppur deprivato sia del silenzio che del pianoforte, sarebbe capace di portare a termine il compito assegnatogli da *Empty words*, realizzando i differenti fonemi estrapolati dagli scritti di Thoreau, variandone la qualità timbrica ed espressiva tramite le potenzialità espressive intrinseche all'elemento vocale. Eppure è proprio grazie alla sapiente

11 Anselm Grün, *Ascolta, e la tua anima vivrà*, Brescia: Queriniana Edizioni, 2009, p. 23.

agglomerazione di tali differenti quanto indipendenti realtà acustiche che *Empty words* riesce a raggiungere vette estetiche altrimenti irraggiungibili. Proprio come nell'antica prassi compositiva contrappuntistica le singole voci dovevano eseguire melodie tanto indipendenti quanto in relazione fruttuosa le une con le altre, così in *Empty words* i conflitti vigenti tra silenzio, pianoforte e elemento vocale vanno assopendosi in favore d'una visione unitaria, il vero elemento di forza (tanto estetico quanto filosofico e razionale) intrinseco alla composizione. Con *Empty Words* John Cage segna un solco profondissimo tra la propria e personalissima arte compositiva e la tradizione accademica occidentale. Tale linea di demarcazione non si limita solamente a taluni precetti esteriori quali l'organizzazione sintattica e grammaticale dei suoni che compongono una qualsivoglia composizione bensì tale linea di confine è, prima di tutto, una demarcazione di natura filosofica, quasi religiosa. La *musica tonale occidentale* ha fondato la sua essenza estetica e spirituale sull'elemento discorsivo. Un *suono-casa*, ovvero un elemento acustico gerarchicamente predominante rispetto agli altri, rappresenta l'inizio e la fine d'una *composizione tonale*. Esso è l'*alfa* (α) e l'*omega* (ω) del brano musicale che da esso si genera e che in esso si conclude. I compositori del passato, sfruttando le potenzialità tanto espressive quanto grammaticali intrinseche al *linguaggio tonale*, cercavano di creare lunghi e tortuosi percorsi armonici tramite i quali articolare questo particolarissimo percorso di andata e ritorno.¹² Cage, in os-

12 Una delle forme musicali europee di maggior successo tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo fu la cosiddetta *forma sonata*. In questa particolare struttura architettonica bitematica-tripartita vi sono tre sezioni così riassumibili: A B A'. Nella sezione A vengono espressi i due temi principali (*a*, *b*) che compongono il brano musicale: il primo (*a*) nella tonalità d'impianto del brano, il secondo (*b*), generalmente, alla dominante o alla relativa minore. Nella sezione B le idee tematiche espresse nella *sezione introduttiva* vengono variamente manipolate e scomposte. In *conclusione*, sezione A', vengono nuovamente ripresentati i due temi (*a*, *b*) esplicitati nella sezione A. Tuttavia tale ritorno alle origini presenta una piccola variazione: il secondo tema (*b*) è esposto nella tonalità d'impianto del brano. La *forma sonata* rappresenta quindi un vero e proprio percorso narrativo ove due idee musicali vengono prima presentate, poi manipolate ed, infine, modificate e portate a compimento. Questa struttura narrativa, che si evolve e si palesa rispettando precisissime regole grammaticali e sintattiche, possiede una valenza spirituale assai affine alla sensibilità cristiana. Quest'ultima infatti

sequio alla tradizione culturale e religiosa orientale, componendo *Empty words* abbandona completamente un qualsivoglia schema demiurgico di matrice narrativa preferendovi la genesi di tessuti sonori atti a stimolare la riflessione e le capacità catartiche intrinseche ad ogni singolo individuo. *Empty words* non racconta una 'storia sonora', non ha un vero e proprio inizio ed una vera e propria fine, essa, come già ricordato, è una composizione che nasce dal nulla e si mischia con successo con l'ambiente circostante tramite il sapiente uso che Cage fa del *silenzio*. *Empty words*, espandendosi nel tessuto ambientale circostante senza alcuna violenza gratuita, bensì unendosi in ottimo sposalizio con quest'ultimo, appare quasi come un'opera sonora riconducibile alle sensibilità estetiche della cosiddetta *land art*.

In *Empty words* ogni singolo evento acustico non è collegato ad una visione d'insieme evolucionistica ove ad ogni suono è richiesta una mutazione, una sorta di cambiamento sull'asse cronologico affinché questo possa giungere alla sua perfetta essenza interiore. *Empty words* è un brano dell'immediato, dell'istante. Ogni singola spinta generativa e propulsiva nasce, si sviluppa e si spegne in un breve lasso temporale. Eppure tale relativa brevità cronologica non impedisce ad ogni singolo evento acustico, sia esso di matrice pianistica, vocale oppure il silenzio stesso, di raggiungere la propria perfezione e di relazionarsi armoniosamente con il tutto. Tuttavia

insegna all'uomo come guadagnarsi la salvezza e la vita eterna intraprendendo un certo cammino spirituale e vivendo la propria quotidianità in ossequio a determinate regole comportamentali. L'individuo nasce, vive, muore ed, infine, se ha rispettato determinati canoni comportamentali, risorge a vita eterna nella propria carne, finalmente deprivata da qualsiasi elemento mortale e corruttibile. L'elemento escatologico e soteriologico presenti nella religione cristiana sono, viceversa, completamente avulsi dalla filosofia orientale. Confucianesimo, taoismo e buddismo cercano di insegnare all'uomo non un percorso evolutivo che lo porterà verso determinate mete ultraterrene, bensì desiderano comprendere l'essenza profonda del reale circostante affinché l'uomo viva il suo tempo presente in perfetta armonia con il creato. Ad un percorso forzatamente evolutivo tipico delle religioni semitiche, l'oriente risponde con una filosofia dell'immediato ove l'essere deve rispondere ora e subito alle proprie esigenze tanto spirituali quanto fisiche. L'esatta divergenza vigente tra cristianesimo e filosofie orientali si ritrova appieno nel conflitto esistente tra l'*arte musicale tonale occidentale* e le scelte estetiche filo-orientali intraprese da Cage nel brano *Empty words*.

all'interno del complesso svolgersi di *Empty words*, seppur raramente, sembra qualvolta perdersi il bandolo della matassa. I legami vigenti tra silenzio, pianoforte ed elemento vocale, generalmente improntati ad una ostentata quanto desiderata ricerca di equilibrio formale, sembrano talvolta incrinarsi a favore dell'uno o dell'altro elemento sonoro (mi sembra doveroso ricordare come, all'interno dell'universo estetico di Cage, il silenzio, insieme casuale di eventi acustici non intenzionali, sia da considerarsi quale vero e proprio elemento sonoro a tutti gli effetti). Per esempio nel corso del terzo minuto della composizione silenzio e pianoforte conquistano la scena eludendo completamente l'elemento vocale. Quest'ultimo riappare solamente intorno alla fine del quinto minuto. Oltretutto tale ritorno è estremamente etereo e puntiforme. Tuttavia questa situazione di forte disequilibrio, tanto sonoro quanto formale, è assolutamente momentanea. Se in un preciso momento un determinato evento sonoro primeggia sugli altri, in un seguente istante questo dovrà essere assopito, quasi cancellato, affinché l'equilibrio compositivo su cui è costruita l'intera composizione possa nuovamente manifestarsi all'ascoltatore in tutto il suo fulgore. A conferma di ciò l'elemento vocale, quasi del tutto svanito nel corso dei primi minuti della composizione, afferma la sua grande vivacità acustica sul finire del nono minuto ritagliandosi uno spazio sonoro di assoluta importanza e centralità. Tale vigore vocale non accenna a diminuire fino a metà circa dell'undicesimo minuto, momento nel quale le pulsioni equilibratrici presenti nel brano riportano ordine ed equità tra gli elementi costitutivi *Empty words*. Per Cage l'equilibrio è la vera impalcatura grazie alla quale realizzare una qualsivoglia architettura sonora. *Empty words* rappresenta, forse, l'opera sonora di Cage ove tale sensibilità trova massimo e completo compimento.¹³

13 Credo sia possibile, ancora una volta, evidenziare come l'universo creativo di Cage trovi le proprie fondamenta all'interno dell'antichissima cultura orientale. La struttura interna di *Empty words* è paragonabile alla struttura interiore d'un qualsiasi essere umano. Nel microcosmo dell'essere, sia esso un uomo, un animale o un prodotto artistico, si celano le medesime fondamenta dell'universo, del macrocosmo. Quando il disequilibrio regna sopra l'equilibrio l'individuo, in

L'arte musicale di John Cage ha rappresentato e rappresenta tuttora un punto nevralgico importantissimo nell'evoluzione e nello sviluppo dell'arte musicale accademica occidentale. Essa ha superato antichissime dicotomie quali quelle vigenti tra i concetti di silenzio e di suono e di rumore e suono musicale. Ha permesso la genesi di teorie e prassi compositive incentrate sul fato, sul caso e sul mero incedere di eventi aleatori. Nell'arte sonora di Cage la ragione è stata spesso assopita dagli eventi casuali ed imprevedibili facendo sì che anche in musica si realizzassero quelle conquiste estetiche che nelle arti visive furono conquistate nel secondo dopo guerra grazie all'*arte informale*. All'interno del complesso percorso artistico ed estetico che ha segnato la vita e l'universo creativo di Cage, *Empty words* rappresenta un gradino fondamentale grazie al quale il grande compositore statunitense raggiunse particolari vette creative. Il suono vocale si privò d'ogni valenza semantica. Silenzio, suono vocale e suono strumentale si mischiarono con equità ed equilibrio. Al decorso narrativo tipico dell'arte musicale accademica andò a sostituirsi un'agire artistico di matrice riflessiva ed introspettiva. Queste particolarità intrinseche all'estetica musicale fondata e portata in auge da John Cage hanno permesso al critico e musicologo italiano Mario Bortolotto (n. 1927) di identificare nel geniale compositore statunitense il personaggio che mise

base a quanto espresso dalla medicina tradizionale cinese, è malato. Compito del medico è quello d'individuare le cause di tale disequilibrio e correggerlo tramite l'uso di determinati composti farmaceutici a base vegetale, animale o minerale. L'individuo è in salute quando tutte le proprie energie spirituali e fisiche sono in perfetta armonia tra di esse, viceversa, esso è malato quando anche una sola di tali energie prende il sopravvento sulle altre portando l'individuo verso un generale stato di malessere. Allo stesso modo John Cage si relazione con la sua arte musicale. Quando un qualche elemento sonoro prende il sopravvento o apporta alla struttura architettonica della composizione un qualche squilibrio, il compositore ha il dovere d'intervenire e di risolvere tale problematica riportando la propria composizione sui sicuri brani del bilanciamento formale e dell'armonia. Tali principi tanto filosofici quanto estetici non sono senza dubbio nuovi all'interno del sapere occidentale. La stessa medicina greca e romana, figlia delle lezioni di Ippocrate di Kos (V - IV secolo a.C.), Aristotele (IV secolo a.C.) e Galeno (II - III secolo d.C.), fondava le sue asserzioni su principi non troppo differenti dall'antico sapere medico orientale. Alla luce di ciò l'agire compositivo di Cage si palesa ai nostri occhi quale pensiero vagamente mistico ed alchemico.

fine a determinati percorsi estetici interni all'arte musicale occidentale. Nel suo scritto *Fase seconda* (1969) Bortolotto riconobbe in Cage colui che, più di altri, mise la parola fine, seppur tale declino fu lentissimo e non certo immediato, ai percorsi estetici intrapresi da nomi altisonanti dell'arte musicale occidentale quali Pierre Boulez (n. 1925), Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007), Luciano Berio (1925 - 2003) ed altri, ovvero a coloro che, barricandosi dietro al cosiddetto *serialismo integrale post weberniano*, generarono la *Nuova Musica* (1946 - 1964), esperienza estetica e artistica pensata e partorita presso i *Corsi estivi di Darmstadt* negli anni subito seguenti al secondo conflitto mondiale. *Empty words* rappresenta un momento cruciale nell'agire artistico di Cage. Come appena argomentato tale composizione è ricchissima di richiami e chiavi di lettura mistico-filosofiche appartenenti alla sensibilità culturale orientale. Cage permise il progredire dell'arte musicale occidentale, non solo fondendola con le più significative speculazioni filosofiche di matrice cinese, bensì destrutturando, in primis, quei rapporti relazionali che da sempre dominano il nostro universo comunicativo. Il superamento della conflittualità *significato/significante*, materializzatosi nella lettura di sillabe e lettere rimescolate tra loro nella più completa asemanticità, ci palesa un gusto artistico di origine dadaista che non può non trovare un legame estetico con lo splendido film *Anémic Cinéma* (1926) del francese Marcel Duchamp (regia di Marcel Duchamp e dello statunitense Man Ray). In questa breve realizzazione cinematografica, alla presenza di cerchi ipnotici in continuo movimento rotativo si alternano nove differenti scritte anch'esse di forma tondeggiante e ricurva che compongono diverse frasi dal criptico ed incomprensibile significato (es. *L'enfant qui tête est un souffleur de chair chaude et n'aime pas le chou-fleur de serre chaude* - Il bambino che poppa è un soffiatore di carne calda e non ama il cavolfiore di serra calda). A chiusura di questo breve esperimento cinematografico (dura all'incirca 6') appare la scritta: *copyrighted by Rose Sélavy 1926. Rose Sélavy* (ovvero *Eros c'est la vie*) era lo pseudonimo femminile dello stesso Duchamp. La carica

ludica e dissacratrice del film è assolutamente evidente. Parole con significati precisi vengono accostate tra loro in modo tale da creare frasi senza senso o assolutamente ridicole e risibili. Duchamp aveva così iniziato a mettere alla berlina l'antica ed incrollabile importanza di cui il *linguaggio alfabetico* aveva da sempre goduto nella cultura occidentale. Ovviamente Cage fece un notevole passo in avanti con *Empty words* rispetto al mero gioco dissacratorio e grottesco su cui si fondava l'estetica di *Anémic Cinéma*. In *Empty words* non esistono parole o frasi dotate di un significato comico o farsesco. Nell'esperimento sonoro di Cage il suono è puramente tale, elemento deprivato d'ogni valenza semantica. Altri musicisti e compositori prima di Cage cercarono di raggiungere il medesimo obiettivo, tuttavia vi si dedicarono secondo strade e percorsi estetici meno interessanti e rivoluzionari. In *Gesang der Jünglinge* (1956) di Karlheinz Stockhausen ed in *Thema - Omaggio a Joyce* (1958) di Luciano Berio il superamento della conflittualità *significato/significante* avviene tramite manipolazioni elettroacustiche che conducono un materiale verbale ricco di significati e simboli alla genesi di eventi acustici incomprensibili e quindi completamente svincolati da ogni valenza tanto simbolica quanto semantica. Cage, viceversa, decide di smontare lui stesso, senza il concorso di nessun elemento elettroacustico, le parole e le frasi costituenti i *diari* di Henry David Thoreau. Inoltre all'ascoltatore il testo viene presentato già smontato, spezzettato ed assolutamente irriconoscibile. Non vi è quindi, per usare una terminologia assolutamente musicale, nessuna *variazione sul tema prescelto*. Ascoltando nuovamente con grande attenzione *Empty words* alla luce di quest'ultime asserzioni non possiamo non evincere un certo gusto cubista intrinseco a tale composizione. Periodi, frasi e parole vengono scombinare e ricombinate secondo una logica meramente aleatoria formando un tessuto sonoro che palesa all'ascoltatore una realtà acustica assolutamente inimmaginabile. Così come nell'arte figurativa cubista l'oggetto tridimensionale veniva spezzettato e variamente ricomposto all'interno della ristretta potenzialità bidimensionale della tela, così Cage

smontò e rimontò lettere, sillabe e parole in modo tale da produrre *significanti sonori* privi di *significato* trasformando l'elemento vocale in puro elemento acustico così da poterlo accostare in perfetto equilibrio con gli eventi sonori prodotti dal pianoforte. Sorprende come Cage sia riuscito a dare vita ad un'opera sostanzialmente concettuale, ovvero ad un evento artistico ove l'esteriorità è suddita fedele del significato ch'essa porta con sé, annientando il valore semantico del *linguaggio verbale* tramutandolo in una semplice commistione casuale di eventi sonori privi d'ogni significato. Il compositore statunitense, quasi paradossalmente, è riuscito nella non facile impresa di costruire una serie complessa di significati impliciti all'opera trasformando ciò che precedentemente possedeva un valore semantico (*linguaggio verbale*) in una lunga e aleatoria serie di accadimenti acustici. Si tratta, in altre parole, di una vera e propria rivoluzione copernicana che ha permesso a Cage di raggiungere determinate mete estetiche attraverso un percorso creativo assolutamente inaspettato ed imprevisto. Cage è riuscito a raggiungere il cielo scavando la terra, ha potuto ammirare la luce immergendosi negli abissi. John Cage fu, indubbiamente, una delle personalità più significative all'interno del multiforme e complesso panorama musicale occidentale novecentesco. Tale sua centralità negli sviluppi dell'arte musicale accademica del XX secolo ha obbligato numerosissimi filosofi e musicologi a porsi innumerevoli domande in merito alle sue fatiche compositive e ai risultati estetici raggiunti dal celebre compositore/inventore statunitense. Il filosofo italiano Giovanni Piana (n. 1940) nel suo scritto *Barlumi per una filosofia della musica*¹⁴ non si esime dal dedicare un significativo numero di pagine (pp. 284-301) all'analisi del complesso universo sonoro partorito dallo stralunato musicista statunitense. In questo scritto eterogeneo a causa delle differenti e molteplici personalità presentate, analizzate e discusse, Giovanni Piana è riuscito a descrivere con grande attenzione (ma anche con apprezzabile capacità di sintesi)

14 Giovanni Piana, *Barlumi per una filosofia della musica*, 2007, <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/72-barlumi-per-una-filosofia-della-musica>.

le mete raggiunte dall'arte musicale di Cage. Il percorso artistico di quest'ultimo è presentato da Piana secondo un preciso schema cronologico secondo il quale Cage inizialmente scoprì il piacere per l'arte musicale quale principio antitetico all'arte compositiva intesa come fatica e martirio (sensibilità quest'ultima professata dal suo maestro Arnold Schönberg). Questo piacere creativo spinse Cage a elaborare una propria poetica musicale scevra da ogni accademismo ove l'atto creativo nasceva e si dipanava tramite l'ideazione estemporanea. Il gesto violento e improvviso divenne il contraltare dell'interminabile riflessione razionale. Partendo da tale spinta creativa e propulsiva, sempre secondo quanto scritto da Piana, Cage corruppe il pianoforte creando il *pianoforte preparato*, innalzò il *parametro ritmico* a entità strutturale dell'agire compositivo a scapito di *melodia* ed *armonia*, scoprì l'insopprimibile e pernicioso esistente del suono (*silenzio* quale insieme di suoni non volontari) e l'insensatezza della dicotomia *suono/rumore*. Giovanni Piana conclude nel suo scritto questa complessa peregrinazione artistica tramite una breve ma intensa analisi di *Empty Words* (richiamandosi al già ricordato concerto svoltosi presso il Teatro Lirico di Milano nel dicembre 1977). Secondo il filosofo italiano questa composizione smentisce, almeno in parte, le precedenti conquiste estetiche e filosofiche di Cage inerentemente al complesso rapporto *suono/silenzio*.

Forse qualcuno potrebbe commentare tutto ciò *scolasticamente* in stile cageano, dicendo che musica è l'insieme degli eventi sonori che qui accadono. Commento assai piatto e banale! La verità è che le parole di cui afferriamo il senso sono qui puro nonsenso di fronte alle parole vuote. Ma vorrei dire di più: nell'ascolto, ho la sensazione che la voce di Cage risuoni al di là di un muro impenetrabile sancendo una radicale differenza tra due universi. Cosicché mi sembra di poter dire – cosa tanto più straordinaria per il fatto che ora è in gioco Cage stesso in prima persona – che qui rumore e musica tornano nuovamente a distinguersi: e duramente!¹⁵

15 Giovanni Piana, *Barlumi per una filosofia della musica*, op. cit. p. 300.

Secondo Giovanni Piana in *Empty words* non assistiamo ad una sostanziale compenetrazione dei *fenomeni sonori* con il *silenzio*, bensì ad un rapporto apertamente conflittuale tra queste due entità nuovamente differenti e divergenti nell'agire artistico ed estetico di Cage. Il *silenzio* interno ad *Empty words* è percepito da Piana come uno sfondo continuamente vituperato, se non addirittura violato energicamente, dalla voce dello stesso compositore. *Suono* e *silenzio* tornano ad essere entità contrapposte non sovrapponibili. Quando vi è l'uno non può esservi l'altro. Alla luce di ciò è necessario porsi qualche domanda. È lecito supporre che Cage fosse ritornato, anche se magari solo occasionalmente, sui suoi passi? L'estetica musicale di Cage palesataci in *Empty words* aveva abbandonato alcune sue passate premesse? Forse sì, forse no. Mi spiego meglio. Ascoltando le registrazioni esistenti di quel passato concerto del 2 dicembre 1977 al Teatro Lirico di Milano appare evidente come la disamina estetica e filosofica di Piana sia assolutamente veritiera. In quel preciso contesto *silenzio* e *suono* sembrarono realmente tornare ad essere entità antitetiche all'interno dell'agire artistico di Cage (tale rapporto conflittuale fu inoltre significativamente amplificato dai *rumori* provenienti dal pubblico, spesso abbandonatosi a un 'contegno' tutt'altro che silenzioso). Eppure tale rapporto antitetico viene evidentemente meno nell'ascolto della versione della *Mode records* di *Empty words* dell'aprile 1991. In questa fatica discografica, come precedentemente enunciato, *silenzio*, *pianoforte* ed *elemento vocale* palesano la loro completa (quanto complessa) complementarità. Il *silenzio* non è difatti percepibile come un momento privo di eventi sonori e quale semplice momento di passaggio tra un suono ed un altro evento acustico. Esso è, viceversa, un ingrediente fondamentale all'interno degli equilibri formali che reggono l'intera struttura architettonica della composizione. Cage non costruisce eventi sonori vocali o pianistici al di sopra del *silenzio*, quest'ultimo non è il fondamento, lo sfondo sopra il quale costruire altri e tumultuosi

avvenimenti acustici. Il *silenzio* è solo un dato musicale equiparabile (e, quindi, non antitetico) a qualsiasi altro evento sonoro. Il *silenzio* è *suono*. La dicotomia evidenziata da Giovanni Piana nella versione teatrale di *Empty words* del 1977 venne quindi ricucita e ricomposta da Cage in studio nell'aprile 1991. Tutto ciò non può non mettere in luce l'enorme importanza che riveste, da un punto di vista estetico, il luogo e la metodologia grazie alla quale un'opera musicale viene ad essere realizzata. Del resto la musica è, per sua stessa natura, un'arte performativa ed è assolutamente normale ch'essa subisca continui e significativi mutamenti al variare del luogo e dello spazio ove essa viene ad essere ricreata e fruita. Cage fu un animo tanto libero quanto artisticamente valido. Grazie ad un brano quale *Empty words* possiamo scoprire il suo complesso e multiforme universo immaginativo. Egli fu scompositore e compositore cubista, irrequieto animo dadaista e surrealista, artista concettuale al servizio delle proprie idee e convinzioni, esperto conoscitore delle dottrine filosofiche ed esoteriche orientali e rivoluzionario innovatore dell'arte musicale occidentale. Tutte queste sue molteplici e complementari sensibilità culturali si palesano, seppur non sempre esplicitamente, in *Empty words*, brano tanto superficialmente camaleontico e stralunato quanto, in realtà, denso di profondissimi e straordinari contenuti.

Eppure *Empty words* non ci costringe ad una sola e parziale riletture musicologica del secolo scorso. Cage condensò in questa sua composizione un'articolata molteplicità di problematiche prettamente artistiche le quali, tuttavia, oltre a meri contenuti estetici, propongono ai loro fruitori una serie ugualmente complessa di riflessioni filosofiche. In *Empty words* l'elemento verbale non esprime parole o frasi di senso compiuto bensì trasforma le proprie potenzialità espressive in meri accadimenti sonori atti a generare un più o meno complesso universo acustico. Quest'ultimo eterogeneo insieme di suoni è arricchito da un pianoforte scervo della sua passata arte retorica, persa in favore di sensibilità rumoristiche allora nuove e rivoluzionarie, e da un silenzio che tutto avvolge e che si

dilata e contrae con regolarità attraverso le proprie relazioni biunivoche con gli elementi sonori vocali e pianistici i quali, quasi paradossalmente, lo alimentano e ne sanciscono i contorni. Questa articolata rete di collegamenti e rimandi tra le tre entità sonore poste a fondamento di *Empty words* (elemento vocale, pianoforte, silenzio) funge solo secondariamente da oggetto artistico atto a solleticare un qualsivoglia piacere estetico. Essa, infatti, è primariamente un *cavallo di Troia* abilmente costruito da Cage grazie al quale l'attento fruitore di *Empty words* è costretto ad interrogarsi su numerose e spinose questioni di chiara matrice filosofica (e, seppur limitatamente, scientifica). Eppure tali implicite problematiche presenti in *Empty words* sono di un'importanza tale che, senza conoscerle e, conseguentemente, senza esplicitarle alla propria ragione, non è possibile poter godere appieno di tale composizione. Tuttavia si cadrebbe in un errore assai grossolano se si pensasse che Cage volesse interrogarsi ed interrogarci, tramite *Empty words*, in merito, ad esempio, alla complessa natura e definizione del silenzio o sull'evolversi dell'arte musicale occidentale alle prese con la frenesia sociale tipica delle odierne società industrializzate. Tali questioni sono sì presenti in *Empty words*, tuttavia quest'ultime sono null'altro che lo strato più superficiale dell'agire filosofico di Cage. Seppur con non poca fatica, un orecchio ed una mente attente, possono cercare e scovare il quesito fondamentale su cui l'intera composizione si erge in tutta la sua reale bellezza. Quest'ultimo è un quesito a cui Cage non dona alcuna risposta. Esso è lì, fermo ed immobile, basamento solidissimo su cui *Empty words* può far bella mostra di sé. Tale interrogativo filosofico è stato volutamente abbandonato da Cage alla mercé dei suoi scopritori. In *Empty words* la voce non comunica alcun significato, essa è puro suono, così come il pianoforte, abbandonando il suo glorioso passato, non produce note, accordi e splendide cadenze, bensì suoni solitari a cui seguono e si sovrappongono altri eventi acustici di matrice chiaramente percussiva. Se a tali osservazioni aggiungiamo il silenzio, quale insieme di molteplici eventi acustici di natura non intenzionale, otteniamo un que-

sito filosofico (e scientifico) che non può scuotere una coscienza critica. Se in *Empty words* tutto è suono poiché le realtà acustiche che lo formano sono state deprivate dalle loro sovrastrutture ed incrostazioni culturali (linguaggio verbale quale insieme duale di *significante* e *significato*, pianoforte quale strumento avente una ben precisa prassi esecutiva di matrice ottocentesca e silenzio quale totale assenza di suono), appare evidente come sia giunto il tempo di porci il seguente quesito: Cos'è il suono? Quale è l'intima natura degli avvenimenti acustici che ci circondano? A differenza di quello che, a istinto, possiamo supporre, il suono non esiste. L'ambiente in cui quotidianamente ci muoviamo, la natura tutta e l'universo intero sono muti e sordi. Tale claustrofobica verità ci è saggiamente palesata dalle parole espresse dal nevrastenico protagonista del racconto *Lettera di un pazzo* del letterato francese Guy de Maupassant (1850 - 1893):

Esaminiamo l'udito. Più ancora che dell'occhio, noi siamo trastulli e le vittime di questo senso fantasioso. Due corpi che si urtano producono una certa scossa nell'aria. Questo movimento stimola una piccola membrana situata nel nostro orecchio, che trasforma in rumore ciò che in realtà è solo una vibrazione. La natura è muta, ma il timpano possiede la facoltà miracolosa di trasmetterci sottoforma di sensazioni, e di sensazioni diverse secondo il numero delle vibrazioni, tutti i fremiti delle onde invisibili dello spazio. La metamorfosi compiuta dal nervo uditivo nel breve tragitto fra l'orecchio e il cervello ci ha permesso di creare un'arte strana, la musica, la più poetica e la più precisa delle arti, vaga come un sogno ed esatta come l'algebra.¹⁶

Il suono quindi esiste poiché vi è un essere senziente (sia esso un uomo, un animale o altro ancora) il quale, tramite il proprio apparato uditivo e neurologico, codifica determinati avvenimenti fisici, provenienti dall'ambiente circostante, in segnali acustici grazie ai quali informarsi in merito al reale che lo circonda. Indagare

16 Guy de Maupassant, *Storia fantastiche*, Napoli/Milano: Morano editore, 1992, p. 174.

il suono, alla luce di tale oggettiva verità, vuol dire, quindi, porsi un'ulteriore questione: quali sono questi avvenimenti fisici che il nostro sistema uditivo percepisce e tramuta in segnali sonori? La scienza acustica ha definito il suono come la variazione della pressione (intensificazione e rarefazione) interna ad un mezzo elastico quale l'aria a causa di uno o più fenomeni perturbativi. Da tale definizione, seppur un poco semplicistica, è possibile, tuttavia, dedurre quelle che sono le caratteristiche più salienti intrinseche al suono. Esso, difatti, nasce da un atto perturbativo, ove tale termine deve essere letto nella sua più pura valenza etimologica, determinato da un *oggetto sonoro* (denominato anche *fonte sonora*). Gli elementi fisici che generano nel nostro sistema uditivo e neurologico il suono hanno quindi una fonte materiale capace di turbare la quiete dell'ambiente ad essa circostante. Alla luce di ciò le seguenti parole del già citato Giovanni Piana diventano estremamente interessanti per la nostra disamina sulla natura degli avvenimenti acustici:

Il suono *provviene* dalla cosa, ha *origine* in essa. Proprio per questo, non appena la nostra attenzione, per qualche motivo, viene attratta da uno dei tanti suoni che stanno sempre sullo sfondo della nostra vita di ogni giorno, esso ci appare senz'altro e in primo luogo come un *segnale*, come un indice della cosa da cui proviene o addirittura come una sorta di immagine di essa. Il suono ci appare tanto prossimo alla cosa, da valere come una sua pura e semplice presenza uditiva. *Udiamo il suono e cerchiamo la cosa.*¹⁷

Il suono, quindi, non si limita a donare al suo fruitore una serie d'informazioni utilissime affinché egli possa relazionarsi in maniera fruttuosa con la realtà circostante. Difatti il suono diviene anche (e forse soprattutto) strumento di conquista dello spazio limitrofo da parte dell'*oggetto sonoro* che lo ha procreato. La relazione che viene a generarsi tra la *fonte sonora*, gli eventi acustici che da essa si sprigionano e lo spazio circostante è considerata da alcune culture come qualcosa di magico e misterioso. Nel suo saggio *La mu-*

17 <http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/colori/cls0300.htm>

sica primitiva (*Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes*, 1960) il tedesco Marius Schneider (1903 - 1982) evidenziò come, presso innumerevoli quanto differenti realtà antropologiche fondate sulla trasmissione orale del proprio sapere, sia possibile scoprire, studiandone attentamente il patrimonio mitologico e sapienziale, come il suono non solo preceda l'esistenza della materia ma come quest'ultima debba intendersi quale diretta conseguenza di un atto demiurgico compiuto da una qualsiasi entità divina tramite urla, parole, canti e schiocchi di dita. Secondo tali sensibilità la materia, figlia dei più disparati avvenimenti acustici, contiene al suo interno parte di quell'energia sonora che ne ha permesso la genesi:

Secondo i Dogon (Africa), il signore della parola ha preso una parte della propria parola e l'ha introdotta nella pietra, la materia più antica del mondo. Ciò significa che al momento della creazione del mondo fisico una parte della forza del sacrificio sonoro si rivestì di materia [...] tutti gli oggetti rivestiti di materia continuano tuttavia a racchiudere una certa quantità della propria sostanza acustica originale. Tale sostanza acustica si manifesta nella loro voce, o nel suono che da loro si può trarre, o semplicemente nel nome che portano.¹⁸

Considerando il suono quale filiazione sprigionatasi dalla materia possiamo relazionare, seppur in maniera antitetica, qualsivoglia evento acustico con un'altra realtà oggettiva che circonda la nostra quotidianità: il colore. Tanto quest'ultimo avvolge l'esteriorità della materia, palesandone e rimarcandone i confini spaziali, tanto il suono, viceversa, si manifesta quale diretta espansione della propria *fonte sonora* nello spazio circostante. Se il colore è la cinta muraria che difende la città che vive e pulsa al suo interno, il suono è l'esercito di tale cittadina atto a conquistare e a sottomettere le campagne circostanti. Tale dicotomia tra colore e suono fu palesata già agli inizi del XIX secolo dal poeta e studioso tedesco Johann Wolfgang Goethe (1749 - 1832) nel suo celebre trattato *La*

18 Marius Schneider, *La musica primitiva*, Milano: Adelphi Editore, 2004, p. 36.

teoria dei colori:

Colore e suono non si possono in alcun modo paragonare [...] Colore e suono sono come due fiumi che nascono da un'unica montagna, ma che scorrono in condizioni del tutto diverse, in due regioni che nulla hanno di simile, cosicché nessun tratto dei due corsi può essere confrontato con l'altro.¹⁹

Sebbene geneticamente differenti, colori e suoni hanno agito sul nostro modo di pensare in maniera simile. La mente umana, con il passare dei secoli, ha generato un complesso universo immaginifico, relazionando tra loro in modo coerente determinati eventi acustici a ben determinate *fonti sonore* (es. violino / suono di un violino) ed, alla stesso maniera, coniugando determinati colori a determinate realtà materiali (es. un pomodoro è dapprima verde e poi rosso non certo fucsia o azzurro). La cosiddetta musica elettroacustica-acusmatica, grazie alla produzione di suoni di sintesi generati ex-novo senza l'ausilio di un qualsivoglia strumento acustico, ha fondato parte della propria personalissima estetica proprio sul deteriorarsi di tali passate relazioni simboliche ed immaginifiche. Ledere le passate relazioni simboliche tipiche della cultura sonora occidentale fu un atto volutamente traumatico esercitato dal compositore ai danni del proprio pubblico. Ancora oggi, quando pensiamo ad una sala da concerto, la immaginiamo piena di musicisti che stringono a sé i propri strumenti musicali sotto lo sguardo vigile d'un severo direttore d'orchestra. Proviamo ora ad immaginare lo straniamento che vissero coloro i quali, nell'ormai lontano 30 maggio 1956, giunsero presso *l'auditorium* della WDR (*West German Radio*) a Colonia per assistere alla prima di *Gesang der Jünglinge* di Karlheinz Stockhausen. Nessun musicista, nessun direttore d'orchestra, solo alcuni grandi altoparlanti atti ad emettere musica precedentemente registrata su nastro magnetico. Tale straniamento, causa delle non poche critiche avanzate in merito a tale

¹⁹ Johann Wolfgang Goethe, *La teoria dei colori*, Milano: Il Saggiatore, S.p.A., 2008, p. 185.

allora rivoluzionario concerto, fu il medesimo che atterrò non pochi giovani milanesi accorsi alla prima italiana di *Empty words* nel dicembre del 1978. Sovvertire le passate certezze immaginifiche, nate dalle antiche relazioni *fonte sonora / suono*, fu (ed in parte lo è tuttora) un atto rivoluzionario. Non ci si deve sorprendere, quindi, se la dissoluzione di alcune delle nostre passate fantasie simboliche coincida con la nascita di nuove sensibilità razionali ed emotive nel rapporto tripartito *fonte sonora / suono / fruitore*. In *Empty words*, trasformando la voce ed il pianoforte in entità acustiche prive d'ogni legame con le proprie passate prassi comunitarie, John Cage ha traslato una sensibilità estetica di matrice acusmatica in un ambito prettamente acustico. Lo straniamento che ancora oggi può colpire taluni ascoltatori di *Empty words* non nasce dall'uso di suoni di sintesi o dalla manipolazione di dati sonori registrati su supporti fisici, bensì dall'utilizzo non convenzionale, e quindi non comunitario, di strumenti musicali tipici della cultura musicale occidentale. Usare la voce umana ed il pianoforte come fece Cage nella versione dell'aprile 1991 di *Empty words* per la *Mode records* equivale, passatemi il paragone, ad usare una macchina sportiva quale tagliaerba. Tradire le aspettative immaginifiche del pubblico è sempre traumatico per quest'ultimo (anche se da tale scioccante esperienza possono successivamente generarsi nuovi quanto libertari e taumaturgici pensieri immaginifici).

Alla luce di ciò appare evidente come il suono, nella sua sfaccettatura più complessa e multiforme, sia al tempo stesso un evento tanto fisico quanto psicologico. Esso è sia il frutto uditivo e neurologico di taluni avvenimenti fisici, quanto la riletture che il nostro sistema nervoso centrale attua nei confronti delle informazioni carpite dal nostro udito. Il cervello umano non solo coglie i fenomeni perturbativi che s'innescano all'interno del mezzo elastico che ci circonda, l'aria, ma immagazzina tali informazioni, le associa a determinate entità simboliche e, se necessario, è capace di utilizzare le nozioni apprese in ogni contesto ritenuto ad esse coerenti. Il suono è quindi un ente inesistente eppure esistente, ed

in quanto entità reale esso è, al contempo, unico eppure duplice. Il puzzle sembra complicarsi ulteriormente. *Empty words*, tuttavia, quale vero e proprio salvagente gettato al naufrago, palesandoci tale multiforme e apparentemente antitetica essenza del suono, ci soccorre nel tentativo di decrittarne i numerosi misteri intrinseci. Visto che il suono è una realtà fisica (perturbazione di un mezzo elastico) tradotta da un sistema uditivo e neuronale in una serie di informazioni acustiche e quest'ultime sono apprese e sedimentate nei processi razionali ed immaginativi dell'ascoltatore se ne può dedurre, facilmente, come il suono sia effettivamente irreal e reale, unico e molteplice, ove quest'ultima antitesi si fonda sull'accostare la natura fisica dell'evento sonoro alla sua percezione e lettura immaginifica da parte del suo fruitore. A complicare tale quadro fenomenico inerente al suono, occorre la relazione biunivoca che si crea tra la *fonte sonora* ed il *fruitore* dell'evento sonoro generato. L'oggetto atto a perturbare il mezzo elastico che lo circonda conquista, grazie a tale sforzo, lo spazio circostante ed, al tempo stesso, palesa ad uno o più ascoltatori presenti, la sua esistenza e parte della propria natura. Al contempo il fruitore di tale avvenimento fisico, decodificandolo in una serie più o meno complessa di segnali acustici, ne trae informazioni preziosissime nel merito dello spazio limitrofo e della propria sussistenza nella realtà che lo circonda. Suono ed ascoltatore sono quindi in relazione strettissima tra di loro. La presenza dell'uno giustifica la fatica generatrice dell'altro e viceversa. Il suono è, quindi, un'entità molteplice e non monolitica, formata al contempo da qualità tanto fisiche quanto psichiche e capace di espandersi nello spazio circostante partendo da un ben preciso quanto demiurgico *oggetto sonoro*. Alla luce di ciò, le domande che possiamo avanzare in merito alle caratteristiche psichiche del suono sono numerosissime e variano al variare degli individui e delle comunità culturali prese in esame (ma *non est hic locus* per approfondire tali aspetti antropologici legati ai più disparati avvenimenti acustici), viceversa, in merito alle caratteristiche fisiche del suono, è possibile avanzare un'ultima importante osservazione:

il suono non è da intendersi quale materia bensì quale avvenimento energetico e cinetico che nasce dalla materia e influenza (ed in parte plasma) la materia circostante. Che il suono influenzasse la materia circostante era noto fin dal XVIII secolo grazie ai primissimi esperimenti eseguiti dal fisico tedesco Ernst Chladni (1756 - 1827) il quale, gettando della sabbia sulla cassa armonica di un violino, scorse come quest'ultima si organizzasse in forme differenti in base alle diverse frequenze eseguite sul medesimo strumento. Quando lo svizzero Hans Jenny (1904 - 1972) riprese tali passati studi e ne perfezionò le metodologie nacque la cosiddetta *cimatica*: teoria scientifica che cerca di dimostrare gli effetti morfogenetici che il suono compie sulla materia circostante. Sebbene non sia mio interesse approfondire tali studi, ritengo che i risultati finora raccolti da tale settore del sapere scientifico siano molto interessanti per osservare come il suono, che è, ricordiamolo, energia cinetica liberatasi dalla materia, plasmi la realtà circostante. John Cage, grazie ad *Empty words*, c'impone una profonda presa di coscienza nei confronti dell'intima natura del suono. Quest'ultimo è stato per secoli null'altro che una struttura sensibile sulla quale edificare complesse sovrastrutture culturali che ne hanno dapprima oscurato ed infine celato la vera essenza. Cage, strappando questo pesante *velo di maya* che ottenebrava la nostra concezione tanto razionale quanto emotiva legata al suono, ci ha permesso di riscoprirne la complessa e multiforme natura. Solo liberando l'elemento vocale dal suo stretto rapporto con il linguaggio verbale e la prassi pianistica dalle ormai arcaiche prassi ottocentesche, Cage poté trasformare la parola in suono, superare la nota e giungere al semplice stimolo acustico. Tale azione compositiva costringe l'ascoltatore di *Empty words* a relazionarsi con razionalità ed attenzione alla struttura archetipica ed eziologica alla base della nostra cultura musicale: il suono. Esso è, al contempo, energia figlia della materia, strumento di conquista dello spazio circostante nelle mani della propria fonte materica, realtà tanto informativa quanto immaginifica figlia del nostro sistema uditivo e neurologico e, infine, entità estrema-

mente malleabile ad opera delle più disparate e differenti culture antropologiche. *Empty words* si palesa quindi, non solo come una composizione musicale esteticamente riuscita, ma quale raffinata disquisizione filosofica e scientifica in merito alla molteplice quanto complessa intima natura del suono.

Riferimenti bibliografici

Henry David Thoreau, *Vita di uno scrittore (Diari)*, a cura di Biancamaria Tedeschini Lalli, Vicenza: Neri Pozza, 1963.

John Cage, *Empty Words - Writings '73-'78*, USA (Connecticut): Wesleyan University Press, 1979.

Sun Tzu, a cura di Alessandro Cornelli, *L'arte della guerra*, Napoli, Guida editori, 1991.

Guy de Maupassant, *Storia fantastiche*, Napoli/Milano: Morano editore, 1992.

Michele Porzio, *Metafisica del silenzio - John Cage e la Nuova Musica*, Milano: Auditorium edizioni, 1995.

Marius Schneider, *La musica primitiva*, Milano: Adelphi, 2004.

Mario Bortolotto, *Fase seconda*, Milano: Adelphi, 2008.

Jannika Bock, *Concord in Massachusetts, Discord in the World - The writings of Henry David Thoreau and John Cage*, Hamburg: Peter Lang GmbH, 2008.

Johann Wolfgang Goethe, *La teoria dei colori*, Milano: Il Saggiatore, 2008.

Anselm Grun, *Ascolta, e la tua anima vivrà*, Brescia: Queriniana Edizioni, 2009.

Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Angelo Guerini e Associati, 1991. Edizione digitale, 2005: <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/117-filosofia-della-musica>.

Giovanni Piana, *Barlumi per una filosofia della musica*, 2007, <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/72-barlumi-per-una-filosofia-della-musica>.

G. Piana, *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'im-*

maginazione. Saggio III: Colori e Suoni, Guerini e Associati Editore, Milano 1998. Edizione digitale: <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-dellimmaginazione/61-parte-3>.