

Franco Degrassi

Suono e consapevolezza: la lezione di John Cage

«A partire dagli anni Quaranta, attraverso lo studio della filosofia del buddismo zen con D.T. Suzuki, ho pensato alla musica come un mezzo per cambiare la mente. Naturalmente, la mia principale preoccupazione è stata quella di cambiare prima di tutto la *mia* mente. Volevo cambiarmi perchè negli anni Quaranta mi trovavo in uno stato di profonda confusione sia a livello personale sia riguardo alla comprensione della funzione dell'arte nella società. Fu proprio grazie allo studio del buddismo che la mia confusione diminuì, o perlomeno così mi sembrò. Vidi l'arte non più come una forma di comunicazione tra l'artista e il pubblico, ma piuttosto come una attività sonora in cui l'artista potesse trovare una strada per lasciare che i suoni fossero se stessi; e in questa loro ritrovata identità potevano aprire le menti, sia di coloro che li avevano creati sia di quanti li ascoltavano, a nuove possibilità. Per ampliare la loro esperienza, e soprattutto per rendere superflua l'emissione di giudizi di valore»¹.

Musica per cambiare la mente. Per cambiare la mente, secondo l'indicazione del buddismo zen e di altre importanti culture², è necessario valorizzare la modalità di coscienza intuitiva a scapito della dimensione concettuale. La coscienza intuitiva, attraverso adeguate pratiche, può tendere a diventare uno stato di consapevolezza continuo:

«[...] sono state elaborate un'enorme varietà di tecniche, di rituali e di forme artistiche per conseguire questo scopo, ognuno dei quali può essere chiamato meditazione nel senso più ampio del termine. Lo scopo fondamentale di queste tecniche sembra essere quello di far tacere la mente pensante e di spostare la consapevolezza dalla modalità razionale di coscienza a quella intuitiva [...]. Quando la mente razionale tace, la modalità intuitiva produce uno stato di straordinaria consapevolezza, l'ambiente viene percepito direttamente senza il filtro del pensiero concettuale [...] L'esperienza di unione con l'ambiente circostante è la principale caratteristica di questo stato di meditazione. Questo è uno stato di coscienza nel quale ogni forma di frammentazione è venuta meno, dissolvendosi in una unità indifferenziata. Nella meditazione profonda la mente è totalmente vigile. Oltre alla comprensione non sensoriale della realtà, essa percepisce tutti i suoni, le impressioni visive, e gli altri stimoli che provengono dall'ambiente circostante, ma non ne trattiene le immagini sensoriali per analizzarle o interpretarle. Ad esse non è consentito distrarre l'attenzione. Tale stato di coscienza non è dissimile dallo stato mentale di un guerriero che attende l'attacco con estrema vigilanza, registrando ogni cosa che gli si muove intorno senza venirne distratto neppure per un istante»³.

L'opera di Cage, in questa cornice, può essere assimilata ad un percorso meditativo. Cage, dopo alcuni anni di studio del buddismo zen, costruisce una sua pratica meditativa a partire dalla relazione con i suoni che egli affronta con un insieme articolato di esperienze multiformi. L'obiettivo non è “estetico” ma quello di una apertura del proprio essere all'esterno mediante i sensi liberandosi -come avviene anche in altre pratiche meditative- dal fardello dei concetti: «Si può raggiungere lo stesso risultato sia attraverso i sogni, che standosene a gambe incrociate in meditazione o, ancora, attraverso la respirazione profonda -tutti esercizi yoga- arrivando in ogni caso alla stessa conclusione: niente più idee»⁴.

Tale pratica ha, secondo le indicazioni dello stesso autore, valenza didattica:

-
- 1 J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, a cura di R. Kostelanetz, trad.it. F. Masotti, Socrates, Roma 1996, pp.79-82 (ed. orig. R. Kostelanetz, *Conversing with Cage*, Limelight, New York 1987).
 - 2 In Oriente ma, in modalità differenziate, anche nell'Occidente antico : sull'importanza della pratica degli esercizi spirituali nella filosofia antica P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, trad. it. A.M. Marietti, Einaudi, Torino 2005² (ed. orig. *Exercices spirituels et philosophie antique*, Albin Michel, Parigi 2002).
 - 3 F. Capra, *Il Tao della fisica*, trad. it. G. Sullo, Adelphi, Milano 2005¹⁷, pp. 44-46 (ed. orig. *The Tao of Physics*, Shambhala, Berkeley 1975).
 - 4 J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 93.

«Credo che ci sia un elemento didattico nel mio lavoro. Penso che la musica abbia a che fare con l'auto-modificazione: comincia con il cambiamento del compositore e possiamo immaginare che si possa anche estendere al cambiamento degli ascoltatori. E se non garantisce questo con sicurezza, garantirà senza dubbio la modificazione della mente del compositore, che risulterà cambiata non soltanto in presenza della musica, ma anche in altre situazioni»⁵.

Cage propone in definitiva, a tutti coloro che si avvicinano al suo percorso, i medesimi obiettivi che sono perseguiti da tutti i percorsi meditativi:

«[...] un “lavoro su di sé”, una coltivazione della mente, una tecnica della coscienza, un addestramento della sensibilità, una disciplina psichica, che si pone innanzitutto due obiettivi: l'acquisizione di un maggior grado di consapevolezza e il recupero del senso dell'essere, continuamente oscurato dalle vicende della vita e dalle attività mentali»⁶.

Meditazione ad apertura al mondo esterno

Il punto di partenza, il “pezzo più importante”, a detta dello stesso Cage⁷, è il pezzo silenzioso, *4'33"*, del 1952.

«Sentivo e speravo di potere condurre altre persone alla consapevolezza che i suoni dell'ambiente in cui vivono rappresentano una musica molto più interessante rispetto a quella che potrebbero ascoltare a un concerto. [...] Nessuno colse il significato. Il silenzio non esiste. Ciò che pensavano fosse silenzio si rivelava pieno di suoni accidentali, dal momento che non sapevano come ascoltare. Durante il primo movimento si poteva sentire il vento che soffiava fuori. Nel secondo delle gocce di pioggia cominciarono a tamburellare sul soffitto, e durante il terzo, infine, fu il pubblico stesso a produrre una serie di suoni interessanti, quando alcuni parlavano oppure se ne andavano»⁸.

4'33" è l'esperienza del vuoto, preparata e praticata dal compositore, proposta all'interprete ed al pubblico. Consente di capire, attraverso l'esperienza, che “ il silenzio non esiste” cioè che

«il vuoto, come la luce, non può mai esistere allo stato puro, assoluto, irrelato: come la luce è condizione generale di visibilità delle cose particolari ma lo è solo in quanto a sua volta condizionata dalle ombre, così il vuoto è condizione generale della costituzione dei pieni, ma lo è solo in quanto a sua volta è condizionato dai pieni»⁹.

“Il silenzio non esiste” poichè il vuoto assoluto non esiste così come non esiste «[...] uno sfondo di figure senza le figure, o il silenzio dei suoni senza i suoni: vuoto, sfondo e silenzio non possono mai essere condizioni assolute; ma non per questo vuol dire che non esistano assolutamente. Anzi, proprio in quanto non sono assoluti sono efficaci, e, in quanto efficaci sono reali»¹⁰. Infine, “il silenzio non esiste” poichè il silenzio è quel silenzio della mente che non è «[...] un azzeramento della coscienza, ma una purificazione della coscienza stessa»¹¹.

Solo attraverso tale purificazione risulterà possibile sia un accoglimento dei suoni senza sforzo che la realizzazione di azioni sonore con valenza “estetica”¹², azioni che hanno la medesima portata di

5 J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 153.

6 C. Lamparelli, *Manuale di meditazione*, Mondadori, Milano 2010, p. 10. A proposito della “cura di sé” nella cultura dell'Occidente antico, di particolare interesse M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, trad. it. M. Bertani, Feltrinelli, Milano 2012, p. 267 (ed. orig. *L'hermeneutique du sujet*, Seuil/Gallimard, Parigi 2001).

7 J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 111.

8 *ivi* p. 110.

9 G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto Arte e Meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2002³, p. XV.

10 *ivi* p. 62-63.

11 *ivi* p. 62.

12 «L'opera d'arte ispirata al buddismo zen non sorge quando l'artista si rifà al buddismo zen come ad un patrimonio culturale esteriore, ma nasce solo quando la sua mente, purificata a fondo con l'esercizio della meditazione [...] si rende disponibile ad accogliere la realtà come se fosse la prima volta che l'incontra» *ivi* p. 72.

qualunque altro tipo di azione»¹³.

Il discorso su Cage potrebbe interrompersi qui. Non si tratta di una forzatura. Più volte lo stesso Cage insiste: sono cambiato attraverso il mio fare musica -non voglio più esprimere idee o sentimenti attraverso la musica- desidero solo ascoltare i suoni dell'ambiente¹⁴ -continuo a fare musica solo perchè la gente insiste. E quando è avvenuto questo cambiamento, quale è il "Cage necessario"? «Forse dovremmo tornare indietro al mio pezzo silenzioso [...] Credo che ciò di cui abbiamo bisogno nel campo della musica sia una esecuzione molto lunga di quel lavoro. È l'adempimento degli obblighi che ho, in un certo senso, nei confronti di altra gente[...]»¹⁵

La ricezione di 4'33"

Di fronte all'esperienza del vuoto proposta da Cage si può testare nuovamente l'ipotesi, avanzata poc'anzi, di un "corpus meditativo" cageano. A fronte degli scontati episodi di rifiuto del pubblico (che però potrebbero anche talora essere, per alcuni, il preludio ad una trasformazione, ad una presa di coscienza successiva) stanno due tipi possibili di ipotesi circa l'"accoglimento positivo" dell'opera. La prima, quella più radicale, può asserire che per accostarsi a 4'33", ed in generale all'opera di Cage, sia necessario esser già dei meditanti. Ciò ridurrebbe di molto il numero dei fruitori "consapevoli":

«Questo non tanto perchè sia difficile trovare specialisti intelligenti e critici sensibili, ma perchè è difficile che essi giungano a ritenere necessaria la meditazione come strumento di comprensione di esperienze estetiche centrate sul vuoto; non solo: anche se con difficoltà si possono trovare esempi isolati di studiosi disposti ad accettare la necessità del riferimento alla meditazione, è poi ancora più difficile che essi siano disposti a sottoporsi personalmente all'impegnativo tirocinio della pratica meditativa al fine di comprendere più a fondo e più da vicino forme e contenuti di arti nate e cresciute grazie all'esperienza del vuoto»¹⁶.

La seconda ipotesi, riferimento nella redazione di queste note, è che

«[...] anche se non si volesse giungere a questi estremi e radicali limiti nei quali si considera l'esercizio meditativo preliminare necessario alla produzione e alla fruizione di alcune forme d'arte, rimarrebbe pur sempre il fatto -assai lontano sia dai canoni formativi che dai codici interpretativi consueti- che tali forme d'arte sono *in se stesse* forme di esercizio meditativo che hanno al centro della loro attenzione la presenza e l'efficacia del vuoto»¹⁷.

Dunque è possibile un doppio movimento: 4'33" è un esercizio, dirompente nella sua novità, di meditazione collettiva per chi non ha dimestichezza con questa pratica¹⁸. Al contrario è una esperienza nota e non sconvolgente per i meditanti. Mettendo a confronto questi due livelli emerge che il "sapere unitario" sul suono che i meditanti posseggono (anche prima di fruire di 4'33") viene

13 «[...] alla luce del buddismo zen, l'arte non si pone come una attività particolare: essa non è che uno dei molti modi di porsi dell'esperienza una volta che la pratica meditativa abbia svolto il suo lavoro di purificazione» G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, cit., p. 72.

14 «Non mi sognerei mai di mettere dei doppi vetri alle finestre, perchè amo tutti i suoni. Il traffico non si ferma mai, notte e giorno e in ogni istante si può sentire un clacson, una sirena, freni che stridono. Tutto questo è estremamente interessante e sempre imprevedibile. All'inizio pensavo che non sarei riuscito a dormire, poi ho trovato il modo di trasporre i suoni in immagini, e così possono entrare nei miei sogni senza svegliarmi» J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., pp. 59-60.

15 J. Cage, *ivi*, p. 153.

16 G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, cit., p. XIII.

17 *ivi*, p. XIII.

18 «Giungiamo dunque all'ipotesi interpretativa forse più semplice di 4'33", vale a dire che sia un invito allo *zazen*, o un'imposizione dello *zazen*, nel caso l'ascoltatore non abbia l'idea di cosa stia per succedere». K. Gann, *Il silenzio non esiste*, trad. it. M. Mele, Isbn, Milano 2012, p. 103 (ed. orig. *No such Thing As Silence*, Yale University Press, New Haven 2010).

“messo a disposizione” da Cage ai non-meditanti a partire da 4'33" in forma di successive esperienze meditative “parziali”.

Ma cosa “sa” già il meditante? Nello stato di meditazione profonda il meditante sperimenta una situazione in cui non ci sono gerarchie suono-rumore; non c'è alcuna intenzionalità percepita nella produzione dei suoni (ma i suoni sono vissuti isolandoli dalla sorgente) e, di conseguenza, non ci sono gerarchie tra i suoni né orizzontalmente né verticalmente; non ci sono gerarchie tra eventi che si riferiscono a differenti modalità sensoriali (udito, vista, olfatto ecc.); non ci sono gerarchie tra chi produce suono e chi ascolta suono (tutto ha un suono, compreso il meditante che può ascoltare il suo respiro ed il battito del suo cuore); l'unico elemento che organizza l'esperienza è il tempo (che pure la meditazione può “curvare” abbondantemente allontanando la dimensione del tempo “fisico” da quella del tempo percepito) nello scorrere del quale “nuotano” gli eventi.

Ed è proprio sul tema dell'annullamento di tali gerarchie che si soffermano le “meditazioni” cageane. Se ne propongono qui alcune.

Gerarchia suono-rumore

Una prima proposta cageana è quella che propone la libera esplorazione delle sonorità in una dimensione di totale superamento di qualsiasi gerarchia suono-rumore: dall'azione “eterodossa” sugli oggetti “sacri” della tradizione musicale occidentale

«[...] mi venne in mente il suono del pianoforte quando Henry Cowell percuoteva le corde o le pizzicava, vi faceva scorrere aghi di metallo e così via. Andai in cucina, presi un piatto per torte e lo misi con un libro sulle corde, e mi accorsi che stavo procedendo nella direzione giusta. L'unico problema con il piatto è che rimbalzava. Così presi un chiodo, e lo infilai tra le corde, ma il guaio era che scivolava via. Mi venne allora in mente di sostituire il chiodo con una vite da legno, e questa si rivelò una cosa giusta. E poi utilizzai guarnizioni di gomma, piccoli dadi in prossimità delle viti, e così via...provai le cose più strane [...] Gli oggetti funzionano come delle sordine, e i suoni diventano più tenui rispetto ad un pianoforte normale, e decisamente diversi. Trovo che preparare il pianoforte sia affascinante come camminare lungo la spiaggia e raccogliere conchiglie»¹⁹

all'esplorazione di qualunque corpo sonoro

«Certo, mi ero convinto tutto possedesse un'anima e che tutto potesse suonare. Ero diventato talmente curioso del mondo in cui vivo, dal punto di vista sonoro, che cominciai a percuotere e sfregare tutto ciò che mi capitava tra le mani, sia che fossi in una cucina oppure all'aperto, e gradualmente raccolsi un'ampia collezione di strumenti non convenzionali»²⁰.

Raccolta ed esplorazione dei corpi sonori, nuova pratica di ascolto. Ad un compositore acusmatico queste parole suonano familiari rimandando a Schaeffer e alla grande tradizione inaugurata dalla “musica concreta”²¹.

19 J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 102.

20 *ivi*, p. 102.

21 Sarebbe il caso di approfondire questo tema. È noto un primo giudizio “tranchant” di Cage : «[...]quando le persone non sanno nulla di musica e la improvvisano, come ad esempio fece Kurt Schwitters, ci troviamo di fronte a qualcosa che è elementare da un punto di vista musicale, perchè è come se iniziasse di nuovo da un livello di asilo infantile. [...] Questo è ciò che accade oggi con buona parte della musica elettronica, nella maggior parte dei casi, tralasciano lo studio della musica e così, come nel caso di Pierre Schaeffer in Francia, spesso fanno cose non particolarmente interessanti, musicalmente parlando. Proprio perchè non hanno esperienza musicale. Non voglio dire con questo che si debba necessariamente studiare musica per fare della musica elettronica interessante. Ma ciò che vorrei sottolineare è che non ci si dovrebbe invaghiare dei meccanismi musicali elementari per il semplice fatto di non avere avuto alcuna esperienza musicale». (J. Cage, *ivi*, p. 308). Si può credere che Cage facesse qui riferimento al periodo pionieristico della “musica concreta” (nel 1949 egli aveva conosciuto Schaeffer a Parigi), il periodo del “collage” durante il quale, da un lato, Schaeffer scopre i suoni delle cose del mondo con lo stesso onnivoro

Si passa dall'acqua

«Ho un pezzo che si intitola *Inlets* [1977] dove c'è dell'acqua in alcune conchiglie [...] che si possono riempire portando l'acqua al livello che si preferisce. E quando si colpiscono delicatamente, queste conchiglie producono un leggero gorgoglio, reso percepibile attraverso l'amplificazione. Poi ho anche composto *Water Walk* [1959] [...] Avevo a disposizione una vasca da bagno, un pianoforte, e ho dimenticato cos'altro ancora. E poi un altro pezzo, *Water Music* [1952]. Va detto che Händel l'aveva già composto prima di me, ma il mio conteneva dell'acqua vera»²²

alle piante

«[...] in *Child of Tree* e *Branches*, amplifico delle piante con microfoni a contatto, e semplici dispositivi sonori [...] Avendo a disposizione, per esempio, un cactus, posso [...] collegare il cactus e le sue spine a un impianto di amplificazione, e poi, o strappando una delle spine oppure sfiorandola con della carta o della stoffa o altro ancora, ottenere dei bellissimi suoni ad altezza indefinita, e i rapporti intervallari che intercorrono tra le spine di un singolo esemplare di cactus spesso possono essere estremamente interessanti, microtonali»²³

ad uno schedario «[...] a un certo punto, cominciai ad ascoltare il suono prodotto dalle schede che stavo usando mentre scrivevo[...] e pensai a quanto fosse bello. Il mio primo pensiero fu che avrei continuato a fare il mio lavoro sul palcoscenico, sfogliando le schede, voltando le pagine, e così via [...]»²⁴ ai ricevitori radiofonici (in *Imaginary Landscape n.4* [1951] o in *Radio Music* [1956]) ai grammofoni (in *Imaginary Landscape n.1* [1939]): «[...]il disco emette un suono e la velocità con cui gira ne modifica l'altezza. I giradischi che avevamo, come ora non se ne vedono più, erano dotati di una specie di frizione che consentiva di passare da una velocità all'altra»²⁵.

Fino all'idea “estrema” di rinunciare all'azione generatrice di suono sui corpi limitandosi ad applicare microfoni a qualunque cosa

«Per tanto tempo ho desiderato ascoltare il fungo, e questo potrebbe essere possibile con una tecnologia estremamente raffinata, perchè i funghi disperdono le spore che cadendo colpiscono delle superfici. Ci sarà certamente qualche situazione sonora in atto [...] Questo porta, naturalmente, a pensare che si possa ascoltare tutto nel mondo dal momento che sappiamo che tutto è in uno stato di vibrazione, e così non soltanto i funghi ma anche le sedie o i tavoli, ad esempio, potrebbero essere uditi»²⁶

e, di conseguenza, con l'aiuto di dispositivi di amplificazione e di sintesi del suono, di poter far suonare un parco

entusiasmo di John Cage ma, dall'altro, in effetti costringe i nuovi suoni in recinti alquanto angusti, cercando il “musicale” in strutture ritmiche e melodiche elementari, estrapolate dalle registrazioni ambientali o imposte ai suoni registrati in studio con partiture alquanto primitive. Lo stesso Schaeffer, però, sottopone in seguito a dura critica quel periodo di lavoro ed introduce dopo alcuni anni una nuova disciplina quasi ascetica nel suo gruppo, ridislocandone l'attività su un terreno di ricerca basato sull'ascolto. È stimolante pensare che non sarebbe dispiaciuta a Cage, come disciplina “vessatoria” che “rivela” il suono, la pratica schaefferiana dell'ascolto ridotto, ripetizione infinita di ascolti di frammenti sonori per estrarne i “tratti geometrici”, pur nei suoi razionalissimi obiettivi classificatori così lontani dalle corde del compositore statunitense. Una seconda successiva riflessione di Cage sull'incontro con Schaeffer appare, d'altronde, meno dura e più problematica della prima: «[...] a Parigi[...] incontrai Pierre Schaeffer, il primo a lavorare seriamente, dal punto di vista musicale, con il nastro magnetico. Si sforzò in tutti i modi di coinvolgermi in quella linea di ricerca, ma io non ero ancora pronto. Ero in movimento [...] Avrei probabilmente potuto dimostrare maggiore spirito di collaborazione nei confronti di Schaeffer, ma non lo feci. Le cose non mi erano chiare allora» (J.Cage, *ivi*, p. 230). Un altro curioso punto di contatto tra i due personaggi è l'influenza, nei rispettivi percorsi di formazione ed esistenziali, di culture dell'Oriente: il buddismo per Cage, la figura di Gurdjieff per Schaeffer (Per quest'ultimo Évelyne Gayou *Le GRM Groupe de recherches musicales Cinquante ans d'histoire*, Fayard, Parigi 2007, pp. 19-21).

22 J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 143.

23 *ivi*, p. 141.

24 *ivi*, p. 187.

25 *ivi*, p. 225.

26 *ivi*, p. 142.

«[...] ho anche un progetto (che purtroppo non è stato ancora realizzato) per amplificare il parco di una città, per i bambini. Si doveva realizzare ad Ivrea, vicino a Torino, dove ha sede l'Olivetti. C'è una meravigliosa collina al centro della città [...] ed è sufficientemente isolata dal rumore del traffico da permettere l'ascolto del suono delle piante»²⁷.

Composizione non intenzionale

Una seconda proposta riguarda la non intenzionalità nella produzione di suoni e la conseguente implicita spinta all'indifferenza verso la dimensione orizzontale e verticale delle successioni / sovrapposizioni in una prospettiva di superamento di qualsiasi gerarchia tra i suoni in entrambe le dimensioni.

Cage propone una pratica che non è interessata alla “relazione tra i suoni” ma ai suoni stessi

«[...] andai ad una conferenza di Karlheinz [Stockhausen], e fui meravigliato nel constatare che il suo continuo interesse sulla musicalità intesa come insieme di relazioni e opposizioni era molto, molto convenzionale e, in nessun caso, poteva intendersi come una scoperta. Fece una conferenza molto dettagliata in cui sostenne che l'ascolto è in realtà un “ascolto di relazioni”. Penso invece che l'ascolto sia l'ascolto di ciascun suono. Se si ascoltano le relazioni si perderanno tutti quei suoni»²⁸.

non è interessata agli “oggetti finiti” ma ai processi che sottostanno alla creazione delle opere, processi che restano celati poiché sono forme di disciplina nascosta e non sono evidenziati, come, al contrario, nella pratica dei “minimalisti”

«Penso sia stato Steve Reich ad affermare che era chiaro che io ero coinvolto nell'uso di processi, ma che si trattava di processi a cui il pubblico non poteva partecipare perché non era in grado di comprenderli. Effettivamente io sono propenso a mantenere le cose misteriose, e la comprensione della cosa non mi ha mai particolarmente attratto. La comprensione della cosa mi preclude la possibilità di usarla in seguito. Così mi sforzo di creare musiche che sfuggono sia alla mia comprensione che a quella degli altri»²⁹

per cui se in una performance «[...]abbiamo provocato dei *pattern*, si trattava di *pattern* che non avevamo calcolato e che, di conseguenza, non era stata nostra intenzione mettere in evidenza. Desideravamo solo permettere loro di esistere»³⁰.

Una pratica che è un rigetto per qualunque “finalismo musicale”, per ogni tipo di progettazione di “traiettorie”, basate sulla nozione di relazione, nell'arte

«Non sono le relazioni ad interessarmi, sebbene veda che le cose si compenetrano, ma penso che si compenetrino in modo più ricco, più abbondantemente, quando io non stabilisco alcuna relazione. E così una delle prime cose che ho fatto, che è anche ciò che mi pare abbia fatto la natura, è stata di non fare una partitura fissa. Quando ho tre suoni, non penso che debba venire prima uno, poi l'altro, e poi l'altro ancora, ma che possano presentarsi insieme in un modo qualsiasi, e questo è esattamente ciò che accade agli uccelli e alle automobili e così via. In ogni caso è proprio quella libertà da una relazione fissa a introdurmi ai suoni dell'ambiente che mi circonda»³¹

e nella vita: «[...] mi resi conto che ciò che facciamo è vivere e che non ci stiamo dirigendo verso una meta ma, per così dire, siamo costantemente alla meta e mutiamo insieme ad essa e che l'arte, se vuole davvero essere utile, dovrebbe aprirci gli occhi su questo³²»; sostiene quindi la nozione di aggregato e non di “blocco” verticale cioè la coesistenza contemporanea di suoni da non

27 J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 142.

28 *ivi*, p. 275.

29 *ivi*, p. 286.

30 *ivi*, p. 290.

31 *ivi*, p. 309.

32 *ivi*, p. 165.

considerarsi “unità verticale” ma “grappolo” di elementi liberamente coesistenti. D'altronde la lontananza di Cage dalla dimensione più classica del coordinamento verticale dei suoni, e cioè dall'armonia, datava dai tempi degli studi con Schönberg:

«[...] divenne sempre più chiaro a me, e a Schönberg, che l'armonia era seriamente fondamentale per lui, e per me no. Allora non avevo ancora studiato il buddismo zen e quando, circa dieci o quindici anni dopo, cominciai a farlo, trovai ulteriori ragioni per non studiare armonia. Ma in quegli anni sentivo di sbagliare, quello che mi interessava era il rumore e se l'armonia non mi interessava affatto era proprio perchè non aveva nulla da dire sul rumore. Proprio nulla»³³.

Ancora in tema di aggregati, in una dimensione più complessa, Cage sostiene la realizzazione di “parti” differenti (composte anche da differenti autori) eseguite contemporaneamente senza preventivo “coordinamento”

«Lou Harrison ed io scrivemmo *Double Music* [1941] insieme. È un pezzo per percussioni concepite come fossero “voci”. Uno di noi scrisse le parti per soprano e tenore, mentre l'altro scrisse quelle per basso e contralto. Dopo esserci accordati su una struttura ritmica, le frasi e le sezioni da utilizzare, lavorammo separatamente. Quando mettemmo insieme le parti per le prove, non dovemmo cambiare neppure una nota. Ne fummo molto felici»³⁴.

e, ad un livello ancora maggiore di complessità, la sovrapposizione verticale di discipline differenti che mantengono una totale autonomia in assenza di qualunque preventiva relazione espressiva, veri aggregati di media: nel rapporto con la danza di M. Cunningham

«Liberai i danzatori dalla necessità di interpretare la musica al livello del sentimento; potevano, infatti, fare un balletto utilizzando la stessa struttura che stava usando il musicista. Potevano farlo indipendentemente l'uno dall'altro, congiungendo i risultati come un puro significato ipotetico. Ed eravamo sempre incantati accorgendoci che ciò che avevamo messo insieme funzionava»³⁵

come nelle situazioni relative agli Happening

«[...] Se si hanno, effettivamente, sentimenti di aperta consapevolezza e di profonda curiosità, e si vuole fare un happening, allora si creerà una situazione estremamente complessa per fare sì che qualcosa possa accadere. E ciò che accade non sarà qualcosa che si aveva già in mente ma qualcosa che non si aveva in mente»³⁶»

o ai Musicircus, in questo caso attraverso la sovrapposizione indifferente di molte musiche “intenzionali”, poichè «[...]dovremmo ascoltare moltissima musica contemporaneamente[...] Allora potrebbe essere davvero piacevole. Ci si può liberare dall'intenzionalità moltiplicandola. Questo è ciò che è alla base del mio lavoro con *Musicircus*[...]»³⁷.

Supporto della non intenzionalità, sin dalle prime esperienze cageane, sono le ben note pratiche legate al caso, in particolare l'utilizzo dell'I Ching

«[...] nello scrivere musica o testi, non faccio uso degli aspetti più propriamente “oracolari”. Lo uso semplicemente come una specie di computer, un aiuto che mi semplifica le cose. Se avessi qualche domanda che richiedesse una risposta saggia, allora naturalmente lo userei in quel modo. E occasionalmente lo faccio. Ma se voglio sapere quale tra cento suoni devo usare, allora lo uso come un computer[...] Cominciai a usarlo qualcosa come trent'anni fa, e da allora non ho più smesso. Alcuni pensano che ne sia schiavo, ma grazie ad esso io mi sento invece liberato»³⁸.

Coerentemente a tale prospettiva Cage farà trasferire, nel corso degli anni, su software la logica

33 *ivi*, p. 34.

34 *ivi*, p. 107.

35 J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 264.

36 *ivi*, p. 171.

37 *ivi*, p. 316.

38 *ivi*, p. 299.

dell'I Ching per renderne più rapido e funzionale l'utilizzo³⁹. Risulta appropriato chiedersi, di conseguenza, anche considerando quanto nei trenta anni passati dalla scomparsa di Cage le tecnologie informatiche abbiano acquistato in potenza, quale relazione “meditativa” con il computer si possa ipotizzare oggi, alla luce di quelle prime intuizioni.

Si tratta, forse, di valorizzarne non gli aspetti, ormai consueti anzi dilaganti, di “assistenza” alla realizzazione di attività accuratamente «modellizzate», gli aspetti di protesi «intelligente», insomma; ma, al contrario, di accentuarne, attraverso una disciplina che si può imporre alla macchina mediante adeguata programmazione, la natura di interlocutore imprevedibile che, al contrario degli oggetti comuni, non fornisca la risposta che da esso ci si aspetta, risposta consolidata dall'esperienza quotidiana e dall'appredimento. Ma, al contrario, una risposta che possa generare stupore, una esperienza nuova.

Da qualche parte, si può pensare, l'umano potrebbe inserire nell'interfaccia con l'individuo tecnico non umano una logica «aberrante», un «errore» rispetto all'orizzonte di attese comuni. Ciò che, inconsapevolmente, diventa foriero di catastrofi nella gestione di attività ordinarie, verrebbe, al contrario, in questo contesto in qualche modo ricercato: il «previsto imprevedibile», il «virus» che il creativo, l'individuo cambiato, potrebbe inoculare volontariamente nella sua macchina attaccando le protesi osservative, i grilletti, le protesi ricettive, le protesi motorie o, vero colpo al cuore, il motore dell'individuo tecnico non umano⁴⁰. In tal modo il colloquio con l'oggetto tecnico diventerebbe fertilmente tempestoso, la versione da «incubo» del doppio tecnico:

«[...] presenza muta si anima, diventa sensibile, espressiva, colloquiale. Quasi un interlocutore. Di fronte ad esso l'uomo si trova, per al prima volta nella sua storia, a non essere più la sola entità al mondo capace di parlare. Sembra realizzarsi il vecchio sogno-incubo dell'uomo: quello di realizzare il suo doppio»⁴¹

Un doppio, quindi, ma un doppio con il quale il dialogo è difficile, e certamente non gradevole nel senso comune del termine. Può, infatti, essere messo in discussione uno o più d'uno tra i «[...] requisiti semplici e generali che dovranno essere soddisfatti affinché un dialogo accettabile sia possibile[...]»⁴²: il vocabolario comune (stabile e non soggetto a rapide mutazioni temporali), l'adeguatezza⁴³, la consistenza⁴⁴, il feedback⁴⁵, la possibilità di annullamento⁴⁶, la libertà di interruzione⁴⁷.

Un dialogo di tipo analogo, per certi aspetti, a quello ipotizzato da Cage tra compositore ed interprete: «*Che cosa pensa se qualcuno esegue la sua musica in modo completamente diverso rispetto alla sua idea iniziale?* Oh, ecco, penserei che si tratta di una cosa eccellente. Nel buddismo

39 Due programmi usati da Cage, realizzati da A. Culver, sono disponibili in modalità shareware sul web all'indirizzo <http://www.anarchicharmony.org/People/Culver/CagePrograms.html>. Allo stesso indirizzo si può trovare l'elenco di tutti i software realizzati da Culver (ed in un caso da Rosenberg) per Cage.

40 Le protesi osservative (schermo del computer), i grilletti (tastiera, mouse ecc.), le protesi ricettive (modem, sensoristica varia), le protesi motorie (stampante ecc.), il motore (processore). U. Volli, *Il libro della comunicazione*, Il Saggiatore, Milano 1994, pp. 63-64.

41 E. Manzini, *Artefatti Verso una nuova ecologia dell'ambiente artificiale*, Domus Academy, Milano 1990, p. 48.

42 R. Polillo *Il design dell'interazione uomo-computer*, in *Il progetto delle interfacce Oggetti colloquiali e protesi virtuali*, a cura di G. Anceschi, Domus Academy, Milano 1993, p. 71.

43 ivi, p. 72: «Il linguaggio comune scelto per la comunicazione dovrà essere adeguato ai meccanismi fisiologici e cognitivi dei due interlocutori».

44 ivi, p. 72: «[...]ciascun interlocutore non dovrà contraddirsi [e] cercherà di «dire cose simili in modo simile».

45 ivi, p. 72: «[...] ogni interlocutore deve segnalare, utilizzando il linguaggio stesso usato nella conversazione o strumenti accessori [...] se il messaggio dell'altro interlocutore è stato recepito (*feedback positivo*) o, se al contrario, si è verificato qualche problema, e il messaggio deve essere ritrasmesso (*feedback negativo*)».

46 ivi, p. 72: «[...] ciascun interlocutore deve essere in grado di annullare parte della comunicazione senza che ciò comprometta il proseguimento del dialogo».

47 ivi, pp. 72-73: «In ogni caso, dovrà essere salvaguardata la libertà di ciascun interlocutore di interrompere la conversazione in qualunque momento, qualunque cosa l'altro interlocutore stia facendo o dicendo, senza compromettere, con questo, la possibilità di riprendere la conversazione in un momento successivo»

zen [...] se lo studente fa una domanda al maestro e il maestro gli risponde e poi il maestro, a sua volta, fa la stessa domanda allo studente che gli fornisce la medesima risposta, lo studente prende delle botte in testa⁴⁸».

Interpretazione non intenzionale

Dell'interprete umano, cui è rivolto un terzo gruppo di esercizi meditativi, Cage ha intuito il potenziale “moltiplicativo” della non intenzionalità compositiva attraverso la dimensione dell'interpretazione non intenzionale, della pratica dell'indeterminazione

«Le operazioni casuali possono essere usate per realizzare qualcosa che è fissato [...] In seguito, quando iniziai la mia serie di *Variations*, ero impegnato a realizzare un tipo di composizione indeterminata rispetto all'esecuzione, una composizione che di per sé non prescrivesse ciò che si doveva fare. In altre parole, mi dedicavo a creare qualcosa che non diceva alla gente cosa dovesse fare [...] Ciò a cui vorrei arrivare, sebbene non ci sia mai riuscito, il mio ideale, sarebbe una situazione in cui non esista più nessuno che dica a qualcun'altro cosa fare e in cui tutto funzioni perfettamente⁴⁹»

e dell'improvvisazione che Cage concepisce come esplorazione di un dispositivo sconosciuto

«Sto cercando dei modi di liberare l'improvvisazione dalla memoria e dai gusti personali e sarò molto contento se ci riuscirò. Nel caso delle piante, non le conosciamo ma le scopriamo. Se si acquista familiarità con un cactus, inevitabilmente accade che questo si disintegri in breve tempo, e sarà così necessario sostituirlo con un nuovo esemplare, che ci sarà perfettamente sconosciuto. Il che, oltre a impedire che il fascino della cosa venga meno, ci libererà dalla nostra memoria. Nel caso di *Inlets* non si potrà avere alcun controllo sulla conchiglia, dopo averla riempita d'acqua. La si colpisce delicatamente e si ottiene un gorgoglio, talvolta, non sempre. Così il ritmo appartiene allo strumento, non a colui che lo suona. *Cartridge music* prevede che ci siano numerose persone che eseguono programmi che hanno determinato per mezzo dei materiali. Ma le azioni di una persona modificheranno in modo non intenzionale le azioni di un'altra, dal momento che le azioni prevedono dei cambiamenti nei controlli di tono e di volume. Così ci si può trovare a suonare qualcosa senza ottenere alcun suono⁵⁰»

come complesso esercizio di cancellazione dell'intenzionalità

«Mi piacerebbe trovare un'improvvisazione che non sia una descrizione dell'esecutore ma che descriva ciò che accade, e che sia caratterizzata dall'assenza di ogni intenzionalità. È quando entra in ballo la spontaneità che l'esecutore ha la tendenza di fare ricorso alla sua memoria, mentre non avrà la tendenza a fare una scoperta spontaneamente. Io voglio trovare dei modi che consentano di scoprire qualcosa che ci è sconosciuta mentre si improvvisa: cioè nello stesso istante in cui si sta facendo qualcosa che non è stata scritta, o che è stata decisa in anticipo. La prima possibilità è quella di suonare uno strumento sul quale non si eserciti alcun controllo, o comunque un controllo di grado inferiore a quello cui siamo abituati. La possibilità successiva consiste, per così dire, nel suddividere il tempo in tante “stanze”. È necessario evidenziare che quelle stanze sono diverse l'una dall'altra, mettendo in ciascuno di esse un suono diverso. Se, ad esempio, produco questo suono durante un periodo di, mettiamo, due minuti [...], non ho alcuna necessità di produrre nuovamente quel suono in quello stesso intervallo di tempo. Potrei aver prodotto quel suono in seguito o in qualsiasi altro momento, oppure, invece di farlo una volta sola, potrei farlo diverse volte, ma è proprio facendolo diverse volte che, a questo punto, farei ricorso al mio gusto e alla mia memoria⁵¹».

L'effetto “moltiplicativo”, di cui sopra, insorge quando gli interpreti sono individui cambiati. Qui, si instaura ancora una volta una sorta di dialettica tra l'esecuzione come esercizio meditativo che può aiutare a cambiare gli individui e la necessità di individui cambiati per una esecuzione cageana. Si tratta di un terreno assai delicato perché l'esercizio meditativo può essere rigettato più o meno

48 J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p.161

49 *ivi*, p. 121.

50 *ivi*, p. 177.

51 *ivi*, p. 302.

platealmente dagli esecutori : sia con violenti atti di rifiuto

«La New York Philharmonic è una pessima orchestra. Sono una banda di gangster. Non si vergognano di nulla [...] Nel caso di *Atlas*, distrussero cose di mia proprietà. Si comportarono da veri delinquenti, strapparono i microfoni dagli strumenti e ci saltarono sopra pestandoli, e il giorno dopo fui costretto ad acquistarne di nuovi per sostituirli per l'esecuzione successiva»⁵²

che con meno evidenti (ma ugualmente distruttive) negazioni della disciplina necessaria alla performance:

«Talvolta, quando ho un gruppo di musicisti, alcuni, dato che ho lasciato loro questa libertà, decidono di fare ciò che vogliono, e di solito, allo scopo di far apparire i miei lavori stupidi, si comportano da clown. Ma normalmente riescono solo a dimostrare la *loro* stupidità. Io do loro questa libertà sperando che la usino per cambiare se stessi piuttosto che per continuare ad agire stupidamente»⁵³.

Al contrario gli interpreti ideali sono individui disciplinati

«[...] la maggior parte della musica che ho scritto era destinata ad individui che avevano sviluppato un certo grado di virtuosismo, che si erano votati a questo lavoro, con determinazione e che erano disposti a farsi coinvolgere in nuove scoperte»⁵⁴,

sono uomini *cambiati*

«Questo dare libertà all'esecutore individuale cominciò ad interessarmi sempre di più. E darla ad un musicista come David Tudor, naturalmente, conduceva a risultati di straordinaria bellezza. Quando questa stessa libertà viene data a persone che non osservano una disciplina e che non cominciano -come ho affermato in così tanti scritti- da zero (con "zero" intendo l'assenza di gusti personali), che non sono, in altre parole, individui *cambiati*, ma che rimangono invece persone ancora legate ai loro gusti personali, allora, naturalmente, il dare libertà è privo di interesse»⁵⁵.

anche grazie a queste esperienze, uomini vicini al profilo ideale degli artisti zen:

«Mentre nel bambino e nell'artista moderno, attraverso i movimenti miocinetici, viene proiettato un inconscio "non educato", un inconscio che non ha dietro di sé nessuna preparazione anche fisica dovuta alla rinuncia, alla meditazione, alla concentrazione, attraverso le miocinesie degli artisti zen vengono proiettate delle "verità" attinte certo in ben altre sfere di più alta spiritualità, di più smaterializzata coscienza»⁵⁶.

Ascolto non intenzionale

Una quarta proposta si rivolge a chiunque ascolti. Si tratta di una disciplina che esplicitamente Cage paragona ad un esercizio di meditazione:

«Una tra le forme di disciplina di cui possiamo disporre più facilmente oggi credo sia quella di prestare attenzione a più di una cosa per volta. Se si riesce a farlo con un certo equilibrio, suggerisco di prestare attenzione a tre cose nello stesso tempo. È possibile praticarla come una vera e propria disciplina, e penso sia più efficace che starsene per terra a gambe incrociate [...] Penso che il significato della meditazione sia quello di aprire le porte dell'io a un flusso con tutto il creato, distogliendolo dalla concentrazione su sé stesso [...] Se riusciamo a fare questo attraverso le nostre percezioni sensoriali, attraverso la moltiplicazione delle cose a cui riusciamo a rivolgere la nostra attenzione contemporaneamente,

52 *ivi*, p. 116.

53 *ivi*, p. 115.

54 *ivi*, p. 179.

55 *ivi*, p. 114.

56 G. Dorfles, citato da G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, cit., p. XVI.

credo che si possa ottenere lo stesso risultato. Di questo sono convinto»⁵⁷.

In questa direzione ci si può educare ad un ascolto non intenzionale cioè non autoespressivo, un ascolto che, semplicemente, accolga. Un ascolto non intenzionale ha come cornice suoni non intenzionali degli ascoltatori che si integrano perfettamente nel tutto

«[...] quello spettatore seduto in fondo doveva avere qualche problema di digestione, e io ho avuto modo di ascoltare tutta una varietà di modi di tossire e sono sicuro che il pubblico li percepiva come “suoni”, piuttosto che come interruzioni. Spero, e l'ho sperato per trent'anni, che quando faccio musica questa non interrompa il silenzio che già esiste. E quel silenzio include anche i colpi di tosse. Ho pensato che l'“esecuzione” e il comportamento del pubblico siano stati splendidi proprio perchè non c'era l'intenzione di tossire: erano obbligati a tossire; la tosse aveva il suo suono particolare e loro non hanno prodotto nessun suono che manifestasse alcuna opposizione. Ho pensato che tutti i suoni si *interpenetravano*, non c'era nulla che ostruiva qualcos'altro»⁵⁸.

Un ascolto non intenzionale accetta la novità più estrema così come, senza giudicare, la ripetizione dei suoni e la “noia”, e li considera veicolo di nuove esperienze. A proposito della famosa esecuzione integrale, organizzata nel 1963 a New York, di *Vexations* di E. Satie, Cage ricorda:

«Ascoltando quel pezzo più volte, la nostra attenzione si affinò sempre di più, divenendo estremamente chiara; così anche la più piccola differenza risultò evidente. Fu come un acuirsi della facoltà dell'ascolto [...] Alla fine ci sentivamo molto stanchi [...] Dormii per un tempo insolito; e quando mi svegliai, mi sentii diverso da come mi ero sempre sentito prima. E inoltre l'ambiente che vedevo intorno a me mi appariva insolito, anche se era quello il luogo in cui vivevo. In altre parole, io ero cambiato e il mondo era cambiato, ed è questo che intendevo dire con quell'affermazione. Non fui il solo a fare quell'esperienza, ma anche altre persone che avevano partecipato mi scrissero o mi chiamarono al telefono dicendo di avere fatto la stessa esperienza»⁵⁹

Un ascolto, al contrario, autoespressivo è aperto solo a quello che conosce e con cui è già in sintonia, e respinge il nuovo:

«Come mai quando vado a sentire qualcuno e non mi piace ciò che sta succedendo, invece di interrompere, dico a me stesso: “Perchè non mi piace? Posso trovarci qualcosa che mi piace?”. La gente insiste invece sull'*autoespressione*, mentre io sono assolutamente contrario a questo. Non credo che la gente dovrebbe esprimere sè stessa in quel modo»⁶⁰.

Indebolimento delle gerarchie tra i ruoli musicali

Compositore, interprete, ascoltatore: è evidente che le pratiche meditative sinora proposte indeboliscono le distinzioni tra i ruoli distinti e favoriscono la nascita di nuovi progetti: quello di un sistema per un ascolto interattivo (antesignano dei dispositivi odierni per la navigazione ipertestuale)

«Stiamo ora realizzando un sistema che si chiama «Knobs» (manopole), che genererà venti tabulati di computer, suggerendo all'ascoltatore quando e quali manopole dello stereo girare. Ci saranno venti diverse possibilità di ascoltare

57 *ivi*, p. 52. È abbastanza sorprendente constatare come, sia pur con finalità differenti, lo stesso esercizio meditativo sia stato proposto da Marco Aurelio nei *Pensieri*, nel secondo secolo d. C., come riporta M. Foucault: «Quando ascoltate una musica, dei canti melodiosi, o dei canti capaci di incantarvi, oppure quando contemplate una danza piena di grazia [...] fate il tentativo di non vederli o udirli più nel loro insieme, per provare a riservare loro, nei limiti del possibile, un'attenzione discontinua e analitica, in modo da poter isolare nella vostra percezione ogni e ciascuna nota nella sua singolarità rispetto a tutte le altre, ogni e ciascun movimento nella sua particolarità rispetto agli altri» M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 267.

58 J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 187.

59 *ivi*, p. 304.

60 *ivi*, p. 185.

il disco, che dovrebbero suggerire che si può ascoltare anche in altri modi»⁶¹

e quello di

«[...] una musica che possa essere eseguita da chiunque...Questo mi piace; una musica fatta da molte, molte persone. Quindi, cerco sempre di più, nelle mie esecuzioni, di creare una situazione in cui non ci sia alcuna differenza tra pubblico ed esecutori. E non sto parlando della partecipazione del pubblico a qualcosa di progettato dal compositore, ma sto parlando della musica che nasce sia attraverso l'attività degli esecutori che del cosiddetto "pubblico". Ma si tratta di una cosa difficile da realizzare, e finora ho fatto soltanto pochi tentativi e con risultati alterni. Penso che il più riuscito, dal mio punto di vista, sia stato quello che ha avuto luogo [...] all'università del Wisconsin, a Milwaukee, quando mi chiesero di dare una dimostrazione dei suoni dell'ambiente. In una sala da concerto c'erano circa trecento persone, alle quali parlai [...] del piacere che possiamo trarre dai suoni dell'ambiente. Poi sottoponemmo una mappa del campus dell'Università alle operazioni casuali dell'I Ching e realizzammo un itinerario di tutto il pubblico, per percorrere il quale ci sarebbero voluti da quarantacinque minuti ad un'ora. E poi tutti insieme, il più silenziosamente possibile, ci muovemmo attraverso la comunità universitaria, ascoltando con la massima attenzione. Fu un'esperienza sociale [...] L'altro tipo di musica che mi interessa è quella che tradizionalmente è sempre più apprezzata e ritenuta meritevole di attenzione, ed è la musica che uno fa da solo senza costringere nessun altro. Se si può fare da soli, non ci si trova in una situazione in cui è necessario dire a qualcun altro cosa fare»⁶²

La conclusione di Cage, che è anche conclusione di queste note, è sintesi ideale:

"[...] non intendo più spingermi ad affrontare una situazione musicale convenzionale, in cui un compositore dice agli altri cosa fare. Certamente non ho nulla da obiettare se qualcuno suona la mia musica precedente, in cui quella situazione aveva luogo; ma di mia iniziativa non avrei certamente organizzato quel concerto»⁶³.

La "musica che uno fa da solo senza costringere nessun altro", un'esercizio di meditazione solitaria che chiude il cerchio aperto con la meditazione collettiva di 4'33"⁶⁴, un'opera della quale ogni individuo è attento compositore e massimo interprete possibile: 0'00" del 1962, non a caso denominata anche 4'33" (n.2), che

«[...] non è niente di più che la continuazione del lavoro di ogni giorno, qualunque esso sia, a condizione che non sia meramente finalizzato a sé stessi, ma che rappresenti invece l'adempimento di un impegno nei confronti di altra gente, e deve essere realizzato con microfoni a contatto, senza che entri in ballo nessuna nozione di concerto o di teatro o di pubblico, ma semplicemente continuando il lavoro quotidiano, che in questo caso viene però amplificato mediante altoparlanti. Ciò che il pezzo cerca di dire è che qualsiasi cosa noi facciamo è musica, o che può diventare musica attraverso l'uso dei microfoni [...]»⁶⁵.

61 *ivi*, p. 125.

62 *ivi*, pp. 169-170.

63 *ivi*, p. 170.

64 K. Gann, *Il silenzio non esiste*, cit., p. 137.

65 J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, cit., p. 116.

Bibliografia

Cage J., *Lettera a uno sconosciuto*, a cura di R. Kostelanetz, trad.it. F. Masotti, Socrates, Roma 1996.

Capra F., *Il Tao della fisica*, trad. it. G. Sullo, Adelphi, Milano 2005¹⁷.

Eco U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1980³

Foucault M., *L'ermeneutica del soggetto*, trad. it. M. Bertani, Feltrinelli, Milano 2012.

Gann K., *Il silenzio non esiste*, trad. it. M. Mele, Isbn, Milano 2012.

Hadot P., *Esercizi spirituali e filosofia antica*, trad. it. A.M. Marietti, Einaudi, Torino 2005².

Lamparelli C., *Manuale di meditazione*, Mondadori, Milano 2010.

Manzini E., *Artefatti Verso una nuova ecologia dell'ambiente artificiale*, Domus Academy, Milano 1990.

Pasqualotto G., *Estetica del vuoto Arte e Meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2002³.

Polillo R., *Il design dell'interazione uomo-computer*, in *Il progetto delle interfacce Oggetti colloquiali e protesi virtuali*, a cura di G.Anceschi, Domus Academy, Milano 1993.

Volli U., *Il libro della comunicazione*, Il Saggiatore, Milano 1994.