

JOHN CAGE, LA RIVOLUZIONE NELLA MUSICA

Seguito di 5.4 – *Merce Cunningham, una nuova rivoluzione*

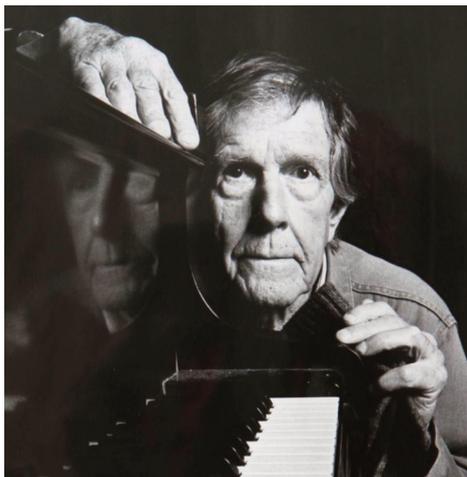


Fig. 1 – John Cage nel 1989 in una fotografia di James Frazer, ©Rex Feat/Rex-Sipa.

John Cage (1912-1992) è considerato uno dei maggiori compositori del XX secolo. È stato un grande sperimentatore e un rivoluzionario nella composizione di musiche sia strumentali sia elettroniche e anche in lavori teatrali.

Nato a Los Angeles, il padre era un inventore e la madre una giornalista. Si è formato alla musica dapprima con una zia e poi con **Henry Cowell** (1897-1965), **Arnold Schönberg** (1874-1951) e **Edgar Varèse** (1885-1965). In seguito ha avuto tra le sue fonti di ispirazione il Buddismo Zen e l'*I Ching*, l'antico testo cinese considerato da Confucio il libro della saggezza.

Nel 1936 ha trovato lavoro come pianista presso la **Cornish School for the Arts** di Seattle, la prima scuola degli Stati Uniti dedicata alla formazione artistica, fondata da Nellie C. Cornish, dove l'anno successivo ha

conosciuto **Merce Cunningham**, che sarebbe poi divenuto il suo compagno nella vita e nell'arte.



Fig. 2 – John Cage con Merce Cunningham nel 1965. Photo Jack Mitchell, ©Merce Cunningham Dance Company.

Il pianoforte preparato

Affascinato dalle innovazioni di Erik Satie, vi si è collegato rivalutando il **rumore** come nuova possibilità musicale e nel **1940** ha sperimentato per la prima volta la **tecnica del “pianoforte preparato”**, piazzando una piastra di metallo sulle corde, così da modificare il timbro dello strumento e produrre suoni percussivi. Questa idea gli è derivata da Satie, che ancora prima aveva tentato esperimenti simili, e dal suo maestro Henry Cowell, che aveva composto pezzi per piano in cui bisognava suonare le corde con le dita e con barrette di metallo. La musica dell’assolo di Cunningham **Root of an Unfocus** del 1944 era un brano per “pianoforte preparato”.

Per “preparare” il pianoforte si inseriscono tra le sue corde oggetti di diverso tipo, come pezzi di gomma, frammenti di plastica, viti, di modo che l’esecutore produca suoni non del tutto volontari (Fig. 3). I brani che ne risultano sono quindi esperimenti sulla casualità del timbro associati alla dottrina buddista del “caso”, perché il compositore indica la preparazione dello strumento ma non decide completamente il risultato sonoro della sua opera. Questa tecnica è anche una provocazione nei riguardi degli strumenti classici, perché il pianoforte, strumento romantico per eccellenza, viene violentato con oggetti di uso quotidiano, sbeffeggiando così l’antica tradizione europea.



Fig. 3 – John Cage mentre allestisce il “**pianoforte preparato**”.
Photo ©Irving Penn, 1947.
CondÉ Nast Publications Inc.

L’indeterminazione e le chance operations

Mosso dal desiderio di liberare la musica dalla necessità di esprimere contenuti e affascinato dalla dottrina buddista, negli anni ’50 ha introdotto il **concetto di indeterminazione** sia nella composizione sia nell’esecuzione, attuandolo tramite il **metodo aleatorio** delle **chance operations** (operazioni con il caso), utilizzando quindi il lancio delle monete per le scelte dei parametri sonori, degli strumenti e della sequenza dei frammenti da eseguire (se in successione o in sovrapposizione)¹.

Al concetto di indeterminazione appartiene anche la sua iniziativa del primo *happening* della storia, realizzato assieme a Merce Cunningham e Robert Rauschenberg nel 1952 al Black Mountain College col titolo **Theater Piece No. 1**.

L’elogio del silenzio

Il lavoro di Cage ha portato il concetto di musica ai limiti estremi. Egli infatti ha adoperato tutti i tipi di suoni, ma pure la loro totale assenza, sostenendo che **“anche il silenzio è musica”**. A questo proposito è divenuta celebre la sua opera concettuale del

1952 intitolata *4' 33"*, in cui il suo amico e collega David Tudor, dopo aver messo in atto tutti i "riti" che precedono un'esecuzione al pianoforte (l'inchino, la sistemazione del seggiolino e del leggio e così via), si è posizionato davanti allo strumento per poi non emettere alcun suono per quattro minuti e trentatré secondi, «limitandosi solo ad aprire e chiudere la tastiera per segnare i tre movimenti della composizione»². Lo spartito era infatti composto di tre "movimenti di silenzio": il primo di 30", il secondo di 2' 23" e il terzo di 1' 40".

In tal modo l'attenzione del pubblico si è rivolta alle sonorità e ai rumori dell'ambiente circostante, come gli scricchiolii delle sedie, i colpi di tosse delle persone, il vento e il ticchettio della pioggia sul tetto dell'edificio. Con questa opera Cage ha rivelato la sua personalità di filosofo della musica, perché non solo ha inteso demistificare la ritualità del concerto, ma soprattutto ha voluto dimostrare che il silenzio assoluto non esiste e che **"tutti i suoni sono musica"**.

4' 33" rompe così i limiti posti tra i suoni tradizionalmente considerati musicali (come quelli prodotti dagli appositi strumenti) e qualsiasi rumore extramusical (suoni della natura, del pubblico, artificiali, ecc.): ogni suono merita di divenire musica, se ascoltato. Infatti, dal punto di vista pragmatico, il brano cambia radicalmente le abitudini di ascolto del pubblico, mettendo in primo piano l'azione dell'ascoltare stesso: l'attenzione passa dal musicista all'ambiente sonoro reale. L'autore, dopo aver creato il contenitore 'vuoto', rinuncia a ogni gesto compositivo volontario e lascia che sia il caso a riempire di rumori il silenzio. Quest'ultimo infatti "non esiste": ci sarà sempre almeno un suono, seppur minuto, ad attirare l'attenzione.³

L'idea per *4' 33"* era stata instillata a Cage dai *White Paintings* (Pitture bianche) del pittore Robert Rauschenberg, che in quello stesso 1952 aveva iniziato a collaborare con lui e Cunningham. I *White Paintings* erano tele di solo colore bianco che prendevano vita dalla polvere depositata sulla superficie e dai cambiamenti della luce e delle ombre dell'ambiente circostante (luce solare e ombre delle persone che vi passavano davanti). Quindi, «come la polvere, le luci e le ombre riempivano quelle tele bianche, allo stesso modo i suoni dell'ambiente hanno riempito il silenzio di *4' 33"*»⁴.



Fig. 4 – Robert Rauschenberg nel 1953 davanti a un suo **White Painting**. Time Magazine, ©Estate of Robert Rauschenberg. DACS, London/VAGA, New York 2012.

L'influenza di Cage è stata ampia e profonda in ogni campo artistico, dove le sue esplorazioni sul suono e sul silenzio, le sue prestazioni multimediali e le sue metodologie aleatorie hanno avuto un impatto enorme. Dalla sinergia con **Merce Cunningham**, suo compagno di vita e lavoro per quasi cinquanta anni, è scaturita la **rivoluzione del rapporto tra musica e danza**, da loro considerate in modo indipendente una dall'altra. Entrambi erano proiettati in una prospettiva antidogmatica che ha consentito a Cage di intrecciare diversi linguaggi e forme artistiche: la musica, la danza, la poesia, le arti visive.

NOTE

¹ Maria Grazia Sità, Alessandra Vaccarone, Corrado Vitale, *Storia della musica. Poetiche e culture dall'Ottocento ai giorni nostri*, Zanichelli, Bologna 2014, p. 1066.

² Emiliano Battistini, *Il silenzio sonoro di John Cage tra arti visive e musicali: nuove possibilità semiotiche al tempo dell'Horror Pleni*, in <http://www.roots-routes.org/il-silenzio-sonoro-di-john-cage-tra-arti-visive-e-musicali-nuove-possibilita-semiotiche>

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.