

La rivoluzione percussiva di John Cage

Jacopo Leone Bolis

Celestino Cuccoli, il protagonista del romanzo *I fratelli Cuccoli* (1948) di Aldo Palazzeschi, è un uomo colto (ha studiato giurisprudenza divenendo avvocato, anche se non praticò mai tale attività visti i suoi altolocati natali), di buon cuore e, soprattutto, il fiorentino Palazzeschi, tramite la sua raffinata penna, gli fece il prezioso dono di possedere la rara capacità di comprendere in profondità la realtà che lo circondava senza arenarsi nelle paludi della superficialità, nelle quali, ahinoi, la maggior parte delle persone finiscono per annegare. Nel cuore del romanzo creato dalla fantasia dello scrittore toscano, viene narrato un ballo di gala che il signor Celestino Cuccoli, sfruttando le conoscenze e le sensibilità mondane di una sua vecchia amica, aveva organizzato presso la propria villa. Per preparare al meglio l'evento, il signor Cuccoli si era affidato ad un ballerino, coreografo e tuttodore russo chiamato nel romanzo con il nomignolo di *Mac*. Sebbene chiunque presente al ballo apprezzasse gli sforzi creativi del suddetto artista-tuttodore, Donna Maria, cara amica di Celestino Cuccoli, criticò apertamente i modi e gli atteggiamenti dell'artista russo definendoli quali privi di eleganza e, peggio ancora, eccessivamente effeminati. Allo stesso modo, Donna Maria criticò la presenza al ballo di una giovane ragazza, una delle figlie della vedova Canovai, poiché, a parer suo, essa era vestita in modo inappropriato e mostrava dei modi eccessivamente maschilini. A queste puntigliose osservazioni, il signor Cuccoli rispose con tono tanto fermo quanto elegante:

[...] la mia religiosità mi spinge a giudicare con la massima cautela e il maggior rispetto quello che è diverso da me. Gli uomini si inquietano quando scoprono uno che è diverso da loro, ne hanno paura, si rifiutano di conoscerlo, per la loro intima tranquillità vorrebbero sapere che tutti gli altri sono uguali a loro, ricorrono alla violenza per questo fatto, divengono irragionevoli e violenti per paura. Mi inquieto perché costoro sciupano un'armonia [...] Non vi è armonia che non sia caduca, per grande e bella che possa essere, come tutte le cose è destinata a perire, può darsi che essi siano gli elementi già di un'armonia nuova, o i superstiti di armonie defunte.¹

John Cage (1912 - 1992), riprendendo le parole di Celestino Cuccoli, fu l'incarnazione di una *nuova armonia*. Il compositore statunitense, o inventore di genio, come ebbe a definirlo il suo maestro Arnold Schönberg, fu uno dei simboli novecenteschi del cambiamento, della rivoluzione estetica e culturale che permeò l'intero secolo scorso, quell'*armonia*, allora nuovissima e ribelle, che scosse in profondità le fondamenta del passato sapere. Prima di divenire uno dei più precoci autori di musica elettroacustica (*Imaginary Landscape No. 1* venne composta nel 1939), il mentore del *silenzio* quale universo sonoro da sfruttarsi per fini musicali grazie alla celebre composizione *4'33"* (1952-53), il creatore di suoni ed eventi acustici di straordinaria bellezza e particolarità (non fu e non è da tutti il riuscire a fare musica utilizzando piante cactacee o vasche piene d'acqua), l'ideatore dell'utilizzo di eventi acustici aleatori da adoperarsi per fini compositivi legando intimamente l'agire creativo del compositore all'utilizzo del *I Ching*, antico libro oracolare cinese, John Cage cercò di indirizzare il proprio spirito estetico, tanto giovanile quanto rivoluzionario, verso l'utilizzo di strumenti a percussione dai suoni indefiniti. Il superamento delle strette maglie espressive connesse al *pentagramma* e al *temperamento equabile*, elementi cardinali dell'agire compositivo occidentale, almeno fino agli inizi del secolo scorso, venne inizialmente pensato e realizza-

1 Aldo Palazzeschi, *I fratelli Cuccoli*, Firenze: Valecchi Editore, 1948, pp. 273 - 274.

to da Cage tramite l'utilizzo di strumenti appartenenti alle classi degli *strumenti idiofoni* e *membranofoni*². Basta dare una celere occhiata alla copiosa produzione artistica di John Cage per notare, senza alcuna fatica, l'enorme importanza che ha avuto, dai suoi albori fino ai suoi ultimissimi anni di vita, l'utilizzo di strumenti a percussione nell'universo sonoro del compositore statunitense. Dal 1935 fino al 1991, John Cage non si stancò mai di utilizzare una miriade di differenti strumenti percussivi per generare e concretizzare le proprie fantasie musicali. Nel 1935, un allora poco più che ventenne John Cage, compose *Quartet* per quattro percussionisti, mentre, ancora nel 1991, il penultimo anno di vita del compositore, la sensibilità musicale di Cage diede vita a due composizioni, *Six* e *Three*², entrambe per ensemble di soli percussionisti. Il fare musica attraverso l'utilizzo di strumenti percussivi fu, per Cage, una costante che perdurò, con una certa regolarità, per tutta la sua vita. Alla luce di ciò ritengo sia assolutamente impensabile fruire e capire l'universo musicale di John Cage senza conoscere, in maniera approfondita, le motivazioni e le intime ragioni, tanto estetiche quanto filosofiche, che fecero sì che la musica di Cage ebbe, fin dai suoi albori, un rapporto estremamente intimo con strumenti, quali quelli a percussione, storicamente assai poco utilizzati ed apprezzati all'interno del panorama compositivo accademico³.

2 Seguendo la classificazione degli strumenti musicali denominata 'Hornbostel-Sachs', in base ai cognomi dei suoi propugnatori, i musicologi ed organologi Erich Hornbostel, austriaco, e Curt Sachs, ebreo-tedesco, si definiscono *idiofoni* quegli strumenti musicali che sono costituiti da materiali naturalmente sonori e che, conseguentemente, non necessitano di tensioni addizionali, quali corde o membrane, per generare effetti acustici, mentre si definiscono *membranofoni* quegli strumenti musicali che generano avvenimenti sonori grazie alla tensione di una membrana tesa sopra un'apertura che funge da cassa di risonanza. Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano: Mondadori Editore, 2009, pp. 537 - 555.

3 Gli strumenti a percussione furono banditi per molti secoli, tanto in ambito sacro/ecclesiastico quanto dalle sale da concerto, in tutta Europa. Sebbene in epoca medioevale e rinascimentale l'utilizzo di strumenti a percussione, quali tamburi ed *idiofoni* di svariate dimensioni, in ambito quasi esclusivamente profano, fu cosa esteticamente accettabile e, talvolta, strettamente necessaria all'esecuzione di determinate musiche, con l'avvento dell'epoca moderna, specialmente dal XVII secolo fino al trionfo delle viscerali e passionali energie creative romantiche, l'utilizzo di strumenti musicali quali tamburi ed *idiofoni* era percepito come qualcosa di sgradevole o, al più, di esotico e, conseguentemente, tali strumenti

La sensibilità estetica di Cage è ben sintetizzata in due sue affermazioni presenti nella prima puntata del documentario/programma televisivo *C'è musica e musica*⁴ realizzato nel 1972 dal compositore italiano Luciano Berio (1925 - 2003) per la *RAI - Radio Televisione italiana*. Alla domanda 'Che cosa è la musica? What music is?', Cage rispose con piglio sicuro asserendo che la musica...

It's simply a word, and when we say it gracefully people call it song, otherwise not many understand that it is music, but some of us do. Music is what we hear.

Per Cage quindi, già dai primissimi anni '70, non esisteva una vera e propria barriera qualitativa tra suoni musicalmente accettabili e suoni, viceversa, sgradevoli e inutilizzabili per fini compositivi. Tutto è musica e, conseguentemente, qualsiasi entità materiale diviene un possibile strumento musicale da potersi utilizzare senza

dovevano essere utilizzati con grandissima parsimonia ed attenzione da parte di compositori e musicisti. Nel corso del XVIII secolo, ad esempio, strumenti quali i tamburi, possedevano una caratteristica e una natura idiomata estremamente precisa che ne consentiva l'utilizzo più sui campi di battaglia, quali mezzi grazie ai quali comunicare efficacemente con la truppa, piuttosto che sfruttarne le potenzialità espressive in ambito prettamente musicale. Tale ingiusto giudizio estetico del passato fondava le sue radici, probabilmente, sulla natura extraeuropea di tali strumenti che, generalmente, erano associati a prassi musicali di origine asiatica, mediorientale e/o africana. Inoltre, la natura quasi esclusivamente ritmica di tali strumenti male si accordava con l'allora sensibilità musicale europea che, ancora nel XVIII secolo, preferiva spendere le proprie energie, tanto compositive quanto intellettuali, nella risoluzione di complicate concordanze armoniche piuttosto che dare peso e risalto a problemi di natura prettamente ritmica o spaziale inerenti all'agire compositivo. Non a caso, nell'Europa del XVIII secolo, musiche estremamente ritmate e, talvolta, accompagnate da tamburi e *idiofoni* quali il triangolo, la mezzaluna (o cappello turco) e i piatti, prendevano il nome, all'epoca esotico, di *musiche turche*.

4 *C'è musica e musica* fu un programma televisivo di natura documentaristica, del 1972, ideato e realizzato dal compositore e didatta italiano Luciano Berio per la *Rai - Radio Televisione Italiana*. Tale programma televisivo venne organizzato in dodici puntate, ognuna avente una precisa titolazione e una conseguente tematica musicale sviscerata nel corso della puntata (ogni puntata aveva una durata di circa 45 minuti). Ecco i differenti titoli delle dodici puntate: 1. *Ouverture*, 2. *Due nell'orchestra*, 3. *Verso la scuola ideale*, 4. *Recondita armonia*, 5. *Mille e una voce*, 6. *Non tanto per cantare*, 7. *Dietro l'Eroica*, 8. *Fuga a più voci*, 9. *Nuovo Mondo*, 10. *Ballabile*, 11. *Come teatro*, 12. *Rondò*. Per la realizzazione di queste puntate, Luciano Berio coinvolse molti musicisti e compositori di fama internazionali tra i quali è possibile citare Pierre Boulez, György Sándor Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono e John Cage.

porsi alcuna pregiudiziale limitazione espressiva. In realtà questa particolarità estetica interna all'universo sonoro di Cage ebbe origini assai più remote. Credo, anzi, che sia impossibile scindere l'agire compositivo di Cage, fin dai suoi primissimi albori, da questa particolare concezione estetica e filosofica dell'arte musicale. Probabilmente Cage necessitò di tempo e di esperienza per maturare, anche a livello intellettuale, tale particolarissimo *modus pensandi*, ma, osservando ed ascoltando la sua vasta produzione musicale, ci si rende facilmente conto ch'essa è completamente inamovibile da tale particolare cognizione artistica ed estetica. In realtà, l'allora giovane Cage, nel palesare un significativo interesse compositivo per l'utilizzo di strumenti percussivi fin dal 1935, non dimostrava certo una profonda originalità o, tanto meno, un agire significativamente rivoluzionario. Credo sia lecito domandarsi quanto segue: quali furono le realtà sonore e compositive che spinsero Cage a indirizzare gran parte delle proprie energie compositive verso l'utilizzo di strumenti percussivi? Per rispondere a questa domanda è necessario fare i nomi di tre compositori che segnarono in profondità la musica occidentale del secolo scorso: Igor Stravinskij, Dmitrij Dmitrievič Šostakovič e Edgar Varèse. Igor Stravinskij (1882 - 1971), nel suo celebre balletto *La sagra della primavera* (1913), arrivò a dover utilizzare, quasi obbligatoriamente, diversi strumenti a percussione per poter dare respiro al proprio agire compositivo. Difatti, ascoltando tale balletto ed osservandone attentamente la partitura, si può facilmente evincere come il compositore abbia completamente saturato le potenzialità armoniche e melodiche interne al sistema musicale occidentale. In tale opera vi sono infatti ampie *costruzioni poliaccordali* complesse. Esempio lampante di tale complessità armonica è il famoso *accordo degli auguri primaverili* nato dalla sovrapposizione della triade perfetta di Fa maggiore o, enarmonicamente parlando, di Mi maggiore, e della triade formante l'accordo di Mi maggiore con l'aggiunta della settima minore, Re bemolle.



Accordo degli auguri primaverili. L'accordo ribattuto della *Danza delle adolescenti* è formato dalla sovrapposizione di due accordi distanti un semitono, Mi maggiore e Mi bemolle maggiore (I rivolto); a questo secondo accordo viene aggiunta una settima minore (Re bemolle) fondendo così a livello armonico quella che altro non è che la cellula melodica ricorrente del pezzo (Si bemolle - Re bemolle - Mi bemolle)^{5 6}

Altra struttura accordale particolarmente importante presente nella *Sagra* è sicuramente l'accordo suonato *ppp* (*pianissimo*) ne *l'Adorazione della Terra - Il vecchio saggio* che precede la furiosa *Danza della Terra* (climax compositivo su cui termina la prima sezione del balletto). Anche questo costruito accordale nasce dalla sovrapposizione di più accordi, precisamente dalla sovrapposizione delle triadi di Do minore, di Lab maggiore e di Si minore (notare che ogni fondamentale dista un semitono da una delle altre due triadi).⁷

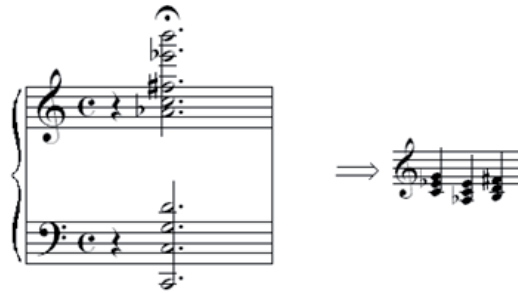
5 Carlo Migliaccio, *I balletti di Igor Stravinskij*, Milano: Ugo Mursia editore, 1992, p. 44.

6 La politonalità presente nella genesi compositiva della *Sagra della primavera* viene raggiunta tramite la sovrapposizione di accordi differenti rispondenti a diversi impianti tonali.

La politonalità risulta infatti dalla sovrapposizione di più melodie appartenenti a tonalità diverse, mentre invece nella *Sagra* si tratta quasi sempre di accumulazioni in senso verticale di accordi diversi per origine tonale.

Alfredo Casella, *Stravinski*, Brescia: La Scuola Editrice, 1947, p. 60.

7 Carlo Migliaccio, *I balletti di Igor Stravinskij*, Milano: Ugo Mursia editore, 1992, p. 45.



L'accordo generato dalla sovrapposizione di tre differenti triadi. Il direttore d'orchestra Ernst Anserment (1883 - 1969) giudicò questo accordo come il massimo di tensione armonica che la coscienza musicale possa esprimere ^{8 9}

Adorazione della Terra - Il vecchio saggio - accordo che prece-

8 Erns Anserment, *Les fondaments de la musique dans la conscience humaine*, Neuchatel: La Baconnière, 1962.

9 Così Stravinskij descrisse il suo primo incontro con Ernst Anserment:

Mi si presentò per strada a Clarens un giorno del 1911, e mi invitò a cena da lui. Ne avevo sentito parlare come maestro di scuola e musicista, ma la sua barba mi fece trasalire, pareva un'apparizione del Ciarlatano in *Petruška*, che stavo componendo allora. Poco dopo diventò direttore dell'orchestra del Kursaal a Montreux [...] non dimenticherò mai le molte ore liete passate insieme; la volta, per esempio, nel mio studio alla Pleyel a Parigi, che ci scolammo un'intera bottiglia di Framboise, dopo di che lui fece finta di essere un cane e si mise perfino a abbaiare carponi sotto il pianoforte.

Igor Stravinskij e Robert Craft, *Ricordi e commenti*, Milano: Adelphi edizioni, 2002, pp. 156 - 157.

de la furiosa *Danza della Terra*

Stravinskij, saturando completamente lo spazio accordale, doveva obbligatoriamente trovare altre strade espressive per portare a compimento il proprio balletto. L'espedito utilizzato da Stravinskij per dare maggiore linfa espressiva e compositiva alla propria musica ne *La Sagra* fu l'utilizzo di strumenti a percussione atti non solo a sopperire a livello ritmico e timbrico alla saturazione e al conseguente decadimento delle costruzioni armoniche ma, al tempo stesso, tali strumenti furono capaci di rappresentare (sia a livello sonoro che scenico) un certo gusto primitivo ed arcaico strettamente connesso con quell'immaginario collettivo chiamato, osservando e ascoltando *La Sagra*, a immedesimarsi con la vita quotidiana e gli usi e costumi delle antiche popolazioni slave precristiane.

Prima di parlare di *Ionisation* di Edgar Varèse, probabilmente la più celebre composizione del secolo scorso per strumenti percussivi a suono indeterminato, credo sia necessario e assolutamente inevitabile spendere qualche parola nel merito dell'*Interludio del Primo Atto* dell'opera *Il Naso* (1927 - 1928) del russo Dmitrij Dmitrievič Šostakovič (1906 - 1975). Tale opera è tratta dal romanzo omonimo di Nikolaj Gogol (1809 - 1852) e il carattere sonoro fortemente ritmico e percussivo dell'*Interludio del Primo Atto*, dal sapore un poco angosciante e militare, serve a descrivere musicalmente la notte agitata dopo la quale il protagonista del breve romanzo e dell'opera, l'assessore di collegio Kovalèv, si sveglia senza naso. Questo *Interludio* mostra caratteristiche estremamente interessanti, soprattutto se consideriamo che venne pensato e composto da Šostakovič sul finire degli anni venti del secolo scorso. Si tratta, infatti, di un momento musicale privo di qualsiasi sapore melodico o armonico. L'intero passaggio sonoro è realizzato utilizzando strumenti a percussione sia appartenenti alla classe degli *idiofoni* che dei *membranofoni* (lo strumento cardine di tale passaggio musicale è, senza dubbio, il *rullante*, o *snare drum*, che con i suoi colpi energetici e le sue brevi ma decise rullate segmenta in maniera razionale

lo spazio sonoro entro il quale si muove e si agita l'intero *Interludio*). Credo sia assolutamente lecito pensare a un possibile quanto doveroso collegamento estetico tra tale composizione e il successivo agire compositivo di altri musicisti quali Varèse e Cage.

Nel 1931 il compositore statunitense Edgar Varèse (1883 - 1965) compose uno dei suoi brani più celebri: *Ionisation*. Questa composizione venne pensata e scritta da Varèse per tredici esecutori e numerosi e differenti strumenti a percussione. Sebbene *Ionisation* avesse ricevuto, fin dalla sua prima esibizione, non pochi commenti negativi, essa divenne, in un lasso di tempo piuttosto breve, una delle composizioni maggiormente apprezzate di Varèse. Tale fatica creativa del compositore statunitense presenta una struttura formale molto precisa e rigorosa. Vi è, difatti, una *introduzione* (dal silenzio iniziale si giunge all'energico vibrare della pelle del tamburo militare, il tutto per la durata di circa 30") alla quale segue, seppur in maniera non sempre chiarissima, una sezione collegata allo sviluppo degli elementi ritmici e sonori apparsi nell'*introduzione*. Questa sezione esplorativa, generata tramite lo sfruttamento delle potenzialità espressive connesse agli elementi acustici presentati nella breve *introduzione*, perdura fino al crescendo della sirena che annuncia, con il suo timbro chiaro e deciso, l'inizio di un'altra sezione del brano. Alla comparsa di un nuovo soggetto musicale, caratterizzato da quintine di sedicesimi, corrisponde l'inizio di quel raffinato gioco dialettico tra il nuovo soggetto musicale, appena apparso dopo il crescendo della sirena, e le idee musicali già valorizzate durante l'*introduzione* e il proseguo della composizione. Questo gioco dialettico e coloristico perdura fino alla *coda* del brano dove l'energia cinetica e timbrica ampiamente sviluppatasi nel corso della precedente *sezione dialogica* si conclude su un lento ma inesorabile smorzarsi dinamico che porta, implacabilmente, al sopirsi di ogni energia sonora e cinetica. Tale approccio assolutamente non aleatorio all'agire compositivo da parte di Varèse appare quale vero e proprio contraltare alla natura prettamente ritmico/ percussiva del brano il quale obbligatoriamente, vista la sua natu-

ra genetica, ignora completamente qualsiasi pensiero compositivo di natura accordale (la verticalità in *Ionisation* è completamente connessa a più o meno complessi incastri sonori di natura ritmica e percussiva fondati su necessità prettamente coloristiche e formali). In *Ionisation* Varèse mischia sapientemente antichità e contemporaneità, emozione e raziocinio, *pathos* (energia, forza vitale, istinto) e *logos* (ragione, ponderatezza, intelligenza razionale).

Quello che dovrebbe scuotere, perlomeno in parte, la nostra attenzione nel merito di questi passati capolavori dell'arte musicale occidentale è, senza dubbio, la coesistenza in essi, a livello estetico e filosofico, di due spinte creative divergenti ma, in questi casi specifici, paradossalmente coincidenti. Tali energie avverse ma, al contempo, straordinariamente concordanti, sono la spinta verso la modernità e la ricerca dell'arcaico, del primigenio. Durante le prime decenni del novecento e, sebbene in maniera più soffusa e flebile tale sensibilità culturale un poco luddista si perpetuò ancora oggi, moltissimi intellettuali ed artisti si prodigarono nell'apprezzare l'antichità e, contemporaneamente, nel guardare con malcelato disprezzo al presente. Nel 1902 lo scrittore statunitense Jack London (1876 - 1916) si immerse nella desolante quanto sofferente realtà sociale dell'Est End londinese (quando, ricordiamolo, Londra era ancora il centro economico e politico del globo). Il profondissimo malessere e disagio sociale che pervadeva gli abitanti di quel popoloso e proletario quartiere di Londra diventò il romanzo-inchiesta (e, perché no, saggio sociologico) *Il popolo degli abissi* (1902/03). In conclusione di questo scritto, London paragona la 'civile' esistenza degli abitanti dell'Est End londinese con la 'selvaggia' natura e quotidianità delle popolazioni Inuit dell'Alaska arrivando a ribaltare completamente qualsiasi sensibilità eurocentrica (in altre parole secondo London vivevano meglio le primitive e selvagge popolazioni Inuit rispetto alle urbane e civilizzate masse proletarie londinesi).

In Alaska, lungo le rive del fiume Yukon, nei pressi della foce, vive il popolo degli Inuit. Sono una popolazione molto primitiva, che mostra solo qualche vago presentimento di quello straordinario artificio che è la civiltà. Il loro pa-

trimonio ammonta forse a due dollari a testa. Si procurano da mangiare cacciando e pescando con strumenti rudimentali. Non manca loro il riparo. I loro vestiti, fatti per lo più di pelli animali, sono caldi. Hanno sempre di che alimentare il loro fuoco e legno per edificare le case, che costruiscono in parte sotto terra e nelle quali giacciono al caldo nei periodi di freddo più intenso. Durante l'estate vivono nelle tende, aperte al vento fresco. Sono sani forti e felici [...] Nel Regno Unito, ai margini dell'Oceano Atlantico, vive il popolo degli inglesi. Sono una popolazione molto civilizzata. Il loro patrimonio ammonta almeno a trecento dollari a testa. Non si procurano il cibo con la caccia e la pesca, ma costruendo faticosamente complicati marchingegni. Per lo più soffrono per la mancanza di riparo. Gran parte di loro vive in abitazioni abbiette, non ha abbastanza combustibile per difendersi dal freddo ed è vestita in modo inadeguato. Un certo numero di loro non ha alcuna abitazione e dorme senza riparo sotto le stelle. Molti restano per strada estate e inverno, tremando nei loro stracci. Nei periodi buoni molti di loro riescono a procurarsi abbastanza da mangiare, nei cattivi muoiono di fame. Stanno morendo adesso, moriranno ieri e l'anno scorso, moriranno domani e l'anno prossimo a causa della fame, perché loro, a differenza degli Inuit, patiscono una condizione cronica di inedia [...] Se si paragona obiettivamente l'inuit medio e l'inglese medio, si vedrà che la vita è meno impietosa per l'inuit.¹⁰

L'amore per il primitivo nacque, evidentemente, da un rifiuto più o meno esplicito, da parte dell'artista occidentale, nei confronti del progresso tecnologico e sociale a lui circostante, il quale, sebbene elargisse enormi quantità di promesse e di beni materiali, non riusciva a creare una società almeno parzialmente egualitaria e deprivata dalle innumerevoli sofferenze collegate alla miseria, alla fame, all'ignoranza e ad un generale ed assai esteso stato di oppressione sociale dove il povero era, come è tuttora del resto, lo schiavo del ricco. Tale passione per ciò che era antichissimo, talmente antico da essere cronologicamente antecedente al concetto stesso di

¹⁰ Jack London, *Il popolo degli abissi*, Roma: Robin Edizioni S. R. L., 2003, pp. 203 - 204.

civiltà, non poteva quindi che ergersi sul disappunto profondissimo che l'artista occidentale provava, e prova ancora oggi, nei confronti della società a lui circostante. Leggendo ancora una volta London e il suo scritto *Il popolo degli abissi* vediamo, con cristallina nitidezza, come la stupidità umana non abbia mai avuto limiti. Lo scrittore statunitense, infatti, non riusciva a comprendere come milioni di persone, la cui maggioranza di esse costrette in situazioni di gravi ristrettezze economiche, materiali e spirituali, potessero elogiare ed acclamare l'avvento di un nuovo sovrano simbolo e causa stessa (se non addirittura causa primaria) del loro malessere (ricordiamo che mentre Jack London si trovava a Londra poté assistere all'incoronazione di Re Edoardo VII).

A Trafalgar Square come in tutto il resto del percorso si poteva ammirare sempre lo stesso spettacolo: forza, una forza schiacciante; schiere di uomini magnifici, il meglio del popolo, la cui sola funzione nella vita è obbedire ciecamente, e ciecamente distruggere, uccidere, soffocare la vita. E affinché questi uomini siano ben nutriti, ben vestiti, ben armati e abbiano navi che li portino fino ai margini estremi del mondo, l'Est End di Londra e gli Est End di tutta l'Inghilterra devono sgobbare, andare in malora e morire.¹¹

La ricerca e l'esaltazione del 'primitivo' divennero per la cultura occidentale del secolo scorso gli strumenti tramite i quali cercare di superare, almeno su un piano artistico e estetico, quel perenne stato di frustrazione e sfruttamento in cui le classi inferiori si erano trovate invischiate da secoli, millenni. Anche il futurismo italiano, la prima avanguardia artistica del novecento, nel suo voler rompere qualsiasi tipo di legame con la passata estetica romantica e con la finta modernità borghese, propose, tramite l'opera dei suoi intellettuali ed artisti, una visione del mondo completamente incentrata sul progresso e sull'esaltazione della tecnologia ma, al contempo, cercò sempre di unire tale spinta propulsiva verso il futuro alla ri-

11 Jack London, *Il popolo degli abissi*, Roma: Robin Edizioni S. R. L., 2003, p. 92.

scoperta di modus vivendi arcaici, antichi, addirittura precristiani. Proprio seguendo tale schizofrenica concezione estetica e filosofica, Filippo Tommaso Marinetti (1876 - 1944), il padre del futurismo italiano, unì in molteplici suoi romanzi e drammi teatrali tematiche schiettamente futuriste ad ambientazioni e personaggi apertamente 'primitivi'. Nel testo teatrale *Il tamburo di fuoco* (1922), Filippo Tommaso Marinetti si divertì a ribaltare i concetti di bene e male, a mischiarli tra loro in pieno impeto futurista e in sfregio alle certezze borghesi nate in epoca cristiana, ma, al tempo stesso, affidò tale messaggio a protagonisti africani dai nomi, dall'aspetto e dai modi evidentemente esotici e primitivi.

Kabango: Il male è necessario quanto il bene. Lo sviluppo del male esercita la forza del bene.

Lanzirica: Hai dunque sempre saputo distinguere il male dal bene?

Kabango: No. Talvolta il bene è il vestito della debolezza e il male il vestito della forza. Talvolta si scambiano i vestiti. Spesso male e bene si intrecciano e si confondono come i rumori umani, i rumori animali e i rumori vegetali in una foresta buia. Ma l'orecchio si esercita nel distinguerli. Così la coscienza si esercita nel distinguere il male dal bene.¹²

Gli opposti (l'elogio per il progresso tecnologico e l'amore verso ciò che era ed è primitivo) sembrano non solo mischiarsi e compenetrarsi ma, addirittura, chiamarsi e influenzarsi vicendevolmente all'interno delle raffinate quanto multiformi logiche espressive presenti nella vasta opera letteraria di Marinetti. Del resto nel romanzo *Patriottismo insetticida* (1939), i due protagonisti di tale scritto uscito dalla penna del roboante Marinetti, i magistrati Urò e Paranza, dopo aver fatto loro lo spirito rivoluzionario della fantomatica *Società dei lungimiranti*, finiscono, per loro diretto desiderio, insieme a qualche loro più o meno sventurato compagno di viaggio, presso alcune popolazioni primitive ed antropofaghe del

12 Filippo Tommaso Marinetti, *Il tamburo di fuoco - Dramma africano*, Atto I - *Il cimitero delle carovane*, Milano: Sonzogno, 1922, pp. 16 - 17.

pacifico. Come già era accaduto nel suo romanzo *Mafarka il futurista* (1909/10), l'irriverente e sprezzante Marinetti aveva esplicitamente mischiato nella sua arte prosaica la propulsiva energia futurista con ambientazioni e desideri primitivi, naturalistici e, sostanzialmente, anti-sociali e anti-convenzionali.

La fertile convivenza nel pensiero futurista di energie ammodernatrici e di pulsioni, viceversa, arcaiche e primitive trova ampio riscontro nel pensiero e negli scritti del drammaturgo e letterato siciliano Ruggero Vasari (1898 - 1968). I suoi drammi più celebri, *L'angoscia delle macchine* (1923) e *Raun* (1926/27), presentano infatti un'umanità futura impegnata nel riaffermare la propria umanità e la propria indissolubile carnalità in una disperata lotta contro la tecnologia e la preponderante meccanizzazione del reale. Così scrisse Ruggero Vasari nel merito della profonda conflittualità vigente tra tecnologia ed umanità:

Io vado al di là del futurismo perché mentre da un lato esalto la macchina, dall'altro ne provo orrore! E perché? Perché la meccanizzazione distrugge lo spirito! Quando lo spirito è morto, anche l'uomo è morto o resta l'automa senza vita, senza desideri, senza gioie.¹³

Fu indubbiamente questo particolarissimo clima culturale (e musicale) a influenzare i gusti estetici e le sensibilità filosofiche di John Cage. Il grande compositore statunitense, infatti, per tutta la sua vita inseguì, contemporaneamente e con uguale foga, tanto la modernità con le sue infinite sfumature quanto un certo gusto estetico primitivo, arcaico e antiaccademico più legato al *pathos*, all'azione fisica, irrazionale e spesso aleatoria, che al *logos*, alla ragione. Fu proprio questa dicotomia tra antico e moderno a far germogliare in Cage il suo profondo interesse per gli strumenti a percussione (passione quest'ultima che, come già ricordato, lo accompagnò per tutta la sua vita e che affonda le sue radici nell'esplicito apprezzamento che Cage nutrì per l'operato di compositori quali i già ricordati Igor

¹³ Ruggero Vasari, *L'angoscia delle macchine*, Palermo: Due Punti Edizioni, 2009.

Stravinskij, Dmitrij Dmitrievič Šostakovič e Edgar Varèse).

Prenderemo in analisi quattro differenti composizioni di John Cage: la già citata *Quartet* (1935), *Third Construction* (1941), *Composed Improvisation for Snare Drum alone* (1987) e *Composed Improvisation for One-sided Drums with or without Jangles* (1990). Queste quattro composizioni per strumenti a percussione sono estremamente significative nel merito dell'evoluzione dell'agire compositivo di Cage, non solo per via dell'ampio arco temporale che esse abbracciano (dal 1935 al 1990) ma, soprattutto, perché palesano con chiarezza come Cage lavorasse con strumenti a percussione sia in ambito polistrumentale (*Quartet* e *Third Construction*, per quattro percussionisti) sia, viceversa, quando lavorò su di un singolo strumento percussivo vagliandone tutte le potenzialità espressive intrinseche.

Ascoltando il *primo movimento* di *Quartet* è impossibile non notare il gusto ancora accademico o, perlomeno, eurocentrico che pervade esplicitamente la composizione. Le diverse percussioni alle quali è affidata la realizzazione di piacevoli intrecci ritmici e, talvolta, melodici, sono infatti organizzate secondo precisi schemi metrici e timbrici di origine 'colta'. La pulsazione di riferimento sulla quale viene a costruirsi l'intero *primo movimento* è assolutamente esplicita ed affidata ai suoni gravi ed avvolgenti di un tamburo di ampie dimensioni. Su queste solide fondamenta, estremamente razionali e, soprattutto, assai rispondenti alle logiche musicali occidentali, Cage costruisce i propri intrecci ritmici che, anche nei momenti di maggiore slancio esecutivo, non si allontanano mai in maniera significativa dalla strada maestra attentamente costruita dalla pulsazione di riferimento. In questo caso specifico siamo lontani anni luce dalla celebre affermazione del critico e musicologo italiano Mario Bortolotto, affermazione contenuta nel suo celebre saggio *Fase Seconda*, in base alla quale...

la *neue Musik* è la distruzione del *beat*. Già la battuta di Debussy vaneggia deliquescenti *délires*.¹⁴

14 Mario Bortolotto, *Fase Seconda*, Milano: Adelphi Edizioni, 2008, p. 19.

Ascoltando il *primo movimento* di *Quartet*, quindi, Cage ci appare come un rivoluzionario sotto il profilo timbrico e coloristico ma, al contempo, il compositore statunitense era assai lontano da quella distruzione della pulsazione di riferimento che sarà, per quasi tutto il novecento, una delle caratteristiche pregnanti della musica colta occidentale. Il *secondo movimento* di *Quartet*, viceversa, abbandona l'energia cinetica attentamente imbrigliata all'interno delle strette maglie del beat di riferimento presente nel *primo movimento* e si apre, fin dai primissimi suoni che la compongono, ad una poetica sonora di natura evidentemente meditativa. I suoni si dilatano, l'ascoltatore può percepirli nella loro completa interezza, le complesse strutture ritmiche presenti nel precedente *movimento* scompaiono e lasciano spazio a un universo fatto di suoni apparentemente individuali, privi d'ogni legame di natura metrica e ritmica con i suoni che li precedono o li seguono. L'arte musicale di Cage inizia a farsi eterea, a perdere stabilità compositiva. All'agire quadrato e prevedibile del *primo movimento* segue, quasi in funzione di contraltare estetico capace di riequilibrare la struttura macroscopica della composizione, un *secondo movimento* difficilmente intelligibile utilizzando le medesime sensibilità musicali presenti nella genesi e nell'esecuzione del nervoso e cinetico *primo movimento*. Tuttavia Cage sembra essere attento più alla struttura macroscopica della composizione che alla natura e alla qualità compositiva intrinseca ad ogni singolo *movimento* del quartetto. A prova di ciò è possibile ascoltare il *terzo* ed il *quarto movimento* di *Quartet*. Infatti, tanto il *terzo movimento* è ancora di natura riflessiva e lontano da qualsivoglia spirito compositivo di mera natura cinetica, così il *quarto* ed *ultimo movimento* riprende esplicitamente quelle caratteristiche sonore, ritmiche e compositive intrinseche al *primo movimento*. Alla luce di ciò, da un punto di vista prettamente macroscopico, *Quartet* di John Cage possiede una forma esteriore riassumibile nell'espressione ABBA, ove forza cinetica, energia esecutiva e, viceversa, introspezione e una quasi percepibile aleatorietà degli eventi sonori, sono inseriti in una quadro generale tanto apparen-

temente dialettico quanto, in realtà, dotato d'un perfetto equilibrio formale. Sembra quasi che Cage non sia capace di ammirare i particolari sonori presenti in *Quartet* preferendovi, invece, una visione macroscopica dell'opera, oserei dire gestaltica, la quale si richiama apertamente alle attente logiche formali di natura prettamente accademica. Il singolo evento sonoro diviene, all'interno della poetica espressa da Cage in *Quartet*, il mattone, l'unità elementare grazie alla quale generare un'opera maggiormente complessa e di più ampio respiro. Ascoltando questa entità sonora macroscopica si può emettere un giudizio estetico capace di prescindere e di ignorare le singole componenti che danno vita al tessuto genetico della composizione presa in esame. In altre parole il tutto predomina tirannicamente sulla parte.

Il medesimo modus operandi è riscontrabile in *Third Construction* del 1941. Si tratta di una composizione che Cage pensò e stese per quattro percussionisti chiamati a relazionarsi con una grande molteplicità di strumenti a percussione appartenenti alle classi dei *membranofoni* e degli *idiofoni* (oltre a quest'ultimi è da evidenziarsi anche la presenza di strumenti assai particolari quali conchiglie trasformate in strumenti aerofoni dal suono particolarissimo e flauti a coulisse). *Third Construction* rappresenta il terzo esperimento sonoro di Cage all'interno di una attenta ricerca timbrica che, negli anni precedenti, aveva portato alla stesura di *First Construction (in Metal)*, del 1939, e *Second Construction*, del 1940. Ascoltando con orecchio vigile e attento *Third Construction* è impossibile non notare l'attenta strutturazione ritmica e formale della composizione. In questa sua fatica creativa, Cage cercò, evidentemente, di valorizzare la particolarità dei timbri connessi agli strumenti musicali utilizzati, piuttosto che manomettere quelle solide fondamenta ritmiche e formali derivate dalla pulsazione isocrona di riferimento verso cui tutti i quattro musicisti indirizzano la propria attenzione. A una ricerca timbrica tanto accurata quanto rivoluzionaria, fa da contrappeso un approccio ritmico e formale assai convenzionale. Cage, proprio come in *Quartet*, non riesce a staccarsi da quei mo-

delli compositivi di natura accademica che, sicuramente, influenzavano ancora in maniera significativa il suo personale universo tanto estetico quanto linguistico. In *Third Construction*, infatti, assistiamo ad una composizione dotata di precisi schemi architettonici (vi sono 24 differenti *sezioni* ove ogni singola *sezione* è formata da 24 *battute*) e ritmici (Cage organizza i ritmi da eseguirsi da parte di ogni singolo musicista tramite precise proporzioni aritmetiche).

Rispetto a quanto evidenziato finora, i casi di *Composed Improvisation for Snare Drum alone* e *Composed Improvisation for One-sided Drums with or without Jangles* sono completamente diversi. Queste due composizioni distano, cronologicamente parlando, circa mezzo secolo da *Quartet* e *Third Construction*. Tale significativa distanza cronologica non può non farsi sentire, con enorme vigore, nelle caratteristiche estetiche di queste due particolari composizioni di John Cage. Mentre in *Quartet* e in *Third Construction* l'agire compositivo di Cage era, come precedentemente evidenziato, di natura macroscopica e razionalmente incanalato verso determinate e precise mete estetiche fondate sulle relazioni dialogiche e, talvolta, cinetiche tra strumenti percussivi diversi (in altre parole il tutto comanda esteticamente la singola parte), in *Composed Improvisation for Snare Drum alone* e in *Composed Improvisation for One-sided Drums with or without Jangles*, Cage rivoluziona il proprio modo d'intendere il comporre musica percussiva abbandonando i concetti di ritmo, metro, pulsazione ed energia dinamica a favore d'una attenta ricerca sonora che, per essere esteticamente apprezzabile, deve poter mostrare e sfruttare tutte le potenzialità espressive intrinseche ad un preciso strumento musicale. Ascoltando *Composed Improvisation for Snare Drum* ci si rende subito conto di come non vi sia uno sguardo d'insieme nei confronti dell'opera ma, viceversa, come quest'ultima nasca per semplice accostamento di eventi sonori singoli dotati ognuno di un proprio profondissimo valore estetico. Lo *Snare Drum*, ovvero il *rullante*, viene percosso dall'esecutore con le bacchette, con le mani, con una pallina che ne colpisce più volte la pelle superiore creando una serie di effetti sonori partico-

larissimi. Ogni singolo centimetro del *rullante*, anche i suoi bordi, i suoi tiranti, le sue parti metalliche, diventano potenziali generatori di eventi sonori musicalmente interessanti. Il tutto viene ad essere eseguito su d'una precisa cornice sonora: il *silenzio*. L'esecutore si muove con calma, senza frenesia, ricerca il suono desiderato, voluto, immaginato dal compositore. Egli non si deve lasciar fascinare da una qualsivoglia energia cinetica ma, al contrario, deve trasformare il rullante, strumento nato quale perfetto mezzo musicale per accompagnare marce militari o danze (pensiamo tanto alla musica *jazz* quanto al *rock*), in un medium tanto materiale quanto sonoro capace di dialogare con il *silenzio* e di mostrare, con estrema calma e lentezza, le sue innumerevoli sfumature espressive di natura sonora. Il singolo suono e l'individualità ad esso connesso hanno soggiogato, esteticamente parlando, quella visione d'insieme che, cinquant'anni prima, aveva permesso ad un giovanissimo Cage di realizzare composizioni quali *Quartet* e *Third Construction*. Per raggiungere questa nuova sensibilità estetica, Cage non si limitò a estrapolare direttamente dal *rullante* la sua completa natura sonora ma arricchì quest'ultima di ulteriori potenzialità acustiche trasformando il *rullante* in una specie di *rullante preparato* permettendo all'esecutore, ad esempio, di appoggiare sulla pelle del rullante oggetti di diversa natura per variare più che sensibilmente il timbro del proprio strumento. Assistere ad una esecuzione di *Composed Improvisation for Snare Drum* vuol dire assistere ad una specie di rito, ad una successione lenta e assai ponderata, ma talvolta improvvisa e quasi gestuale, di eventi musicali che, in realtà, posseggono una miriade di diversi e profondi significati filosofici. Cage sembra aver fatto sua, a livello compositivo, la natura conflittuale dei riti orientali (soprattutto giapponesi) ove alla lentezza dei movimenti dei loro esecutori si sommano armoniosamente le forze contrastanti della ragione e dell'istinto (*pathos* e *logos* si scontrano, si incontrano, si sommano e, infine, si annullano, permettendo all'individuo di compiere una serie di gesti ed azioni che si trovano, in realtà, in una specie di limbo ove ragione e istinto sono un

tutt'uno indistinguibile)¹⁵.

La medesima rivoluzionaria sensibilità estetica la si ritrova anche in *Composed Improvisation for One-sided Drums with or wi-*

15 A un uomo occidentale può sembrare paradossale, ai limiti della comprensibilità, ma per la cultura giapponese di matrice Zen (corrente prettamente nipponica del Buddhismo) i concetti di *emozione* e *ragione* sono antitetici solamente a livello superficiale. Il rapporto esistente tra *ragione* e *istinto*, difatti, diviene antitetico solamente quando colui che ne subisce i capricci non ha intrapreso un complicato quanto proficuo processo di apprendimento nel seno di una pratica artistica o sportiva. Colui che, ad esempio, desidera poter praticare l'arte della calligrafia raggiungendone il massimo delle potenzialità espressive ed estetiche ad essa connesse, deve riuscire a fondere in maniera equilibrata *istinto* e *ragione* nel suo animo e nel suo corpo. Il gesto deve essere, quindi, al contempo *istintivo* (deve cioè generarsi senza alcuna spinta razionale) e dotato di senso logico e proporzione (la ragione ha guidato lo studente fino ad una tale padronanza del mezzo artistico che l'utilizzo dello stesso deve avvenire senza che la ragione s'impegni direttamente nel gesto creativo). Osservando, ad esempio, una *cerimonia giapponese del tè (Cha no yu)* è possibile notare una grande serie di attenti movimenti, lenti e estremamente precisi, eseguiti dai suoi partecipanti. Tali movimenti sono talmente raffinati da riuscire a dare vita ad una specie di danza. Questi movimenti sono stati studiati ed eseguiti più e più volte con una tale tensione logica e razionale, dai partecipanti alla *cerimonia del tè*, che essi, alla fine, sono, per i loro esecutori, null'altro che azioni istintive, naturali e assolutamente imperturbabili da svolgersi in un momento di totale libertà del proprio animo, svuotato da qualsiasi pensiero superfluo.

Questa particolare commistione di *istinto* e *ragione* nella cultura giapponese è stata narrata con grande intelligenza nel libro *Lo zen e il tiro con l'arco* (1948) del professore tedesco Herrigel Eugen (1884 - 1955). Quest'ultimo, mentre si trovava in Giappone per motivi accademici, decise d'intraprendere l'arte del tiro con l'arco sotto la guida di un maestro locale consigliatogli da alcuni suoi amici e colleghi. Dopo non poche fatiche, Herrigel Eugen arrivò a comprendere la natura del legame esistente tra lo zen e l'utilizzo dell'arco e delle frecce grazie alle seguenti preziose parole del suo maestro:

'Lei si preoccupa inutilmente', mi consolò 'si tolga di mente il pensiero di colpire nel segno! Può diventare un maestro d'arco anche se non tutti i colpi fanno centro. I colpi centrati là sul bersaglio sono soltanto prove e conferme esterne della sua mancanza d'intenzione, del suo abbandono dell'Io, della sua concentrazione, portate all'estremo, o come voglia chiamare questo stato. Vi sono gradi nella maestria, e solo chi ha raggiunto l'ultimo non può mancare anche il bersaglio esterno' [...] Le citerò un esempio che mi ha dato spesso da pensare: il ragno danza la sua rete senza sapere che ci siano mosche che vi si impiglieranno. La mosca, danzando spensierata in un raggio di sole, s'impiglia nella rete senza sapere che cosa l'attende. Ma attraverso l'uno e l'altra 'Si' danza, e in quella danza interno ed esterno sono una cosa sola. Così l'arciere colpisce il bersaglio senza aver mirato esternamente - meglio non glielo so dire'.

Eugen Herrigel, *Lo Zen e il tiro con l'arco*, Milano: Adelphi Edizioni, 1989, pp. 77 - 78.

thout Jangles. In questa composizione, tuttavia, l'esecutore non si trova a dover dialogare con un solo strumento musicale ma, bensì, egli possiede innanzi a sé diversi tamburi a cornice di diverse dimensioni e, conseguentemente, aventi timbri differenti. Anche in questo caso l'esecutore è chiamato a ricercare le diverse potenzialità espressive e sonore presenti in ogni singolo tamburo a cornice. La composizione presenta una struttura macroscopica eterea ed instabile poiché, anche in questa fatica musicale, è il singolo evento sonoro a incuriosire realmente il compositore. Da un punto di vista macroformale *Composed Improvisation for One-sided Drums with or without Jangles* si presenta come una specie di collage di eventi sonori individuali privi di una precisa e stabile relazione dialogica tra di essi. Ogni singolo effetto sonoro viene ad essere generato a causa di una determinata azione intrapresa dall'esecutore su di un determinato tamburo a cornice ma, tali azioni e tali suoni, non hanno un preciso legame con le azioni e con i suoni ad essi antecedenti e seguenti. Quando appaiono, assai raramente, dei segmenti sonori ritmati e dotati di una evidente energia cinetica, questi sono comunque brevi, privi di ogni relazione dialogica con la flebile e quasi invisibile struttura macroscopica della composizione.

Anche in questo brano, così come nel precedente, l'agire dell'esecutore è completamente abbracciato e fagocitato dal silenzio. Ascoltando con attenzione *Composed Improvisation for Snare Drum* e *Composed Improvisation for One-sided Drums with or without Jangles* ci si rende immediatamente conto di come Cage cerchi, e vi riesca, di estrarre dagli strumenti percussivi a sua disposizione un universo sonoro estremamente complesso e completamente slegato da qualsiasi passata prassi tanto teorica quanto esecutiva. Sembra quasi che Cage, conoscendo probabilmente lo scritto *Musica Primitiva*¹⁶ dell'antropologo tedesco Marius Schneider (1903 - 1992), abbia cercato di dare concretezza musicale e dignità estetica ad alcune tradizioni religiose di origine africana incentrate sul credere che

16 Marius Schneider, *Musica primitiva*, Milano: Adelphi edizioni, 1992.

la natura, e con essa l'intero reale a noi tutti circostante, abbiano avuto origine tramite un'azione sonora intrapresa da un demiurgo creatore e che tale azione generativa possa essere riscontrata nei suoni che gli oggetti esistenti emanano se percossi. Forte, probabilmente, di tale sensibilità religiosa (e filosofica), la musica percussiva di Cage divenne, nel corso della sua proficua vita artistica, un voler emancipare a livello estetico e artistico l'anima sonora degli strumenti musicali e degli oggetti che egli utilizzò per le sue fatiche creative. Cage, giungendo a tale rivoluzionaria sensibilità estetica, distrusse quell'antichissima concezione musicale occidentale che vedeva nella musica più un'abile prassi artigianale che un vero e proprio mezzo, tanto artistico quanto filosofico, grazie al quale comprendere il mondo sensibile a noi circostante. Per Plutarco (*De musica*, dialogo composto agli inizi del II secolo d.C.) i concetti di *suono* e di *musica* sono entità differenti di cui la seconda è null'altro che un piccolissimo sottoinsieme dei primi...

[...] i migliori grammatici definiscono il suono una vibrazione dell'aria percepibile attraverso l'udito [...] Sono almeno tre gli elementi che devono sempre arrivare simultaneamente all'udito: la nota, la durata e la sillaba o la lettera. Potremmo riconoscere la melodia dalla progressione delle note, il ritmo dalla loro durata e le parole dalle lettere o dalle sillabe.¹⁷

Tale antichissima dicotomia (assai più antica dello stesso Plutarco) trovò terreno fertilissimo anche nella cultura cristiana medioevale e rinascimentale. L'epoca moderna non si allontanò da tale dicotomia *suono/musica* ma, anzi, costruì una complessa grammatica musicale estremamente precisa capace di identificare e distinguere con celerità, secondo i suoi tanto coercitivi quanto convenzionali canoni, un evento sonoro musicalmente accettabile da un evento sonoro privo di alcun interesse estetico. Solo il novecento fece venire meno tale fanciullesca dicotomia e, tra i vari autori che lottarono contro di essa, John Cage merita, sicuramente, una

¹⁷ Plutarco, *De musica / Sulla musica*, Milano: Rizzoli edizioni, 2008, p. 17 e p. 109.

speciale menzione e lode. Egli, così come dimostrato dall'evolversi della sua arte musicale percussiva, cercò di trasformare ogni evento sonoro esistente in un evento sonoro esteticamente apprezzabile. Inoltre, è bene sottolinearlo, Cage cercò sempre di poter estrarre l'anima sonora presente in ogni oggetto materiale trasformando quest'ultimo, di diritto, in un vero e proprio strumento musicale dalle notevoli potenzialità espressive.

Se verso la metà degli anni '30 del secolo scorso Cage cercava di ottenere dagli strumenti a percussione quella forza compositiva capace di coniugare antichità e modernismo, in spregio alle conquiste dell'arte musicale europea settecentesca ed ottocentesca, verso la fine del novecento egli aveva trasformato gli strumenti a percussione da *medium sonori* capaci di coniugare antichità e modernità in veri e propri strumenti filosofici da utilizzarsi per portare l'esecutore e i fruitori della sua musica verso una visione del reale quale insieme di innumerevoli eventi individuali non necessariamente inquadrati e, conseguentemente, comprensibili solamente se inseriti con esplicita coerenza in una specifica dimensione ad essi macroscopica. L'arte di Cage, nel merito dell'utilizzo di strumenti percussivi, sembra, quindi, aver compiuto un particolare percorso estetico dove da una sensibilità sonora di matrice collettiva (ogni singolo strumento a percussione deve relazionarsi con gli altri strumenti per generare un tessuto macroscopico coerente e esteticamente valido) si passò a una contrastante sensibilità estetica incentrata non soltanto sul singolo strumento ma, addirittura, sul singolo evento sonoro che può essere costruito sfruttando le innumerevoli potenzialità espressive di ogni differente strumento a percussione. Se inizialmente la musica percussiva di Cage era, per usare un termine filosofico, di natura induttiva (il *particolare* forma il *generale* e trova coerenza solo in questo ambito di ampio respiro), sul finire degli anni '80 e l'inizio degli anni '90 del secolo scorso, la musica di Cage aveva completamente abbandonato tale sensibilità estetica preferendovi l'antitetica dissoluzione della forma macroscopica a favore dell'evento sonoro singolo ed individuale. La libertà del suo-

no si era quindi ampiamente slegata, non solo dalle passate sensibilità romantiche ed accademiche della tradizione occidentale, ma, soprattutto, da un qualsiasi desiderio estetico atto a soggiogare il singolo dato sonoro a favore di un più o meno complesso quadro generale in cui i singoli eventi acustici sono chiamati a dare vita, abbandonando la propria individualità, a un tessuto sonoro di più ampie dimensioni. John Cage, esteticamente parlando, partendo dal singolo evento sonoro al servizio d'una più complessa realtà musicale di natura collettiva era giunto, dopo un lungo percorso estetico e filosofico, alla valorizzazione del singolo evento acustico quale finalità ultima d'un qualsivoglia agire compositivo.

Bibliografia essenziale

Filippo Tommaso Marinetti, *Il tamburo di fuoco - Dramma africano*, Milano: Sonzogno, 1922.

Alfredo Casella, *Strawinski*, Brescia: La Scuola Editrice, 1947.

Aldo Palazzeschi, *I fratelli Cuccoli*, Firenze: Valecchi Editore, 1948.

E. Anserment, *Les fondaments de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel: La Baconnière, 1962.

Eugen Herrigel, *Lo Zen e il tiro con l'arco*, Milano: Adelphi Edizioni, 1989.

Marius Schneider, *Musica primitiva*, Milano: Adelphi edizioni, 1992.

Carlo Migliaccio, *I balletti di Igor Stravinskij*, Milano: Ugo Mursia editore, 1992.

Marjorie Perloff, Charles Junkerman, *John Cage: Composed in America*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Michele Porzio, *Metafisica del silenzio*, Milano: Auditorium edizioni, 1995.

Alan Clayson, *Edgar Varèse*, London: Bobcat Books , 2002.

Igor Stravinskij e Robert Craft, *Ricordi e commenti*, Milano: Adelphi edizioni, 2002.

Jack London, *Il popolo degli abissi*, Roma: Robin Edizioni S. R. L., 2003.

Mario Bortolotto, *Fase Seconda*, Milano: Adelphi Edizioni, 2008.

Plutarco, *De musica / Sulla musica*, Milano: Rizzoli edizioni, 2008.

G. Di Maggio, A. Bonito Oliva, D. Lombardi, *John Cage*, Milano (Assago): Mediane edizioni, 2009.

Ruggero Vasari, *L'angoscia delle macchine*, Palermo: Due Punti Edizioni, 2009.

