

JOHN CAGE

UNA RIVOLUZIONE LUNGA CENT'ANNI

A CURA DI GIACOMO FRONZI

CON UN'INTERVISTA INEDITA



MIMESIS
FILOSOFIE

ROBERTO DOATI

RANDOM ORDER

Mercoledì 6 maggio 1987 ore 20.30, chiesa di San Filippo, Torino. Mi chiedono di fare da *chaperon* a John Cage per la serata che prevede l'esecuzione di *From the Steeples and the Mountains* (1901) e *Central Park in the Dark* (1906) di Charles Ives, *Allelujah II* (1956-57) di Luciano Berio, *Thirty Pieces for Five Orchestras* (1981)¹ di John Cage, Orchestra Sinfonica di Torino della RAI, direttori Luciano Berio, Arturo Tamayo, Mark Foster, Vittorio Parisi e David Robertson.

Mi trovavo a Torino invitato da Mario Messinis, allora Direttore artistico della sede Regionale RAI e ideatore delle "Giornate della Musica", per partecipare in qualità di relatore a un incontro di studio coordinato da Alvise Vidolin dal titolo «Spazio reale e spazio sintetico». L'incontro si inseriva nel tema scelto per le Giornate di quell'anno "Il suono e lo spazio". Tutte le opere in programma nel concerto del 6 maggio erano infatti caratterizzate dalla distribuzione spaziale dei musicisti nella sala da concerto al di fuori della consueta collocazione frontale rispetto al pubblico.

Avevo già avuto modo di incontrare Cage a Venezia, nel 1982, in occasione proprio della prima esecuzione italiana dello stesso lavoro, ma è comunque forte l'emozione e il piacere di poter accompagnare il compositore che anni prima mi aveva dato il coraggio, attraverso la sua libertà nell'inventare processi compositivi fuori dalle convenzioni accademiche, di iniziare da autodidatta la carriera di compositore.

Mi dice subito di essere molto contento, perché si è appena liberato di tutti i suoi libri, partiture, dischi, donati a non ricordo quale Univer-

¹ Sia nel programma di sala torinese che in quello veneziano il titolo è completato dalla frase *On the surface*, oggi del tutto scomparsa. Probabilmente era il titolo originale che Cage aveva dato al suo lavoro, perché il procedimento compositivo adottato è lo stesso utilizzato per la serie di incisioni intitolata appunto *On the Surface* con riferimento a un'espressione di Henry David Thoreau che nei *Journals* definisce i suoni come bolle sulla superficie del silenzio.

sità, lasciando così lo spazio del suo appartamento di New York interamente alle sue duecento amate piante. Parliamo dell'uso del computer in musica e gli descrivo le mie esperienze presso il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova. Poi mi racconta dei problemi di diritti che deve affrontare a Francoforte per il suo nuovo lavoro *Europerras 1 & 2* un assemblaggio casuale di estratti dal repertorio operistico sette-ottocentesco.

Inizia il concerto e la prima cosa che mi colpisce è la grande attenzione con cui ascolta la musica, in particolare Ives nella sua composizione preferita (*From the Steeples and the Mountains*). È una cosa che raramente ho riscontrato nei compositori affermati, quasi non avessero più bisogno di scoprire, di capire la musica, soprattutto quella degli altri.

Nella pausa che si rende necessaria per lo spostamento degli orchestrali, un addetto RAI mi chiede di comunicare a Cage che all'improvviso 13 musicisti sono entrati in sciopero e che il Maestro Berio vuole sapere se anche lui è d'accordo a procedere comunque con l'esecuzione del concerto. Cage riflette qualche secondo e poi mi dice: «Se la Venere di Milo è apprezzata per la sua bellezza pur priva di braccia, forse anche la mia musica lo sarà». Mi reco quindi da Berio per riferire la risposta del collega: risata generale dei presenti. A quel punto Berio ritorna in scena per dare l'annuncio dello sciopero e della volontà sua e di Cage di continuare, pur non avendo l'intenzione di presentare al pubblico una sorta di Venere di Milo musicale².

Poco prima dell'inizio della sua opera, Cage mi chiede di poter fare un annuncio. Lo accompagno ai piedi del palco e con il suo sguardo birichino dice: «This is the first performance of *Thirty Pieces for Five Orchestras* with thirteen musicians missing»³. Applausi scroscianti

2 Il giorno prima Berio aveva rilasciato un'intervista a «La Stampa» in cui parlava del suo rapporto con Cage: «Ho per lui un enorme rispetto. Lo conosco da tanti anni: scrisse un pezzo per Katy (*sic*) Berberian; facemmo anche una tournée assieme, con due pianoforti, molto divertente. Poi vinse a *Lascia o raddoppia?* come specialista di funghi, nel '58. Aveva bisogno di soldi. Divenne il personaggio più popolare. È una persona molto attraente, un grande clown». E musicalmente? «È uno che continua a disegnare i baffi alla Giocconda. Credo che l'unica cosa che abbiamo in comune sia un dentista a New York».

3 Il caso, sempre lui, vuole che proprio in occasione della prima esecuzione assoluta di questo lavoro a Metz, Cage ricordasse che «in genere coloro che dedicano meno tempo alla musica nuova sono i professori d'orchestra, ciò perché si orientano non in base alle esigenze musicali, ma secondo il sinda-

accolgono la dichiarazione, che viene ovviamente letta come l'ennesimo sberleffo al caso che non potrà mai condizionare le scelte di un autore che rifiuta il gusto quale criterio compositivo, atteggiamento che, almeno fino a tutti gli anni '80 del xx secolo, lo ha reso venerabile agli occhi di quelli che pur non rifiutandone l'opera, lo consideravano tuttavia più come un grande filosofo, un provocatore, un compositore maggiormente interessato alla performance in sé e agli aspetti metateatrali che ai contenuti musicali⁴.

Rientrato al proprio posto Cage ascolta i 5 gruppi orchestrali distribuiti a pentagono intorno al pubblico con un'intensità palpabile, pari a quella che la sua musica sprigiona. Riemerge con forza l'influenza giovanile di Webern, riconosciuta dallo stesso compositore: struttura basata esclusivamente su durate, forma statica e frammentaria, continua invenzione di timbri. Non appena svanisce l'ultimo suono e poco prima che scatti l'applauso, Cage si accosta con il volto ora serissimo e all'orecchio mi sussurra: «Sarebbe stato molto meglio con i 13 musicisti mancanti».

Nella perenne ricerca di equilibrio fra caso e organizzazione nella mia musica (ambedue fanno parte della vita), mi permetto di porre al fianco di questa lezione, quella ricevuta anni prima da un altro artista, dedito, contrariamente a Cage, al totale determinismo. Nel 1975, assistente di Ida Gianelli presso la Samangallery, mi trovo a realizzare con Sol LeWitt, il padre dell'Arte concettuale, un suo *wall drawing* dal titolo *Linee dal centro del soffitto rosso a vari punti* con l'istruzione di non fare linee di lunghezza uguale. Durante la tracciatura con gesso bianco mi accorgo che abbiamo fatto due linee uguali, lo faccio notare a Sol che candidamente mi risponde: «Non importa, l'errore è parte dell'ordine»⁵.

cato dei musicisti». Per questa ragione poneva quale condizione contrattuale, anche rinunciando a parte del compenso, un numero di prove superiore a quelle normalmente concesse. E ora, a Torino, proprio il sindacato dei musicisti colpiva la sua opera.

4 Angelo Foletto, recensendo il concerto su «la Repubblica» dell'8 maggio, scrive: «John Cage. Nel completo jeans per tutte le stagioni, ha così sdrammatizzato se stesso, la musica d'oggi e certi rituali concertistici».

5 Sfogliando il catalogo dei suoi *wall drawings* pubblicato nel 1984, noto che l'opera è indicata come *A six-inch (15 cm) grid covering a red ceiling. White lines from the center of the ceiling to random points on the grid (The length of the line is determined by the draftsman)*.