



*Vuoto d'autore: indeterminazione,
non intenzionalità e organizzazione
nella poetica di John Cage*

di Claudia Landolfi*

John Cage è considerato uno degli artisti più interessanti e inquietanti del secolo scorso, e rappresenta ancora oggi l'esigenza di un rinnovamento dei linguaggi espressivi tanto cercato dagli artisti contemporanei, siano essi danzatori, pittori o musicisti. Uno dei motivi per cui Cage ha esercitato, ed esercita ancora, una grande influenza in ambito artistico può essere rintracciato nel suo approccio rivoluzionario all'atto di creazione in cui si ravvisa una forte presenza del tema del vuoto attraverso cui finalità, ruoli e tecniche della musica assumono un senso rinnovato.

*Laureata in Filosofia e Ph. D. in Etica

Infatti Cage ha collocato la sua ricerca non tanto sul livello dell'innovazione linguistica ma, più a fondo, sulle basi antropologiche della pratica musicale e, più in generale, dell'arte, confrontandosi con diverse discipline artistiche e teorie. Mentre le avanguardie musicali consumavano nel secondo dopoguerra una rincorsa alla dissoluzione di ogni convenzione linguistica, Cage si interrogava sul significato stesso del fare musica in un mondo profondamente cambiato rispetto a quello Ottocentesco che aveva plasmato la forma-concerto come principale modello performativo, andando alla ricerca di sbocchi inediti. Con la sua pratica compositiva, Cage si è dissociato dalle abitudini consolidate della forma-concerto che sembravano reiterare un modello autoreferenziale e spento, ormai in contrasto con le urgenze esistenziali del Novecento, sottoponendo invece l'opera al divenire della vita, fino a sfidare le soglie dell'indiscernibilità con essa. L'atteggiamento di continua apertura al mondo che Cage ha invocato, si è tradotto nella forma di un ascolto attivo di nuovo tipo e di coinvolgimento sinestetico in grado di accomunare compositore, esecutore e fruitore nella condivisione di un unico spazio teatrale. Si può dire che Cage abbia voluto valorizzare, con il suo gesto creativo, la relazione vivificante (e rischiosa) tra vita e creazione, lungi dall'immaginare che l'atto creativo possa astrarsi da essa cristallizzandosi in una determinata forma non soggetta a variazione.

La forma dell'opera finita subisce così un tracollo, producendo uno spazio vuoto, decentrante e germinale, e trasformando al contempo la finalità dell'opera e la soggettività dell'artista compositore. La trasformazione, però, non è stata vissuta e indagata come ciò che fa precipitare l'artista nella dissoluzione, nella decadenza e nel lutto, nel vuoto inteso come nulla, privazione.

La sperimentazione di pratiche compositive ha mostrato l'insostenibilità del vuoto come nulla, in favore di una concezione di vuoto come 'negazione particolare' che sollecita variazioni, nuove organizzazioni e aperture. Fare il vuoto, in questa prospettiva, diventa innanzitutto un metodo per evidenziare la centralità dell'ascolto nella vita umana: l'orecchio, organo vuoto e accogliente per eccellenza, permette la connessione tra viventi e mondo senza soluzione di continuità. L'ascolto non è più mirato a riconoscere la forma musicale tradizionale in seno alla 'storia dei suoni', ma a cogliere il suono stesso, il suono che, se contestualizzato, si rivela ogni volta come unico e irripetibile. L'azione dell'ascolto, l'apertura sul divenire continuo del paesaggio sonoro, è la chiave per comprendere il percorso cageano: tutti gli eventi sonori che accadono, nell'ambito dell'apertura sull'ascoltabile, sono infatti accomunati da una caratteristica, ovvero la durata. In questo modo cade l'antica distinzione tra suono e rumore, poiché qualsiasi fenomeno sonoro, essendo una presenza nel tempo, può essere assunto nella musica, compresi i rumori della strada. 4'33" il famoso pezzo silenzioso di cui appunto si indica la durata nel titolo, è, in questo senso, e a detta del compositore stesso, l'opera più importante di Cage, anche perché la questione del silenzio come 'vuoto di nota, forma chiusa e dunque, autore' sollecita una nuova forma di partecipazione all'evento artistico da parte di compositori, esecutori e fruitori.

Da allora, molte opere mobili, indeterminate e aperte sono state prodotte da parte di artisti venuti a contatto con la poetica di Cage. Un esempio è offerto dalla *Sequenza per flauto solo* (1958) di Berio che ha introdotto elementi di indeterminazione per quel che riguarda le durate; lo stesso è avvenuto nell'opera di

Evangelisti *Aleatorio* e in *Concerto per pianoforte* di Bruno Maderna. La pratica compositiva di Cage si è rivelata determinante anche per Umberto Eco, che ha trattato ‘la poetica dell’opera aperta’ in uno dei libri chiave della neoavanguardia, *Opera aperta*¹, con quattro esempi musicali (Stockhausen, *Klavierstück XI*, Berio, *Sequenza per flauto solo*, Pousseur, *Scambi*, Boulez, *Troisième Sonate*) accostabili a Cage. Tutte le tecniche cageane – legate all’uso del caso nella composizione – puntavano a consentire a compositori ed esecutori una liberazione da abitudini e sedimentazioni linguistiche secolari, per scoprire la sorpresa dell’ascolto: ogni suono si rivela sempre nuovo se ascoltato con mente libera da preconcetti. Se l’opera di Cage ha stimolato numerose nuove composizioni, bisogna però, a questo punto, anche considerare che l’uso del caso in musica (altra articolazione del tema del vuoto: caso come vuoto di intenzione) non è emerso da una netta opposizione al sistema seriale. Infatti, l’intenso scambio di esperienze tra Cage e Boulez sul finire degli anni ’40, come si riscontra nel carteggio tra i due compositori, ha rappresentato una vera e propria fucina di idee nella quale si scorge la convivenza tra tecniche di organizzazione seriale della scrittura e tecniche volte alla mobilità e apertura della forma.² Come ebbe a dire Boulez nel 1952: “La direzione delle ricerche svolte da John Cage è troppo vicina alla nostra perché la si sia potuta ignorare.”³ In quegli anni così carichi di innovazioni, il comune orientamento all’impersonalità dei processi compositivi non si era ancora diviso nei principi di casualità e serialità, che invece più tardi verranno contrapposti ideologicamente. Da questo punto di vista, il ruolo di Cage, designato talvolta addirittura come fautore della crisi della musica seriale, appare piuttosto interno alle vicende della nuova musica europea, tant’è che il

fatto che Cage sia diventato l'emblema della crisi, si lascia interpretare proprio per il contributo che egli ha dato allo sviluppo del pensiero seriale fino al punto di esaurirlo e portarlo a compimento.⁴

A molti è sfuggita la vicinanza della musica cageana a quella seriale europea che invece è stata da subito intuita da Boulez, con cui Cage ha intessuto un dialogo intenso su questioni inerenti le tecniche di organizzazione delle nuove sonorità in via di sperimentazione. Boulez ha dimostrato, infatti, un grande interesse verso il pianoforte preparato, utilizzato nelle *Sonatas and interludes*, che permetteva l'abbandono del sistema semitonale – risultato reso possibile dagli inserti di vario genere in metallo, in bambù, gomma e plastica sistemati tra le corde – così da permettere la creazione di suoni la cui altezza non era classificabile secondo una scala precostituita, come appunto quella del sistema temperato semitonale. Oltre che per le nuove fonti sonore sperimentate, Cage è stato considerato da subito un compositore molto importante per aver introdotto un universo sonoro totalmente nuovo ed estraneo alla grammatica in uso fino a quel momento nel panorama musicale occidentale. La spinta al rinnovamento, però, per quanto rivolta all'opposizione nei confronti della tradizione precedente, non si è svincolata mai totalmente da questa, senza nulla togliere alla radicalità delle premesse estetiche. Difatti Boulez, che ha riconosciuto nella poetica di Cage la stretta connessione tra tradizione e innovazione, è stato un testimone delle problematiche sorte all'interno della composizione seriale, in cui il sistema numerico era stato concepito proprio per limitare l'azione deterministica dell'io dell'autore, generando riverberi di incompiutezza con ricadute sull'unità e unicità di un'opera. Questo perché il procedimento dinamico

interno alla serie originale innesca un processo creativo permanente che non giunge mai a conclusione e che si spinge fino alla soglia dell'impossibilità dell'opera conclusa, creando un universo in continua espansione.

I problemi della musica seriale in Boulez, sono presenti anche in Cage a partire dagli anni '50, quando la ricerca del nuovo e dello sconosciuto lo portano alla rielaborazione continua dei brani, come in *Ten Thousand things*, in cui nuove voci vengono aggiunte a poco a poco. I punti di contatto, quindi, tra Cage e la musica europea sono più significativi di quanto si possa pensare a un primo approccio: ciò è dovuto al fatto che se abbondano le interpretazioni riguardanti la casualità e i fondamenti ideologici della poetica di Cage, la stessa attenzione non è stata dedicata allo studio sulle sue partiture. Anche se il metodo casuale di per sé crea molte difficoltà nella ricostruzione dei passaggi che hanno portato a comporre un brano musicale, l'opera di Cage possiede al fondo elementi sistematici e analizzabili che precedono l'atto compositivo. Essa, pertanto, necessita comunque di una struttura-cornice o un progetto-partitura nel quale lasciare che gli eventi accadano. La musica di Cage può essere letta come una proposta per inaugurare un nuovo spazio teatrale aperto sul mondo, attraverso un'indagine sulla gestualità che raggiunge due punti limite, due fuochi: la rivelazione del gesto 'originario' (chi scrive direbbe, con una forzatura, originario ossia culturale) dell'uomo – l'ascolto – da un lato e, dall'altro, l'azione che rende possibile tale rivelazione – il fare silenzio. Certo, Cage è stato molto influenzato anche dalle sperimentazioni in pittura ad opera di Jackson Pollock e degli altri espressionisti astratti. In quel momento la pittura era un riferimento per i musicisti d'avanguardia: da essa imparavano a fare a meno del linguaggio,

del significato, dei puntelli letterari del loro lavoro. La musica cessava di raccontare storie, rompendo i ponti con chi, come Schoenberg attraverso il sistema dodecafonico, portava avanti la tradizione tedesca, per la quale le radici del significato musicale rimanevano sempre nel testo letterario. Infatti, nell'opera di Cage vengono recisi i legami con il linguaggio e con la teoria musicale tradizionale: i suoni non sono più considerati un veicolo di significati tratti altrove, ad esempio da un testo poetico, e non sono più ordinati secondo un sistema prestabilito (armonico, tonale, atonale, dodecafonico) in cui ravvisare un predominio o una gerarchia di un suono sull'altro. Tale pratica di 'non-intenzionalità' rispetto al suono sollecita un gesto di sospensione autoriale, per lasciare che i suoni accadano in quanto suoni.⁵

Nel lavoro degli artisti degli anni '50, allora, si può dire che sia avvenuta una specie di messa tra parentesi del già noto, ricominciando tutto da capo, a partire dagli aspetti più elementari del fare arte. In pittura, ad esempio con Rothko e le sue abbaglianti pezze di colore, ciò che si mostra è colore in quanto colore. Nell'arte di quegli anni avviene una *catastrofe*: l'incrocio tra i diversi codici artistici la porterà verso un terreno di libertà fino ad allora impensato. Non è un caso che Cage si sia ispirato agli espressionisti astratti, poiché questi, attraverso un'azione di svuotamento del riferimento e del significato, avevano raggiunto una riduzione essenziale dell'atto del dipingere. Il colore sulla tela non rappresenta niente: esso non è simbolo, né ha funzione mimetica. Lo stesso vale per Cage: "L'arte è un modo di vita, come prendere l'autobus, cogliere fiori."⁶ Questa affermazione comporta l'abbandono del regno tradizionale dell'estetica, ma implica anche la convinzione che la vita sia essenzialmente non intenzionale e pertanto anche la musica.

Il tentativo di aprire anche la musica a questa non intenzionalità, da parte di Cage, è stato condotto in due fasi: prima con l'uso di operazioni casuali nella composizione, come illustra *Music of changes*, poi rendendo la stessa opera d'arte indeterminata, permettendo all'interprete di fare delle scelte oppure sottoponendo l'esecuzione stessa al caso, così che l'opera non si presenti mai uguale a se stessa.

L'arte e il pensiero di Cage sono stati dunque, una risposta alla crescente complessità del mondo attraverso una pratica e una riflessione che verte fortemente intorno al concetto di vuoto, inteso come tecnica di decentramento dell'autore e della struttura musicale, dell'individuo e della stessa individuazione dei suoni. Questa complessità risulta da una rete di nodi indipendenti, di soggetti, di attività e di istituzioni che interagiscono senza un ordine particolare. Non è più possibile supporre l'esistenza di un soggetto ultimo per la cui saggezza tutto assume senso. Non c'è più alcun autore. Gli eventi accadono casualmente. La rinuncia al controllo è uno dei temi principali che attraversano il lavoro compositivo di Cage. Sembra quasi un gesto profetico, se consideriamo che Calvino, qualche decennio dopo, scriverà *Sotto il sole giaguaro*, opera dedicata ai sensi, tra cui l'udito appunto (che ispirerà a sua volta Berio per il suo *Un re in ascolto*) per evidenziare la criticità che il mancato affinamento dei sensi nell'uomo contemporaneo, e il prevalere della volontà di controllo sulla relazione con il 'fuori', comporta. Nei brani di Cage *per ensemble* i musicisti sono stimolati ad agire e interagire come monadi, ognuno col proprio tempo al di fuori dell'armonia, e i suoni rimangono dispersi sebbene interagiscano in modo imprevedibile. Il gesto cageano di sospensione del controllo ha, com'è ben noto, provocato spesso irritazione nel pubblico, come

nel caso della prima esecuzione del *Concerto per pianoforte* nel 1958 a Colonia, perché sembrava dissolversi in pura anarchia, abolendo il principio organizzativo-gerarchico e deponendo il direttore-conduttore. Il tipo di esigenza posta all'interprete è fondamentalmente di natura diversa da quella virtuosistica: venendo meno ogni sostegno armonico, il convenzionale linguaggio musicale dell'Occidente, viene meno anche il giudizio sull'esecuzione musicale in quanto funzione di abilità. Anche opere come *Musicircus* e il *Treno di Cage*, rispondono all'obiettivo dell'abolizione dell'autorità dell'autore, attraverso l'attivazione della risposta del pubblico. Un tale approccio fa fronte all'intento di scardinare ogni sistema gerarchico che trova il suo fondamento nella priorità temporale. Questo meccanismo può essere accostato, per chi scrive, all'opera di Adorno, *Minima Moralia*⁷, in cui si chiarisce come la dialettica di subordinazione, all'interno della piramide del potere occidentale, sia fondata sul ruolo della priorità del tempo come criterio morale: ciò che viene prima nel tempo assume automaticamente una posizione esclusiva. Questa autorità del tempo come principio regolativo, informa la musica tradizionale: il tempo forte metrico è il primo, il tempo debole è il secondo. Anche in una struttura ritmica seriale, dove per la prima volta il sistema delle ottave è stato fatto saltare, la posizione delle durate nella serie – dove serie vuol dire ordine del tempo (successione di un prima e di un poi) – riproduce i rapporti di priorità.

La rivoluzione che Cage ha operato va molto più lontano della rivoluzione atonale, in quanto scardina la concezione della tirannia del tempo, attribuendo ad ogni evento sonoro, suono o rumore, che accade nel tempo reale, la stessa importanza. Tutti i momenti sono equivalenti ma al tempo stesso ogni momento è unico. La

musica di Cage tratta ogni evento (nota, rumore, suono) come centro di se stesso che interseca altri centri sonori senza impedimenti, non assoggettato ad alcun principio organizzativo: gli enti sono “centri che si muovono in tutte le direzioni, senza ostacoli.”⁸ Ogni centro è generatore di una moltitudine di interazioni: in tal modo è contingente ma, nella sua contingenza, necessario in quanto momento a partire dal quale si intrecciano relazioni possibili e si aprono spazi. La ridefinizione della musica implica una ridefinizione della vita stessa. L’essere umano diventa un aprirsi a ciò che si può udire, la sua essenza è ascoltare piuttosto che volere qualcosa: l’apertura al mondo precede ogni agire nel mondo. L’ascolto⁹, inteso qui come gesto originario dell’uomo, è così la preconditione di ogni volontà, il primo atto: ascoltare ciò che accade, ovvero i suoni come suoni, caratterizza il nostro stare al mondo. Il mondo è l’apertura nella quale sentiamo rumori, e all’artista è affidato il compito di consentire al pubblico di ascoltare i suoni dell’ambiente come musica, con il suo fare silenzio.

Cage Zen

Cage ha inaugurato pubblicamente il silenzio, com’è ben noto, con *4’33”*, uno dei suoi brani più gravidi di conseguenze, dimostrando che l’ascolto è già da subito collegato attivamente alla produzione di nuovi suoni – non solo da parte di coloro preposti al ruolo di musicisti – rovesciando, così, il rapporto artista/pubblico. La prima rappresentazione ha avuto luogo il 29 agosto 1952 alla Maverick Concert Hall di Woodstock con David Tudor, con l’attacco soltanto visivo dato dal gesto di apertura e chiusura del coperchio del pianoforte, oppure, secondo un’altra fonte, alzando le braccia. Sebbene nessun suono sia stato eseguito

intenzionalmente da parte degli strumentisti, tuttavia la sala ben presto divenne un luogo rumoroso: gli ascoltatori-spettatori, infatti, produssero molti rumori nella sala, prima involontariamente, e poi, probabilmente, resisi conto delle loro possibilità di essere fonte di rumori-suoni per un'opera d'arte, li provocarono in modo sempre più consapevole. Se, dunque, l'evento essenziale al silenzio è il rumore – come ciò che precede il linguaggio – ed è privo di significato, il fare silenzio si rivela una forzatura 'di metodo' proprio per accorgersi che il silenzio (il vuoto, l'assenza di suoni) non esiste. Così come non esistono l'individuo-autore, in quanto persona che crea dal nulla, e la forma chiusa non contaminata dall'esterno. Come ha dichiarato Cage qualche anno dopo questa esecuzione: "Qualcosa da vedere, qualcosa da udire c'è sempre. In realtà, proviamoci con tutte le nostre forze a fare 'silenzio': non ci riusciremo. Talvolta, per certe finalità tecniche, è desiderabile una situazione il più possibile silenziosa. Un ambiente di questo tipo è detto camera anecoica; le sue superfici sono di un materiale assorbente speciale; è una stanza del tutto priva di risonanze. Diversi anni fa entrai in una stanza così all'Università di Harvard, e sentii due suoni, uno alto e uno basso. Quando li descrissi al tecnico di servizio m'informò che il suono alto era il mio sistema nervoso in azione; quello basso il mio sangue in circolazione. Finché non sarò morto esisteranno i suoni; e seguiranno dopo la mia morte. Non c'è da temere per il futuro della musica."¹⁰ Nemmeno nella stanza anecoica, dunque, c'è il silenzio, per questo Cage ha accettato i rumori generati involontariamente come suoni che hanno lo stesso valore di quelli inventati dal compositore, e le pause fra questi suoni. Esse, infatti, fanno parte della composizione delle opere e hanno lo stesso valore delle altre parti. È per questo motivo che Cage ha

mostrato un forte interesse per la musica concreta di Pierre Schaeffer¹¹ che si è prefissata di inglobare nell'arte anche i rumori ambientali.

Nella costruzione di un ambiente sonoro, Cage ha tratto spunto, per le sue composizioni, anche dalla filosofia Zen. Cage ha conosciuto per la prima volta il buddhismo Zen attraverso il pittore Marky Tobey e il pittore-regista Oskar Fischinger rimanendo molto impressionato da una frase di quest'ultimo: "Tutti gli oggetti hanno un'anima, bisogna solo scoprirla", così, in seguito, ha approfondito le sue conoscenze con il maestro Zen Daisetz Suzuki a New York negli anni Cinquanta.¹² Si può dire che il nucleo fondamentale del buddhismo sia la dottrina dell'illuminazione che, però, nel corso dei secoli è stata quasi dimenticata con il prevalere di dogmi, ritualismi e mitologie nelle scuole, pertanto lo Zen ha rappresentato un tentativo di fare tabula rasa dell'inessenziale per riaffermare la centralità del *satori*. Il *satori* è un avvenimento interiore fondamentale, una trasformazione, un 'risveglio'. Problematica, però, è la comprensione di come avvenga l'illuminazione e attraverso quali pratiche. In un certo senso lo Zen è stato considerato una scorciatoia all'illuminazione, in quanto afferma che ogni essere ha la natura del Buddha, ogni essere è già un liberato, superiore a nascita e morte: si tratta solo di prenderne coscienza, di vedere nella propria natura. Lo Zen insiste sul carattere discontinuo e imprevedibile della dischiusura del *satori*, in quanto spalancamento senza tempo, frattura della coscienza ordinaria. In riferimento a ciò, Suzuki, pur avendo ribadito il carattere evenemenziale del *satori* (non vi sono sforzi, tecniche e discipline che di per sé possano condurre ad esso) è rimasto inamovibile circa la necessità della tipica mediazione seduta della tradizione

Zen. Cage, che ha frequentato assiduamente le lezioni di Suzuki, ha assorbito intensamente gli insegnamenti del maestro ma, al contempo, ha recepito il senso del *satori* in maniera personale. Gli anni in cui Cage ha seguito le audizioni di Suzuki sono gli stessi in cui ha utilizzato il silenzio e i metodi aleatori nelle composizioni musicali e figurative come elementi musicali primari. All'inizio degli anni Cinquanta, infatti, Cage ha iniziato a costruire i suoi lavori facendo ricorso alla pratica predittiva dell'*I Ching* (introdotta in Europa da Leibniz e studiata da Jung), percorso che lo ha condotto a concepire *4'33''*, lavoro che rimase il suo preferito. In un certo senso, si può dire che se da un lato Suzuki ha aperto un varco per la diffusione e la comprensione della dottrina Zen in Occidente, dall'altro, è stato sicuramente Cage a contribuire in maniera decisiva alla concretizzazione di tale diffusione, dando corpo e azione al suo Zen attraverso le sue attività artistiche, rendendolo una forza culturale. La differenza tra Cage e Suzuki sul modo di intendere la pratica meditativa riguarda la problematica del 'vuoto dell'io'. Cage ha ricordato che: "(Suzuki) disse: 'se prendete la via della meditazione a gambe incrociate, quando entrate dentro attraverso la disciplina, allora vi libererete dell'ego'. Ma io decisi di andare fuori. Fu per questo che decisi di usare operazioni aleatorie. Le ho usate per liberarmi dal mio ego."¹³ Diventa chiaro, così, come e perché la pratica artistica di Cage, finalizzata alla dispersione dell'ego nel quotidiano, si sia avvalsa di tecniche aleatorie e si sia aperta all'ambiente, accolto, anzi, accettato per come si dà alla coscienza vuota dell'artista che non interviene a plasmarlo, ma che, al contrario, facendosi da parte e liberando la scienza dalle sue azioni e intenzioni, consente al reale di non-essere e di darsi casualmente. Le sue pratiche artistiche avevano a che fare con

l'idea dell'accettazione, piuttosto che con quella del controllo, e dietro l'accettazione stava la dottrina buddhista del non-io o *anatta* riscontrabile già nella tradizione paesistica cinese, ad esempio nel famoso dipinto di Ma Lin del XII secolo *Ascoltando il vento tra i pini*¹⁴: da questo titolo si evince l'approccio sinestetico del pensiero orientale che riunifica i sensi allo scopo di raggiungere una condizione originaria di passività dinanzi al mondo. L'accettazione delle soluzioni risultanti dai metodi dell'*I Ching* implicavano una abiura del desiderio di fare del proprio lavoro un riflesso del proprio ego, questione già introdotta da Duchamp con l'uso di procedure casuali nella sua arte. Duchamp aveva affermato, senza implicazioni religiose, che le sue pratiche artistiche rivelavano un atteggiamento di subordinazione della sua volontà alla volontà del caso, della natura stessa. Cage, invece, più precisamente, confermava la sua fedeltà al principio del non-io. Questa concezione risale alla convinzione che ci sia uno spirito universale da cui gli eventi casuali sorgono armonicamente, anche se questa armonia sfugge del tutto alla mente umana, limitata dagli inganni delle percezioni e dalle autoillusioni. L'uso di procedure aleatorie nell'arte figurativa Zen risale a tempi antichi, si tenga conto ad esempio della famosa storia di Hokusai¹⁵ che intrise la zampa di una gallina nell'inchiostro per liberarla poi su un foglio bianco. L'apertura al tutto, in Cage ha coinciso con l'apertura all'ambiente, attraverso il progetto di disperdere l'ego nel paesaggio naturale, che diventa per l'uomo moderno, il paesaggio urbano, da qui l'uso anche di apparecchi elettronici. Nell'adattamento delle idee Zen all'ambiente urbano e industriale proposto da Cage si può vedere un caso esemplare di assimilazione storica degli insegnamenti fondamentali della dottrina Zen alle condizioni culturali locali, premessa per una reale diffusione di

essa. Questa è la differenza del pensiero di Cage rispetto al maestro: a differenza di Suzuki, Cage non ha voluto intraprendere alcuna pratica formale Zen, neanche la meditazione seduta, enfatizzando invece l'attenzione per il quotidiano, in ragione del fatto che anche la meditazione si può rivelare come una perversione della natura casuale e accidentale della vita. Cage era solito affermare: 'Non ho nulla da dire e lo dico'¹⁶, riaffermando il concetto Zen sull'arte in quanto articolazione del vuoto, e includendo l'espressione del vuoto nel suo lavoro, proprio come i pittori di paesaggi e i poeti Chan. Del vuoto, nucleo centrale del buddhismo Chan, Zen e del taoismo, da cui sorge e si irradia l'energia che genera qualsiasi forma di esperienza estetica, non se ne dà concetto. Ciò significa che alla base delle attività che accompagnano i processi formativi di alcune arti e che interessano la fruizione estetica delle forme da esse prodotte, non sta una teoria del vuoto, ma un'esperienza del vuoto: esperienza che è ottenibile solo mediante particolari pratiche. Non bisogna pensare a pratiche esclusive: le forme d'arte che hanno al centro della loro attenzione la presenza e l'efficacia del vuoto sono in se stesse forme di esercizio meditativo. La complessa serie di riflessioni che il buddhismo ha prodotto attorno al problema del vuoto è tutta condensata nei seguenti versi del Sutta Nipata: "Contempla il mondo come vacuità [...]. Avendo distrutto la teoria di se stesso si giungerà a superare la morte."¹⁷ Il cogliere il mondo come vacuità attraverso la pratica, conduce al trionfo sulla morte o, almeno, al trionfo sulla paura della morte. Il discepolo buddhista non considera la forma in sé, né se stesso come forma, ciò vuol dire che ogni forma materiale così come ogni percezione e qualsiasi altro contenuto della coscienza, non ha natura propria: nessun elemento sussiste in sé. Una prima

accezione del vuoto consiste dunque nell'assenza di possibilità di esistenza separata: mondo come vacuità vuol dire mondo strutturato da elementi interdipendenti, dove l'interdipendenza è garantita dal fatto che gli elementi sono privi di consistenza autonoma e in tal senso sono vuoti. Ma vacuità non ha solo un'accezione spaziale, bensì anche temporale, intesa come impermanenza (*anicca*) di tutte le cose, anche della coscienza. Si sostiene pertanto la vacuità dell'io, della soggettività. Lo scopo delle pratiche meditative è quello di giungere all'animo senza rappresentazioni, poiché ogni idea, in quanto impermanente, è vuota; la sofferenza subentra, invece, quando non si giunge alla consapevolezza del vuoto, ma si rimane in una condizione di attaccamento al contenuto della coscienza. Al contrario, la consapevolezza dell'impermanenza previene ogni motivo di dolore, legato al desiderio e al possesso. L'esperienza estetica del vuoto incide direttamente nella pratica plastica di affrontare il dolore in ogni suo aspetto.

La pratica aleatoria

“...siamo in concreto, tecnicamente attrezzati per trasformare in arte la nostra moderna consapevolezza del modo di operare della natura.”¹⁸

“L'arte è l'imitazione della natura nella sua maniera di operare.”¹⁹

John Cage ha, quindi, concepito il lavoro dell'artista come qualcosa di non finalizzato di per sé alla costruzione di forme plastiche e di significati, ma come una sorta di rivelazione della natura e dei suoi meccanismi, come un'apertura a ciò che è inaspettato, con un gesto di rifiuto verso il processo di mercificazione e reificazione del reale. In questo gesto si riconosce anche l'influsso di Meister Eckhart e della sua mistica.

In *Silenzio*, Cage, all'interno del suo discorso, riporta un'espressione di Eckhart particolarmente suggestiva che ci consente di comprendere meglio il suo orientamento: "Quando si imita, se stessi o gli altri, occorre badare a imitare la struttura, non la forma [...], le discipline non i sogni; così si resta 'innocenti e liberi di tornare a ricevere, con ogni momento del Presente, un celeste dono' (Eckhart)." ²⁰ Pertanto l'arte non ha e non deve avere fini produttivi, né si deve schiacciare sulla realtà oggettivata: l'attenzione è posta non più sul 'prodotto' ma sul processo creativo. È stato proprio Cage, infatti, ad affermare che il più alto fine è "non avere alcun fine". L'opera senza scopo che imita la natura nel suo nuovo modo di essere percepita (cioè come processo indeterminato) ha tuttavia una funzione, quella di aprire le menti e i cuori degli esseri umani ai mutamenti della vita, per condurli ad una nuova forma di esperienza. La consapevolezza del valore del mutamento, in Cage, non poteva che derivare dalla frequentazione del pensiero orientale, che pone l'accento sul divenire e sull'impermanenza anziché sul permanere. Non deve stupire che uno statunitense si sia avvicinato al buddhismo Zen e ne abbia tratto un metodo di composizione, né tantomeno questa sintonia di pensiero deve risultare come l'ennesima forma d'esotismo tanto approfondito nella letteratura del Settecento e materializzato nella passione per le 'cineserie'. Il punto di contatto tra oriente e occidente avviene, infatti, soprattutto nell'ultimo secolo, attraverso le teorie avanzate della fisica che mostrano un universo vivo e pulsante, non strutturato deterministicamente. Si fa strada allora un'altra idea, quella dell'alea (o caso) che nell'ambito classico era priva di significato per via della concezione teleologica della natura. Lo sviluppo della meccanica quantistica ha invece indotto ad affermare l'intrinseca imprevedibilità (e

quindi la natura essenzialmente casuale) dei fenomeni subatomici, secondo il principio di indeterminazione formulato nel 1927 da W. Heisenberg. La formulazione di questo principio costituisce uno dei primi e più importanti tasselli nello smantellamento del rigido determinismo basato sulla relazione di causa-effetto, e del principio di continuità già negato dall'ipotesi quantistica, cui seguiranno altri in diversi ambiti scientifici, in particolar modo nella biologia. Ancora più importanti sono, probabilmente, le implicazioni che l'atto di osservare viene ad assumere: non solo esso rivela gli attributi dell'elettrone ma, attraverso una perturbazione ineliminabile, contribuisce addirittura a crearli. Questo significa negare la concezione classica del mondo come indipendente dalle azioni dell'osservatore umano (la dicotomia soggetto-oggetto) che, in realtà, nell'atto di conoscere, vi partecipa in maniera essenziale configurando un paesaggio vivente senza soluzione di continuità, in un processo di continua affezione e trasformazione. Non è più possibile pensare – a partire dal principio di Heisenberg – che il soggetto si possa porre in una posizione esterna rispetto a ciò che crea (o che rappresenta: il *vor-stellung*) ma è coinvolto nella creazione che lo modifica a sua volta, inficiando l'idea di autorialità posta su un piano ontologico gerarchicamente superiore. Il soggetto riconosce una sorta di continuità ontologica rispetto alla materia del mondo. In altre parole, le nuove frontiere della fisica sconvolgono l'assetto entro cui l'uomo aveva stabilito i confini del suo rapporto con il mondo; affermano la casualità dei moti della natura; annullano la pretesa di scientificità fondata per secoli sul distacco e sull'imparzialità dell'osservatore; rivelano la crisi del fondamento epistemologico del sapere scientifico, sempre più indissolubilmente legato a fattori indeterminati legati alla soggettività come

impermanenza, indeterminazione, credenza, coinvolgimento valoriale e non neutralità del processo di osservazione e formulazione paradigmatica. Inoltre mostrano una realtà che si dà di per sé con capacità autopoietiche e che si apre spontaneamente all'interazione con il vivente in ogni sua forma anche laddove non c'è consapevolezza. Una tale concezione, ovviamente, provoca un diverso approccio al fare artistico: ciò sarà evidente soprattutto nell'avanguardia musicale degli anni Cinquanta, caratterizzata dall'ascolto e dall'accoglienza di materiali sonori eterogenei desunti non più solo dagli strumenti tradizionali ma anche dalla realtà quotidiana. Il quotidiano diventa spunto di nuovi possibili linguaggi espressivi, avendo assunto nuove sembianze dai contorni misteriosi, potenziali e inesplorati. Diviene allora di portata comune la concezione 'animistica' e 'vitalistica' (vitalismo non necessariamente essenzialista) del pensiero orientale verso il quale si acquisiscono gli interessi da parte di artisti e intellettuali ma anche di fisici (vedi *Il Tao della Fisica* di F. Capra) e al tempo stesso risulta più urgente la chiamata a un maggiore coinvolgimento e una maggiore consapevolezza da parte dell'uomo nella sua relazione con il mondo.

La fisica quantistica ha, per così dire, 'smaterializzato' la materia e, con essa, l'ente, il mondo individuato, la forma riconoscibile, il risultato prevedibile e gestibile in tutte le fasi del processo creativo. Il sapere scientifico ha certamente inciso nella comprensione di un dato spaesante che rappresenta una sfida per una nuova consapevolezza: la natura non è strutturata e non opera secondo una trama predeterminata, ma è il risultato di sbalzi dinamici (discreti e casuali) della materia che risulta essere 'quanta' di energia, la cui consistenza, dunque, è quasi 'musicale'

in quanto vibrazione energetica intensiva più che un dato lineare e meccanico. Se il cammino dell'uomo moderno, nelle diverse forme di esplicitazione dall'arte alla tecnologia, invece si era strutturato su nessi causali che riducono la natura a oggetto fuori di sé da gestire, sfruttare e controllare, e a determinazioni filogenetiche, vi è un'altra strada da cercare per l'artista: non gli resta altro che cogliere il proprio tempo ed entrare in rapporto diretto con la natura, non imitandola ma riproponendo i suoi procedimenti creativi, indeterminati, per accedere alla 'regione dell'urgenza'²¹ dove il fine è abolito per dare voce soltanto al bisogno di poesia. Se la natura opera casualmente, il compito etico dell'artista che si prefigge di abitare autenticamente il mondo sarà quello di operare casualmente. È a questo punto che si comprende, nella formazione artistica di Cage, il ricorso allo studio dell'*I Ching* dal Libro delle metamorfosi cinese che contiene un principio di casualità. L'*I Ching*, infatti, ha offerto a Cage gli strumenti per raggiungere l'aleatorietà dell'opera così come la riscontriamo in opere come *Music of Changes*, non intenzionali già nella loro composizione. In essa Cage ha lasciato al caso dell'*I Ching* l'arbitrio di ogni scelta (materiali, durata, ecc). *Imaginary Landscape n.4* per dodici radio accese, poi, ha una partitura che indica solo la scelta delle bande su cui sintonizzarsi, la durata e l'intensità del suono. Ma poiché in ogni luogo e momento in cui viene eseguita l'opera si modifica ciò che viene trasmesso via radio, essa resta sempre, fondamentale, indeterminata e aperta. Non bisogna immaginare che Cage abbia fatto propri i contenuti dell'*I Ching* ingenuamente ed entusiasticamente, o peggio in maniera acritica, solo perché in quanto statunitense era distante dai centri della tradizione storica (come qualcuno ha detto). In realtà, Cage va al fondo del

razionalismo occidentale, con il quale era entrato profondamente in contatto in quanto allievo di Schoenberg, uno dei più importanti compositori europei. Bisogna ammettere che Cage è riuscito a dare voce a una svolta fondamentale nelle arti proprio nel momento di massima crisi dei sistemi conoscitivi del secondo dopoguerra, rivitalizzando gli orientamenti dei compositori europei e non solo, grazie alle sue frequentazioni con l'avanguardia post-weberniana europea e con le ricerche condotte nell'ambito della musica concreta ed elettronica. A partire dagli anni Cinquanta, dunque, si è affermata in maniera sempre più evidente la crisi del soggetto e, quindi, nel campo delle arti, la crisi dell'autore, con importanti ricadute finanche ai giorni nostri. Se l'uomo non riesce più a produrre affermazioni di verità, non riesce più a creare significati e forme stabili; per non sottostare al potere di una fatalità cieca, deve riconquistare il suo statuto su una posizione differente che relativizzi anche con una buona dose di ironia le sue possibilità d'azione. Come si legge in *Silenzio*: "Qui, l'apologeta del Silenzio fa un libro sul 'come parlare'; e lo sa. Riusandone ora le strutture, ritroviamo, oltre che vuoto, senso. Quello che non dice è il cuore che dice." Tali possibilità non saranno più individualistiche ma necessariamente collettive: in altre parole non conta più il singolo (come individuo) ma le relazioni di massa, non più l'oggetto di per sé, in quanto bello, ma il rapporto che esso instaura con l'ambiente. Il momento di negazione che smonta l'idea di un Io che pone il mondo come subordinato alla sua azione creatrice e che fa saltare la concezione ottimistica del progresso, non ha però il sapore di un annichilimento. Rientra piuttosto in un processo di conoscenza e in un progetto rivoluzionario ("Il nostro lavoro vero, oggi, se amiamo l'umanità e il mondo in cui viviamo, è la rivoluzione"²²)

di ristabilimento di canali di comunicazione inediti e potenziali tra l'uomo e il mondo. È sulla base di questo progetto che Cage ha potuto rafforzare il nesso natura-tecnica conferendogli un nuovo significato. Infatti il suo principio operativo, la casualità, non è abbattimento delle conquiste culturali, non è ritorno a una natura primordiale, ma costruzione di un nuovo mondo in cui natura e cultura non si presentino dicotomicamente. Il caso, in Cage, non discende dunque dalla ricerca della sintonia con pulsioni profonde individuali pre-coscienti, come è accaduto nell'automatismo di Pollock, bensì dal desiderio di liberare il fine dalla scelta intenzionale dei mezzi e interagire con i processi ambientali, secondo procedure di organizzazione della materia vibrante che colgono i nessi 'esterni' tra le cose.

Niente di speciale

La relativizzazione dell'autore, e la connessa riconfigurazione dei suoi compiti, può essere compresa attraverso le parole di uno degli allievi di Cage alla New School for Social Research di New York, George Brecht, che nel 1956 ha scritto che un motivo per usare il caso in arte è quello di "porre le immagini casuali del pittore, musicista, poeta, ballerino, nella stessa categoria concettuale delle immagini casuali in natura (la configurazione dei prati, o dei sassi in un ruscello) per allontanarsi dall'idea che l'artista faccia qualcosa di 'speciale' oltre al mondo delle cose comuni."²³ Il procedimento creativo utilizzato da Cage, dunque, ha rimesso in gioco il ruolo del compositore e lo statuto stesso della musica. "La ragione per cui mi interessa sempre meno di musica non è soltanto che trovo i suoni e i rumori ambientali più utilizzabili esteticamente dei suoni prodotti dalle culture musicali del pianeta; ma che, se si guarda a fondo, un compositore

è soltanto uno che dice agli altri cosa fare. Questo io lo trovo un modo pochissimo attraente di realizzare. Vorrei che le nostre attività fossero più sociali, e sociali in modo anarchico. In realtà persino nel campo musicale un happening è questo.”²⁴ Ciò comporta concretamente, da parte del musicista, una pratica nuova, diversa dalla composizione tradizionale, che Cage ha preferito definire ‘organizzazione del suono’: “Per fare musica, se questo termine: ‘musica’ è sacro, se è riservato agli strumenti del Sette e Ottocento, possiamo sostituirlo con uno più significativo: organizzazione del suono.”²⁵

Il suono si dà naturalmente, il ‘suono diventa fine a se stesso’²⁶, non può essere veicolo di significato, e ancora: “un suono non considera se stesso come pensiero, come necessità, come elemento cui occorre un altro suono per chiarirsi, come ecc ecc; non ha tempo per nessuna considerazione; è impegnato nella manifestazione delle proprie caratteristiche [...]. Urgente, unico, ignaro di ogni storia o teoria, il suo divenire non ha ostacoli, si espande per energia. [...] Un suono non porta nulla a compimento.”²⁷

L’organizzazione del suono è stata perseguita stabilendo ciascun elemento che contribuisce alla creazione di un brano musicale (altezza, durata, intensità e timbro, ma anche le pause) con la pratica dell’*I Ching*, sottraendo il suono alle connotazioni culturali che ha assunto nel corso dei secoli, in particolare con il sistema tonale, dove una frase viene costruita a partire dalla fissazione di centri di gravità costituiti da tonica e dominante. La radicalità di una tale operazione, che fa vacillare un sistema musicale in parte già consunto e con esso la rappresentazione del mondo che le è connessa, ha spinto Cage a chiedersi: “E qual è lo scopo di scrivere musica? Un primo scopo naturalmente è non

avere nessuno scopo ma occuparsi dei suoni.”²⁸

La musica, allora, non deve più offrirsi come specchio deformato di una realtà che non si presenta per quello che è ma per quello che dovrebbe essere. Ciò non significa che essa debba appiattirsi sul mondo-della-vita ma, grazie a un contatto più libero con questa, scardinare le certezze conoscitive della cultura occidentale, colpevole di aver alimentato strutture di potere soffocanti e riorganizzare le forme culturali. Il nuovo metodo di organizzazione risulta essere più conciliante rispetto alle esigenze di creatività dell’uomo e di non sottomissione dell’ambiente a lui circostante, consentendo una comunicazione circolare di flussi energetici. L’artista ripropone il meccanismo stesso della natura che, nell’uomo, è pensiero, dunque produzione culturale – ‘mediante il principio dell’organizzazione, ossia mediante la comune capacità umana di pensare’.²⁸ Cage non ha operato nella direzione della conservazione di formule e di suoni preesistenti: questi vengono, sì, riconsiderati alla luce di un diverso atteggiamento, non violento, verso la natura, ma vengono integrati anche con altre tecniche, in particolare con forme di utilizzazione originalissime degli strumenti elettrici. “La funzione specifica degli strumenti elettrici consisterà nel consentire un controllo completo dello spettro armonico dei suoni (in quanto opposti ai rumori) e nel rendere tali suoni disponibili in qualsiasi frequenza, ampiezza e durata.”³⁰ I moderni mezzi tecnologici vengono integrati nel processo creativo, non solo, ma anche gli apparecchi elettronici di uso domestico sono soggetti alla stessa operazione di de-funzionalizzazione attuata nei confronti dei suoni e delle immagini naturali. Natura infatti non è sostanza ma relazione, dinamismo, operazione casuale. A tal proposito occorre riportare un piccolo brano tratto da *Silenzio*: “... mediante la tecnologia

elettronica abbiamo determinato un'estensione del cervello, fino a includervi il mondo esterno, che un tempo era fuori di noi. Per me questo significa che i tipi di disciplina, sia graduale che subitanea, un tempo praticati dagli individui per condurre alla pace la mente ponendola in armonia con la realtà ultima, vanno oggi praticati socialmente: vale a dire non soltanto dentro le nostre teste ma fuori di esse, nel mondo, cioè nel luogo dove in effetti risiede il sistema nervoso.”³¹ Ciò significa che natura e cultura sono inscindibilmente connesse, non è la forma (raggiunta o da raggiungere) da perseguire nell'arte ma i procedimenti, nel rispetto del modo di operare dell'uomo e della natura. Cage a tal proposito ha affermato: “umanità e natura non sono separate e stanno tutt'e due insieme a questo mondo.”³²

La sintesi delle sperimentazioni di Cage viene raggiunta tramite la creazione del pianoforte preparato e anch'esso testimonia la concezione sostanzialmente monistica di Cage nei confronti del mondo. Attraverso il pianoforte preparato Cage ha ridotto meccanicamente le possibilità di controllo del suono, modificando le corde dello strumento con l'aggiunta di oggetti eterogenei che non permettono al compositore di prevedere aprioristicamente quali saranno i suoni della sua musica. Questa operazione è di fondamentale importanza per via della sua portata rivoluzionaria, ma costituisce anche il più grande motivo di equivoco della poetica di Cage da parte di molti artisti e intellettuali europei. Infatti solo uscendo da una concezione dicotomica e dualistica si può cogliere la novità radicale del fare di Cage. I fraintendimenti, però, non sono mancati, basti ad esempio pensare alla critica feroce di Luciano Berio a proposito del pianoforte preparato di Cage: “... gli strumenti musicali non possono essere realmente cambiati, né distrutti... Provare a inventarne uno nuovo è

altrettanto futile e patetico di qualsiasi tentativo di inventare una nuova regola grammaticale nella nostra lingua [...]. Non ho mai cercato di cambiare la natura dello strumento e non ho mai cercato di usarlo contro la sua stessa natura. Infatti non sono mai riuscito a inserire viti e gomme fra le corde di un pianoforte [...]. All'Ircam, negli anni scorsi, alcuni musicisti hanno cercato di cambiare e di 'migliorare' il flauto [...] però, tapini, dovevano rinunciare a Bach, Mozart, Debussy. Una bella perdita tutto sommato. [...] anche preparare un piano mi è sempre un po' parso come disegnare i baffi alla Gioconda, anche quando il pretesto era di esplorare uno spazio musicale non temperato: dev'essere che di pianoforti ce ne sono tanti, dappertutto e sono pressoché indistruttibili, e poi si trova sempre un pianista pronto a decifrare le vecchie carte moschicidae di Cage. Ma tant'è che il pianoforte è rimasto sempre lo stesso ed è certamente sopravvissuto ai suoi gentili e sorridenti stupratori americani.”³³ In questa lettura, Cage avrebbe optato per il principio di casualità annullando il valore della tecnica e avrebbe costruito uno strumento che cancella la storia, senza considerare, però, che per farlo è stata necessaria una tecnica particolarmente complessa e una grande conoscenza di suoni, tecniche e strumenti. Probabilmente dovremmo fare lo sforzo di comprendere che il principio di casualità demitizza, sì, la figura dell'autore ma senza annientare il valore della tecnica compositiva, e che il pianoforte preparato ha, invece, il pregio di fondere vecchio e nuovo nel gioco ludico dell'invenzione. La storia è, in quest'ottica, ciò che si rende disponibile a nuove creazioni.

NOTE

¹ U. Eco, *La poetica dell'opera aperta*, in *Opera aperta*, Bompiani, Milano 2010.

² V. Rizzardi, *John Cage in Italia*, in *Quaderni perugini di musica contemporanea 2*, Palermo, L'Epos 1993, p. 8. Secondo Rizzardi, l'opera più importante scritta su Cage è di James Pritchett: *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, se ne consiglia pertanto la lettura.

³ M. Edermann, *Convergenze tra Boulez e Cage*, in *Quaderni perugini di musica contemporanea*, cit. p. 21; vedi anche P. Boulez, J. Cage, *Corrispondenza e documenti*, Archinto ed., Milano 2006.

⁴ “Cage ha portato le strategie armoniche dodecafoniche di Schönberg alla loro logica conclusione”, C. Tomkins, *Vite d'avanguardia. John Cage, Leo Castelli, Christo, Merce Cunningham, Johnson Philip, Andy Warhol*, Genova, Costa & Nolan, 1983 p. 26.

⁵ Come nota Eldred, l'apertura al suono da parte di Cage avrà una connotazione diversa, seppure avvicicabile, per certi versi, alla concezione heideggeriana del suono. Pur concentrandosi sul senso del suono, Heidegger non lo svincolerà mai dal suo riferimento. Infatti, un suono per Heidegger è sempre suono di qualcosa, di un campanello, di un oggetto che cade ecc. M. Eldred, *Hoelderlin, Cage e Heidegger*, Roma, Semar 2000.

⁶ J. Cage, *Silenzio*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 7.

⁷ H. K. Metzger, *Quinto parametro*, in *John Cage*, in *Quaderni perugini di musica contemporanea 2*, a cura di Ulrike Brand e Alfonso Frattegiani Bianchi, 1993, p. 28.

⁸ M. Eldred, *Hoelderlin, Cage e Heidegger*, cit., p. 45.

⁹ Per ascolto non bisogna intendere solo la facoltà dell'udito: come si legge in M. Eldred, *Hoelderlin, Cage e Heidegger*, “l'ascolto è fenomenicamente più originario di ciò che la psicologia definisce come udito”, cit. p. 74.

¹⁰ J. Cage, *Silenzio*, cit. p.27.

¹¹ Ivi p.28.

¹² Ivi p.766.

- ¹³ T. McEvelley, *Non mi occorre un piano...* in A. Bonito Oliva, Quaderni della Biennale di Venezia, 1988, pag. 791; J. Cage e T. McEvelley: *A Conversation*, 1992, Mark Batty Publisher, West New York, New Jersey, 2003.
- ¹⁴ T. McEvelley, *Non mi occorre un piano...* cit., p. 790.
- ¹⁵ Cfr. G.Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Venezia, Saggi Marsilio 1992.
- ¹⁶ T. McEvelley, *Non mi occorre un piano...* cit., pag. 791.
- ¹⁷ G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, cit. p. 37.
- ¹⁸ J. Cage, *Silenzio*, p. 29.
- ¹⁹ Ivi, p. 741.
- ²⁰ Ivi p. 39.
- ²¹ J.Cage, *Silenzio*, p. 36.
- ²² Ivi p.19.
- ²³ Ivi p.738.
- ²⁴ Ivi, p.19.
- ²⁵ Ivi p.24.
- ²⁶ Ivi p.49.
- ²⁷ Ivi pp. 32-33.
- ²⁸ Ivi p. 31.
- ²⁹ Ivi p. 26.
- ³⁰ Ivi p. 24.
- ³¹ Ivi pp. 18-19.
- ³² Ivi p. 28.
- ³³ AA.VV. *Autoanalisi dei compositori contemporanei*, a cura di A. Cataldi, vol. I, Flavio Pagano ed. 1992, p. 52.