

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Musicologia e Beni musicali

Ciclo XXII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/C1

Settore Scientifico disciplinare: L-Art/07

Strati, piano, rizoma. John Cage e la filosofia di Gilles Deleuze e Félix Guattari

Presentata da: Brent Waterhouse

Coordinatore Dottorato

Prof. Cesarino Ruini

Relatore

Prof. Maurizio Giani

Esame finale anno 2012

Indice

Abstract

Introduzione

- 1 Strati. Dal rumore al silenzio: stratificazione e destratificazione
 - 1.1 Introduzione
 - 1.2 La struttura micro-macrocosmica di Cage come forma musicale stratificata
 - 1.2.1 Struttura micro-macrocosmica e orientamento temporale: quattro esempi
 - 1.2.2 La stratificazione in *Mille piani*; lo strato cristallino
 - 1.3 I quattro elementi della composizione: doppia articolazione e stratificazione
 - 1.3.1 I quattro aspetti della composizione secondo Cage (1949)
 - 1.3.1.1 Il materiale: l'arte dei rumori
 - 1.3.1.2 Il metodo: i corsi di Schoenberg
 - 1.3.1.3 La struttura: l'autonomia del tempo
 - 1.3.1.4 La forma: la morfologia della continuità
 - 1.3.2 La doppia articolazione, da Hjelmlev a Deleuze e Guattari
 - 1.3.3 I quattro elementi della composizione come doppia articolazione
 - 1.3.3.1 Il materiale e il metodo: sostanza e forma del contenuto
 - 1.3.3.2 La struttura e la forma: forma e sostanza dell'espressione
 - 1.4 La musica di Cage dal 1939 al 1952: stratificazione e destratificazione
 - 1.4.1 Stratificazione dei materiali nello String Quartet in Four Parts (1949-1950)
 - 1.4.2 Destratificazione
 - 1.4.2.1 Erosione della struttura: il silenzio nel *Discorso su niente* (1950) e nel *Concerto per pianoforte preparato e orchestra* (1951)
 - 1.4.2.2 *Music of Changes*: disgiunzione fra gli elementi della composizione musicale
 - 1.4.2.3 Destratificazione dei materiali: *Imaginary Landscape N° 4 e 5* (1952)
 - 1.4.2.4 4'33'': silenzio, sensazione, intensità

2 Piano. Indeterminazione e cartografia

2.1 Cage cartografo

2.1.1 I primi lavori di Cage con la carta: *Music for carillon N° 1-3* (1952-1954), *Music for Piano 1-84* (1953-1956)

2.1.2 Il metodo cartografico e le mappe del cielo: *Winter Music* (1957); *Atlas Eclipticalis* (1962)

2.1.3 L'utilizzo delle carte negli anni settanta: gli *Etudes* solistici

2.1.4 Composizione indeterminata e cartografia

2.1.5 Le composizioni *Ryoanji* (1983-1985)

2.1.6 Conclusioni sulla 'struttura indivisa'

2.2 Il "piano fisso sonoro" di Cage

2.2.1 Alcuni sensi del termine "piano" nella musica di Cage

2.2.2 Le "velocità e lentezze" nelle composizioni cartografiche

2.2.2.1 Il tempo liscio e il tempo striato nei cinque lavori discussi all'Ircam nel 1977

2.2.2.2 Il direttore d'orchestra cagiano come "orologio a velocità variabili": tempo circolare e lineare da *The Seasons* (1947) ad *Atlas Eclipticalis* (1961-1962)

3 Rizoma. Struttura variabile e armonia anarchica

3.1 Introduzione

3.1.1 Cage musicista rizomatico: D. Charles, "Gloses sur le Ryoanji" (1976)

3.1.2 Sylvano Bussotti, *Piano Piece for David Tudor N° 4* (1959)

3.1.3 Le incisioni e i disegni a matita *Ryoanji* di Cage

3.2 I mesostici come forma poetica rizomatica

3.2.1 Introduzione

3.2.2 *26 Mesostics Re and Not Re Duchamp*; *62 Mesostics Re Merce Cunningham*

3.2.3 I "Writings-through" Joyce

3.2.4 Due direzioni dei mesostici degli anni ottanta

3.2.4.1 Profusione del materiale: *Themes and Variations* (1982)

3.2.4.2 Ristrettezza del materiale, gli autoku: *Sculpture musicale* (1986)

3.3 "Struttura variabile" e "parentesi di tempo" (1981-1992): introdurre la molteplicità nella struttura temporale

- 3.3.1 Introduzione
- 3.3.2 I *Thirty Pieces for String Quartet* (1983), fra struttura planare e struttura rizomatica
- 3.3.3 Il sistema delle parentesi di tempo nei *Number pieces*, 1987-1992
 - 3.3.3.1 Le proporzioni delle parentesi variabili; la posizione della parentesi fissa
 - 3.3.3.2 Variazioni nella lunghezza delle parentesi: *One*⁷ (1990); *One*⁴ (1990); *One*⁵ (1990)
 - 3.3.3.3 La sovrapposizione delle parentesi: *Twenty-three* per orchestra d'archi (1988)
- 3.3.4 Parentesi di tempo, struttura variabile, rizoma
- 3.3.5 Ostinati irrazionali e parentesi di tempo
- 3.4 L'“armonia anarchica” di Cage (1976-1992): “n – 1”
 - 3.4.1 Le “sottrazioni” di Cage: *Hymns and Variations* (1976-79); *Apartment House 1776* (1976)
 - 3.4.2 L'armonia in alcuni *Number pieces* (1987-1992) per piccolo ensemble
 - 3.4.2.1 *Three*, per una varietà di flauti a becco (1989)
 - 3.4.2.2 Armonia con microtonalità: *Four*⁵ (1991)
 - 3.4.2.3 *Four*, per quartetto d'archi (1989): armonia e molteplicità virtuale
 - 3.4.3 “Un unisono di differenze”
 - 3.4.3.1 L'unità verticale in dissoluzione: l'unisono coreano; *101* per orchestra (1989)
 - 3.4.3.2 Due vie dell'unisono: *One* per pianoforte (1987); *One*¹³ per violoncello (1992), *Sixty-eight* per orchestra (1992)

Appendice. Riferimenti alla musica nei testi di Deleuze e Guattari

Bibliografia

Abstract

In base ad una recensione esaustiva dei riferimenti alla musica e al sonoro nella produzione filosofica di Gilles Deleuze e Félix Guattari, la presente ricerca s'incentra sulla posizione che il pensiero musicale di John Cage occupa in alcuni testi deleuziani. Il primo capitolo tratta del periodo creativo di Cage fra il 1939 e il 1952, focalizzandosi su due aspetti principali: la struttura micro-macrocosmica che contraddistingue i suoi primi lavori, e i quattro elementi che in questo momento sintetizzano per Cage la composizione musicale. Questi ultimi sono considerati in riferimento alla teoria della doppia articolazione che Deleuze e Guattari riprendono da Hjelmslev; entrambi gli aspetti rimandano al sistema degli strati e della stratificazione esposta su *Mille piani*. Il secondo capitolo analizza la musica dei decenni centrali della produzione cagiana alla luce del luogo in *Mille piani* dove Cage è messo in rapporto al concetto di "piano fisso sonoro". Un'attenzione particolare è posta al modo in cui Cage concepisce il rapporto fra durata e materiali sonori, e al grado variabile in cui sono presenti il caso e l'indeterminazione. Le composizioni del periodo in questione sono inoltre viste in riferimento al concetto deleuzo-guattariano di cartografia, e nelle loro implicazioni per il tempo musicale. L'ultimo quindicennio della produzione di Cage è considerata attraverso il concetto di rizoma inteso come teoria delle molteplicità. In primo luogo è esaminata la partitura di Sylvano Bussotti che figura all'inizio di *Mille piani*; in seguito, i lavori testuali e musicali di Cage sono considerati secondo le procedure compositive cagiane del mesostico, delle parentesi di tempo che concorrono a formare una struttura variabile, e dell'armonia anarchica dell'ultimo Cage.

On the basis of a exhaustive identification of the references to music and sound in the philosophical production of Gilles Deleuze and Félix Guattari, the present research concentrates on the position occupied by John Cage's musical thought in a number of deleuzian texts. The first chapter analyses the works composed by Cage between 1939 and 1952, focusing on two principal aspects: the micro-macrocosmic structure that characterises his first works, and the four elements that resume Cage's approach to composition in the period in question. The latter are considered in relation to Hjelmslev's theory of double articulation as elaborated by Deleuze and Guattari; both aspects are referred to the system of strata and stratification found in *A Thousand Plateaus*. The

second chapter is dedicated to the compositions of the central decades of Cage's production, in the light of the passage of *A Thousand Plateaus* in which Cage is considered in relation to the concept of a "fixed sonorous plane". Particular attention is given to the way in which Cage conceives the relation between duration and sound materials, and to the variable degree to which chance and indeterminacy are present. The compositions of this period are furthermore seen in reference to the deleuzo-guattarian concept of cartography, and in their implications for musical time. The last fifteen years of Cage's production are studied through the theory of multiplicity and the concept of rhizome. The score composed by Sylvano Bussotti that appears at the beginning of *A Thousand Plateaus* is therefore considered, followed by an examination of Cage's late textual and musical works, giving particular attention to mesostics, time brackets and variable structure, and anarchic harmony.

Introduzione

L'individuazione della presenza della musica, dei musicisti e del sonoro nella produzione filosofica di Gilles Deleuze, così come nell'insieme dei testi stesi a quattro mani con Guattari, mette in evidenza un paradosso. Da una parte, come è stato spesso osservato, Deleuze non ha pubblicato uno studio monografico sulla musica, com'è invece il caso dei testi dedicati alla letteratura, alla pittura o al cinema; dall'altra, una recensione dettagliata dei luoghi in cui appaiono i riferimenti alla musica o ai musicisti nella produzione del filosofo francese fa emergere una quantità sorprendente di richiami a compositori e vocalisti, elementi di acustica e di teoria musicale, accostamenti della musica alla pittura e al linguaggio. La presenza del sonoro diventa sempre più diffusa nei testi di Deleuze a partire dagli anni settanta e nel lavoro condotto insieme a Guattari; al di là delle ricorrenze in testi quali *Mille piani* o *La piega. Leibniz e il barocco*, che tematizzano esplicitamente questioni inerenti alla musica, la problematica musicale consta non meno di centocinquanta riferimenti all'interno dell'opera: la musica è sicuramente uno degli elementi che anima la filosofia deleuziana (si veda l'appendice per l'elenco dei riferimenti in questione).

Una recensione esaustiva dei riferimenti alla musica nei testi deleuziani e deleuzo-guattariani rivela la presenza di compositori ed opere appartenenti sia alla tradizione che alla contemporaneità, così come riferimenti alla canzone popolare o all'utilizzo della voce in senso lato. In questo contesto, i riferimenti a John Cage non spiccano per la loro quantità: le occasioni in cui Deleuze e Guattari riprendono aspetti del pensiero del compositore americano sono meno numerose rispetto al confronto con altre figure, fra le quali Schumann, Berg, Messiaen o Boulez. E, tuttavia, i luoghi dell'opera in cui emerge il dialogo con Cage sono rilevanti da un punto di vista filosofico. Fra gli aspetti del pensiero musicale di Cage che più hanno attirato l'attenzione di Deleuze, un primo gruppo di elementi riguarda la ricerca sui materiali della musica¹. Considerando alcune delle principali innovazioni sonore nella musica strumentale ed elettroacustica del ventesimo secolo – ad esempio la fusione dei timbri nella musica di Stravinsky, Varèse o Boulez – Deleuze e Guattari attribuiscono a Cage “la ridefinizione del percepito in

1 I testi di Deleuze e Guattari che contengono riferimenti a Cage sono: AO, p. 445; K, p. 11; D, p. 113; MP, p. 327, 329 e 424; PLB, p. 187; QPh, p. 185. Aspetti della musica di Cage sono inoltre discussi in due corsi di Deleuze all'Università di Vincennes, del 15 febbraio 1977 e del 27 maggio 1980.

funzione del rumore, del suono grezzo e complesso”; per i due filosofi, questa è la maniera specificamente cagiana di determinare come uno “spessore materiale si afferma e non si lascia ridurre ad alcuna profondità formale”². Cage opera un allargamento dei confini del materiale della musica che giunge a coincidere con il silenzio stesso, o, nei termini di *Kafka. Per una letteratura minore*, nella ricerca di una “pura materia sonora” che prende il posto della “musica composta e semioticamente formata”. In questa stessa direzione Deleuze e Guattari leggono la presenza della musica e del sonoro nell’opera letteraria di Kafka: qui l’esecuzione pianistica silenziosa del Devoto in *Descrizione di un combattimento* rappresenta un “concerto alla John Cage” (si veda paragrafo 1.4.2.4 per una discussione del passaggio in questione)³. Un secondo aspetto della musica di Cage, ripreso da Deleuze in più occasioni, riguarda il tempo musicale: in un passaggio della raccolta di interviste con Daniel Charles *Pour les oiseaux*, Cage descrive la funzione del direttore d’orchestra in composizioni quali il *Concert per pianoforte e orchestra* (1958) o *Atlas Eclipticalis* (1961-1962) come un “orologio a velocità variabili”, espressione che Deleuze riprenderà nei suoi testi e nei suoi corsi universitari a partire dalla seconda metà degli anni settanta; questo è il modo con cui Cage realizza un tempo liscio, un tempo fatto unicamente di gradi di “velocità e di lentezze” (per un approfondimento del ruolo del direttore d’orchestra nei brani citati, si veda il paragrafo 2.2.2.2)⁴.

Infine, Deleuze e Guattari riprendono la definizione cagiana della musica sperimentale: il termine “sperimentale” designa in Cage “non un atto destinato ad essere giudicato in termini di successo o fallimento, ma semplicemente un atto di cui l’esito non è conosciuto”⁵. Per questo, nella musica di Cage, affermano Deleuze e Guattari, si ritrova un “puro processo che si compie, e che non smette di essere compiuto in quanto procede”⁶. L’aspetto processuale della musica di Cage rientra inoltre nel passaggio di *Mille piani* dedicato al piano di consistenza: i due filosofi vedono in Cage il musicista che ha “dispiegato il più perfettamente [un] piano fisso sonoro che afferma un processo contro ogni struttura e genesi, un tempo flottante contro il tempo pulsato o il “tempo”, una sperimentazione contro ogni interpretazione, e sul quale il silenzio come riposo sonoro segna anche lo stato assoluto del movimento”⁷ (si veda il paragrafo 2.2 per una discussione del passaggio

2 QPh, pp. 184-185

3 K, p. 11

4 Cf, D, p. 113, e i corsi del 15 febbraio 1977 e del 27 maggio 1980.

5 Cage 1955, p. 13

6 AO, p. 445. Altrove, Deleuze dirà ad esempio che “per me la musica non è questione di struttura, né di forma, è questione di processo. Per fare un esempio, direi che uno dei musicisti che ha più pensato la musica in termini di processo è John Cage” (corso del 27/05/1980).

7 MP, p. 327

in questione). In riferimento a quest'ultimo passaggio, l'interesse particolare rappresentato dalla musica di Cage, all'interno della ricerca sulla presenza della musica nei testi di Deleuze, verte sulla posizione occupata da Cage nell'argomentazione di Deleuze e Guattari. Il passaggio in questione è infatti dedicato all'"ipotesi astratta" riguardante il piano di organizzazione e il piano di consistenza, secondo la quale "possiamo fare come se i due piani [...] si opponessero chiaramente e assolutamente"; come nel caso di alcune altre opposizioni di *Mille piani* quali il tempo liscio e striato, o le molteplicità rizomatiche ed arborescenti, alla formulazione dell'opposizione astratta seguirà una considerazione delle "mescolanze concrete", seguendo le quali "si passa dall'un [piano] all'altro per gradi insensibili" o ancora "non si smette di ricostituire l'uno sull'altro, o di estrarre l'uno dall'altro" ⁸. Per la sua posizione all'interno della prima fase dell'argomentazione, e dunque per il suo rapporto singolare con alcuni luoghi della filosofia deleuziana quale il piano di consistenza, Cage rappresenta un caso privilegiato negli studi attorno a Deleuze e la musica.

Un'ultima presenza di Cage nei testi di Deleuze e Guattari, per quanto meno immediatamente evidente, non può essere trascurata: si tratta della partitura che figura all'inizio del capitolo introduttivo di *Mille piani*, ovvero il *Piano Piece for David Tudor N° 4*, che è l'ultimo brano del ciclo dei *Pièces de chair II* per pianoforte, baritono, voce femminile e ensemble strumentale (1958-1960) di Sylvano Bussotti. L'ascendenza cagiana di questa partitura appare, oltre che nelle dediche a Cage di altri brani del ciclo dei *Pièces de chair II*, nella sua notazione grafica e nella presenza di modi sperimentali di produzione del suono; entrambi gli aspetti testimoniano dell'incontro fra Bussotti e Cage avvenuto ai corsi di Darmstadt nel 1958. Un altro omaggio a Cage è presente nel terzo pentagramma del pezzo di Bussotti, vale a dire nelle cinque linee divergenti che rappresentano altrettanti parametri del suono e riprendono il diagramma compositivo delle *Variations I* che Cage presentò per l'appunto a Darmstadt nel 1958 (si veda il paragrafo 3.1.2 per una discussione del brano di Bussotti).

Una ipotesi riguardante le ragioni che hanno portato Deleuze e Guattari ad includere questa partitura in *Mille piani* come "illustrazione" al capitolo introduttivo *Rizoma* potrebbe essere formulata in base alla lettura di un saggio pubblicato da Daniel Charles nel 1976, l'anno stesso in cui *Rhizome* è apparso come libretto a sé stante. Nel saggio intitolato "Gloses sur le Ryoanji", Charles trova infatti un'affinità fra la teoria deleuzo-guattariana delle molteplicità rizomatiche e la musica di Cage; dal momento che Charles menziona il brano di Bussotti in *Pour les Oiseaux*, e che

⁸ Cf. MP, pp. 327 e 330-331

nel decennio in questione sia Charles che Deleuze tenevano i loro seminari all'Università di Vincennes, si potrebbe pensare che l'inclusione della partitura di Bussotti all'inizio di *Mille piani* sia legata all'intervento di Charles (si veda paragrafo 3.1 per una discussione più approfondita della partitura di Bussotti e del saggio di Charles)⁹.

Gli scritti di Charles rappresentano quindi l'insieme di fonti secondarie più rilevante per la presente ricerca. Se da una parte alcuni dei testi in questione sono citati da Deleuze e Guattari nell'*Anti-Edipo* o in *Mille piani*, dall'altra Charles riprende alcuni concetti deleuzo-guattariani per svilupparli in ambito cagiano. In primo luogo, la critica del funzionalismo in musica e la temporalità dell'oblio sviluppate da Charles in "La musique et l'oubli", ripresi in *Mille piani* nella discussione del "blocco sonoro"¹⁰, o ancora, la portata che Charles riconosce all'indeterminazione e al silenzio nella concezione cagiana della musica in "Musique et an-archie", ripresi da Deleuze Guattari nell'*Anti-Edipo*¹¹. Fra le pubblicazioni di Charles che riprendono alcuni concetti deleuziani, segnaliamo a titolo d'esempio il nesso fra notazione grafica e cartografia proposto su "Figuration et préfiguration : notes sur quelques graphes instaurateurs", e il riferimento alle "molteplicità piatte" in "Musiques nomades" e "Pour une poétique des multiplicités"¹².

Un secondo punto di riferimento è costituito da una serie di testi recenti di B. W. Joseph, i quali mettono in luce la presenza esigua ma significativa della filosofia di Bergson nel pensiero di Cage degli anni cinquanta, offrendo dunque un ulteriore punto di contatto fra Cage e Deleuze¹³. È vero che la sola occasione in cui Bergson appare nei testi pubblicati da Cage è un passaggio di "Musica sperimentale", in cui Cage riprende la critica dell'idea di disordine esposta da Bergson nel terzo capitolo de *L'evoluzione creatrice*; nel passaggio in questione Cage descrive la nuova musica come una "coesistenza di dissimili", ovvero una "disarmonia [che], per parafrasare quanto sostenuto da Bergson a proposito del disordine, è semplicemente un'armonia alla quale i più non sono abituati"¹⁴. Su questa base, Joseph nota l'affinità fra la concezione cagiana del silenzio e la critica del nulla esposta da Bergson nel medesimo testo, più in particolare fra l'esperienza cagiana nella camera anecoica e il passaggio del quarto capitolo de *L'evoluzione creatrice* in cui Bergson si

9 Per un riassunto dei rapporti fra Charles e Deleuze, che risalgono alla fine degli anni cinquanta, si veda Charles 1998a, pp. 10-12. Sullo stesso testo, Charles ricorda una conversazione con Cage in cui quest'ultimo si è detto "estremamente toccato" dall'elogio di *Silence* pubblicato nell'*Anti-Edipo*.

10 MP, p. 364; cf. Charles 1976.

11 AO, p. 445; cf. Charles 1971.

12 Su Charles 1998a, pp. 102-117, 218-233 e 118-127 rispettivamente.

13 Cf. Joseph 2003 e 2009

14 Cage 1957a

propone di “estinguere una ad una le sensazioni che mi arrivano dal mondo esterno”¹⁵. Infine, il legame forse più significativo riscontrato da Joseph fra la musica di Cage e un aspetto della filosofia di Bergson, largamente ripreso ed elaborato da Deleuze, consiste nello spostamento dell’interesse di Cage lungo il corso degli anni cinquanta dal caso all’indeterminazione. Se all’inizio del decennio Cage componeva con un insieme di sonorità precomposte e disposte in una o più tabelle, per poi rivolgersi al caso e determinare quale di esse sarebbe stata realizzata in un dato momento della composizione, verso la metà del decennio, l’uso dell’indeterminazione introduce invece un’eterogeneità fondamentale fra la notazione e il risultato sonoro, cosa che Joseph descrive non come la realizzazione di un possibile ma l’attualizzazione di una molteplicità virtuale.

L’ultimo insieme di fonti al quale la presente ricerca farà riferimento è costituito dalla musicologia cagiana così come emerge nell’ultimo ventennio, soprattutto in area anglofona. Si tratta di una linea di ricerca che prende l’avvio dalla monografia pubblicata da James Pritchett nel 1993, *The Music of John Cage*, in cui Pritchett propone uno studio della musica di Cage a partire dalle procedure compositive utilizzate di volta in volta, con un’attenzione particolare alle bozze di lavoro contenuti nei manoscritti di Cage. Le analisi che emergono di brani come il *Concerto* per pianoforte preparato ed orchestra (1951), il work in progress della metà degli anni cinquanta al quale Cage si riferiva come le “Diecimila cose” (1953-1956), o ancora i *Freeman Etudes* per violino (1977-1980 / 1989-1990), permettono una comprensione migliore delle problematiche affrontate da Cage nei vari momenti della sua produzione. Fra gli altri studi di questo genere, si possono citare brevemente le ricerche di van Emmerik sulla procedura compositiva alla quale permettono di risalire i manoscritti di *Three* per flauti dolci (1989); o ancora, le ricerche di Holzaepfel sulla maniera in cui si svolgeva la collaborazione fra Cage e David Tudor lungo gli anni cinquanta, che rivelano ad esempio il lavoro meticoloso con il quale Tudor preparava le sue esecuzioni di alcune delle prime composizioni indeterminate di Cage quali *Winter Music* o il *Solo for Piano*; infine, gli studi dedicati da Weisser o da Haskins agli aspetti temporali ed armonici delle composizioni di Cage degli anni ottanta¹⁶.

Il punto di partenza della presente ricerca consiste nell’osservazione che tre paradigmi principali possono riassumere il modo in cui, lungo l’arco della sua produzione compositiva, Cage

15 Bergson 1907, p. 278

16 Cf. Pritchett 1988, 1993 e 1994, van Emmerik 2001, Weisser 2003 e Haskins 2009.

ha concepito il rapporto fra le parti temporali di una composizione. In ciò, va detto innanzitutto che per Cage la questione della struttura musicale riguarda sempre ed esclusivamente la durata: in “Precursori della musica moderna” (1949), Cage ha esposto la celebre formula secondo la quale, dal momento che la durata è il solo parametro che appartiene sia al suono sia al silenzio, solamente “una struttura basata sulle durate (ritmiche: frasi, lunghezze temporali) è corretta”¹⁷. Cage confermerà questa posizione fin negli anni ottanta, quando dirà ad esempio che la ragione per cui riteneva di essere rimasto principalmente un compositore di musiche per percussioni è che la durata, e non l’altezza del suono, è sempre stato il suo principale mezzo compositivo. In questo senso, un riassunto dei mezzi con cui Cage ha pensato la forma musicale in termini di durata, tenuto conto di una serie di eccezioni e di transizioni, permette di identificare tre paradigmi principali, di cui la rappresentazione grafica riprodotta qui sotto offre una visione sinottica.

Nel primo dei tre modelli, ovvero ciò che Cage definiva la “struttura micro-macrocosmica” e che ha utilizzato nella quasi integralità delle sue composizioni per ensemble di percussioni, pianoforte preparato e altri organici fra il 1939 e il 1952 circa, una sola serie di cifre definisce la lunghezza sia delle piccole che delle grandi sezioni di una composizione, e rappresenta le proporzioni di entrambi i livelli di orientamento formale presenti nelle composizioni in questione (si veda il paragrafo 1.1). Nell’esempio riportato qui sotto, la *Sonata IV* dalle *Sonate e Interludi* per pianoforte preparato (1946-1948), la serie numerica {3, 3, 2, 2} definisce sia il modo in cui le dieci battute di ogni frase sono suddivise sul livello della microstruttura, sia il modo in cui le dieci frasi sono raggruppate fra di loro sul livello della macrostruttura.

Il terzo modello è invece ciò che Cage chiamava la “struttura variabile”, che ha introdotto nelle sue composizioni con i *Thirty Pieces for Four Orchestras* (1981) per poi basare su di essa in modo particolare il gruppo di circa cinquanta brani scritti fra il 1987 e il 1992 attualmente conosciuti come i *Number pieces* (si veda il paragrafo 3.3). Questa struttura si basa su una serie di “parentesi di tempo”, che consistono in un intervallo iniziale ed un intervallo finale, i quali definiscono i due lassi di tempo in cui i musicisti possono avviare e concludere il suono o i suoni contenuti nella parentesi. Ad esempio, nella prima parentesi del rigo superiore del brano rappresentato qui sotto, *One*⁴ per un percussionista (1990), il suono potrà cominciare fra 0’00” e 1’00”, e finire fra 0’40” e 1’40”; i 6’55” di durata del brano sono così divise in sei parentesi di tempo nella mano sinistra (rappresentate nel grafico dalle due linee superiori) e otto nella mano destra

17 Cage 1949a, p. 63

(rappresentate nelle due linee inferiori). La mobilità delle 'parti' delle composizioni in questione, dovuta alla possibilità che i suoni si collochino in diverse porzioni delle parentesi, è la ragione per cui Cage utilizza l'espressione "struttura variabile".

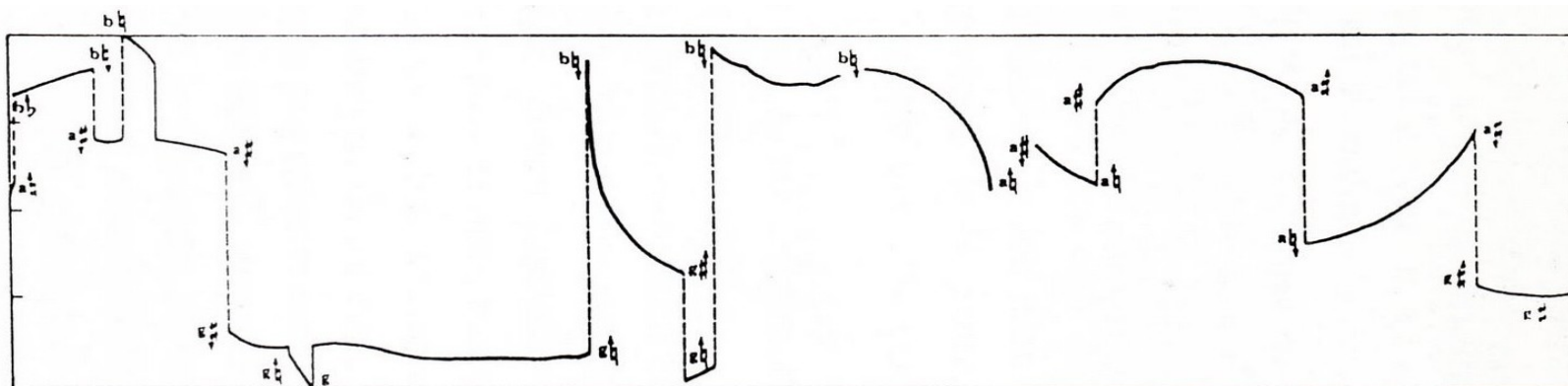
Il secondo dei tre schemi visualizzati qui sotto è il più problematico: se per Cage la definizione stessa di una struttura è la "divisione del tutto nelle parti", e se ogni struttura comporta una assegnazione di posizioni fisse o mobili, le composizioni rappresentate dal secondo paradigma risalgono al periodo in cui Cage aveva eliminato ogni tipo di suddivisione interna nelle sue composizioni. Si tratta dei lavori quali *Winter Music* (1957) o *Atlas Eclipticalis* (1961-1962) in cui, nelle parole di Cage, "non vi era più alcuna struttura fissa: soltanto parti, di un qualsiasi numero, sovrapposizione e durata"¹⁸, e nei quali l'introduzione dell'indeterminazione a portato al passaggio dalla struttura al processo. Tuttavia, in altre occasioni Cage ha caratterizzato positivamente la 'struttura' dei brani del periodo in questione in riferimento allo spazio stesso della notazione; la pagina su cui sono distribuiti i suoni e i silenzi nelle sue composizioni a partire dal 1952 era così per Cage un modo di "convertire la carta in uno spazio di tempo"¹⁹ (si veda paragrafo 2.1.6). Questo tipo di organizzazione spazio-temporale in cui le articolazioni interne cedono il posto a pure variazioni di densità si presenta ad esempio nella serie di composizioni *Ryoanji*, di cui un sistema del brano per flauto è riprodotto qui sotto. Per indicare un simile blocco modulato ma indiviso di spazio-tempo che è coestensivo alla composizione intera, si proporrà nel secondo capitolo della presente ricerca di utilizzare il termine 'struttura indivisa'.

18 Cage 1961b, p. 127

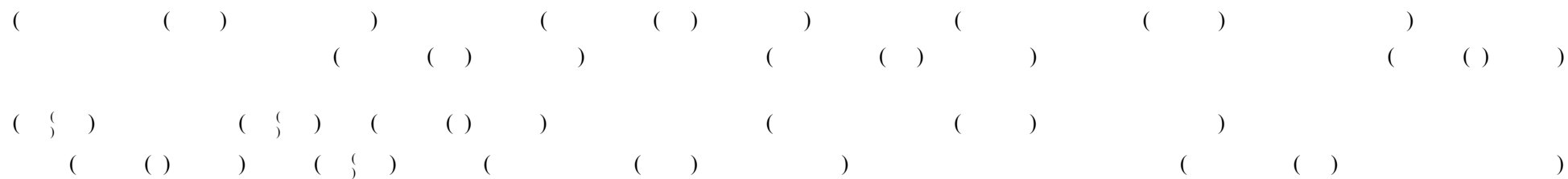
19 Cage 1990a, p. 429

3											3										2					2													
3	3	2	2	3	3	2	2	3	3	2	2	3	3	2	2	3	3	2	2	3	3	2	2	3	3	2	2	3	3	2	2	3	3	2	2	3	3	2	2

Esempio di una "struttura micro-macrocosmica" o stratificata. *Sonata IV* dalle *Sonate e Interludi* per pianoforte preparato (1946-1948)



Esempio di una 'struttura indivisa' o planare. *Ryoanji*, versione per flauto (1984), prima pagina, secondo sistema



Esempio di una "struttura variabile" o rizomatica. *One⁴*, per un percussionista (1990)

Ciò che accomuna le tre 'strutture' è loro la vicinanza ad una soglia minimale per quanto riguarda le coordinate spazio-temporali necessarie per la localizzazione degli eventi sonori. Questo loro statuto minimale, soprattutto nel secondo e nel terzo dei tre modelli, fa di essi altrettanti modi di formulare la questione dell'orientamento nella musica in maniera propriamente problematica. Da questo punto di vista, la ragione per cui la presente ricerca fa riferimento soprattutto a *Mille piani*, all'interno cioè della produzione filosofica deleuziana e deleuzo-guattariana, è l'abbondanza che vi si trova di "direzioni" e di "dimensioni" che compongono una topologia del pensiero, la quale si realizza non soltanto nella teoria degli spazi e dei tempi striati e lisci, o in quella della de/ri/territorializzazione, ma anche attraverso un insieme di figure geometriche e cartografiche che considera ad esempio i rapporti variabili di subordinazione fra il punto e la linea, oppure la solidarietà fra il blocco, la diagonale e il piano, o ancora l'opposizione fra una segmentarietà molare e molecolare, e così via.

Rispetto a questo insieme di mezzi topografici formulati da Deleuze e Guattari, il primo capitolo della presente ricerca fa riferimento al sistema degli strati, della stratificazione e della destratificazione esposto nel capitolo di *Mille piani* intitolato *La geologia della morale*. La prima ragione per parlare di una stratificazione rispetto alla musica di Cage fra il 1939 e il 1952 circa sta nei due livelli di orientamento offerti dalla struttura micro-macrocosmica (si veda il paragrafo 1.1). In secondo luogo, si vedrà se ciò che nell'epoca in questione Cage riassumeva come i quattro aspetti della composizione musicale, vale a dire i materiali e il metodo, la struttura e la forma, possa essere assimilato ai quattro elementi della doppia articolazione che Deleuze e Guattari riprendono da Hjelmslev e definiscono la "funzione di stratificazione", ovvero la sostanza e la forma del contenuto, e la forma e la sostanza dell'espressione. Infine, se lungo il periodo cagiano in questione i quattro aspetti della composizione musicale hanno fra di loro un grado variabile di integrazione, di cui il punto di maggiore coesione o equilibrio è rappresentato dalle *Sonate e Interludi* (1946-1948), la loro disgiunzione nei lavori degli anni immediatamente successivi può essere considerata nei termini di una destratificazione, intesa come il passaggio da un sistema stratificato ad un sistema planare.

Il secondo capitolo propone una discussione musicologica di uno dei luoghi più rilevanti in cui Cage appare nei testi di Deleuze e Guattari, ossia il passaggio di *Mille piani* in cui Cage è considerato il musicista che ha "dispiegato il più perfettamente [un] piano fisso sonoro"²⁰. Una

20 MP, p. 327

prima ipotesi rispetto al modo in cui Cage realizza nella sua musica un simile “piano” riguarda la seconda delle tre figure topologiche rappresentate qui sopra, ovvero ciò che si è proposto di chiamare rispetto alle composizioni del periodo centrale della produzione di Cage una ‘struttura indivisa’. Una durata senza suddivisioni interne, come quella di 4’33” ma anche di un gruppo di composizioni che va da *Music for Carillon* (1952) ai brani solistici *Ryoanji* (1983-1985), sarà cioè considerato come una prima maniera specificamente cageiana di “fissare” il piano sonoro, vale a dire di creare un blocco di spazio-tempo in sé immobile nel quale i materiali sonori sono in variazione continua. In seguito, per approfondire le “*n* dimensioni” che appartengono della figura topologica deleuzo-guattariana del piano o della molteplicità piatta, si proporrà di utilizzare un’accezione lata dei parametri del suono, i quali rappresentano altrettante maniere di ‘inquadrare’ gli eventi sonori di una data composizione: ancora una volta, se tali ‘quadri’ sono fissi per tutta la durata del brano, l’aspetto processuale della musica di Cage, dovuta al caso e all’indeterminazione, porta ad una “variazione continua” o una “distribuzione nomade” all’interno di ognuno dei ‘quadri’. Si proporrà inoltre di considerare la notazione grafica e il grado variabile di indeterminazione presente in composizioni quali *Winter Music* (1957) o *Atlas Eclipticalis* (1962) in riferimento alla nozione deleuzo-guattariana di cartografia.

Il terzo capitolo della presente ricerca prende avvio dal saggio di Daniel Charles menzionato sopra, intitolato “Gloses sur le Ryoanji”, in cui Charles mette la teoria deleuzo-guattariana delle molteplicità arborescenti e rizomatiche in relazione con le riflessioni di Cage sull’omonimo giardino secco giapponese. In questa direzione, dopo l’esame della serie di incisioni punta a secco e disegni a matita *Ryoanji* cui si dedicava Cage a partire dal 1983, si vedranno alcuni aspetti della produzione testuale di Cage, in particolare la forma poetica del mesostico da lui inventato e praticato nell’ultimo quindicennio di vita. Se con Crnković il principio spazio-temporale della sperimentazione linguistica di Cage dagli anni cinquanta agli anni settanta è quello di un “piano orizzontale de-gerarchizzato”, i mesostici originali di Cage così come quelli basati su testi trovati o procedure di “writing-through” potrebbero essere considerati invece come esempi dei principi rizomatici di “connessione ed eterogeneità”; in particolare, il sottogenere degli autoku sarà esaminato come esempio di come “un punto qualunque di un rizoma può essere connesso con un altro punto qualsiasi”²¹ (si veda paragrafo 3.2). Per quanto riguarda le composizioni musicali dell’ultimo decennio della produzione di Cage, una delle novità principali è

21 MP, p. 13

rappresentata dalle “parentesi di tempo” discusse sopra, e dalla “struttura variabile” che ne risulta (si veda paragrafo 3.3). Con essa, le ‘parti’ temporali di una composizione emergono nuovamente, ma in maniera mobile e tale da produrre rapporti differenti fra i suoni con ogni esecuzione; la molteplicità rizomatica o di fusione riguarda quindi, in questo momento della produzione di Cage, la struttura temporale stessa. Infine, se con l’“armonia anarchica” delle sue ultime composizioni Cage reintroduce la dimensione verticale del suono, si vedrà se le “sottrazioni” cagiane o ancora l’“unisono di differenze” di alcuni brani orchestrali, siano altrettanti casi del principio rizomatico di molteplicità ad “ $n - 1$ dimensioni”.

Capitolo 1 Strati. Dal rumore al silenzio: stratificazione e destratificazione

1.1 Introduzione

Nel rivolgersi al sistema degli strati e dei processi di stratificazione esposto da Deleuze e Guattari nel capitolo di *Mille piani* intitolato *La geologia della morale* come modello topologico per il primo periodo creativo di Cage, vi sono tre sensi principali in cui si possono intendere i termini strati, stratificazione e destratificazione. In primo luogo, dal 1939 al 1956 Cage ha utilizzato con costanza, conto tenuto di una serie di eccezioni e modificazioni, una struttura musicale che egli chiamava micro-macrocosmica per via dei due soli livelli di orientamento che offre all'ascoltatore. Le sezioni nelle quali essa si articola sul livello locale e quelle del livello globale hanno le medesime proporzioni; ciò crea una serie di articolazioni orizzontali su due strati distinti che permettono a Cage di evitare fin dall'inizio della sua carriera compositiva una struttura di tipo arborescente. Inoltre, il fenomeno di auto-similarità che si produce, o l'identità fra le proporzioni della microstruttura e quelle della macrostruttura, rappresenta inoltre uno dei possibili rapporti fra un contenuto molecolare e un'espressione molare, che per Deleuze e Guattari definisce lo strato cristallino.

Il secondo motivo per rivolgersi al capitolo di *Mille piani* dedicato agli strati e alla stratificazione è che nel periodo in questione Cage concepisce la composizione musicale come una integrazione di quattro operazioni distinte, vale a dire il materiali e il metodo, la struttura e la forma. La maniera in cui il primo Cage formula i rapporti fra i materiali della musica e il modo di concatenarli da una parte, e dell'altra fra il quadro temporale e la maniera di distribuire i suoni al suo interno, è paragonabile al modello della doppia articolazione che Deleuze e Guattari riprendono da Hjelmslev. Vale a dire che le quattro categorie cagiane sono assimilabili ad una sostanza ed una forma di contenuto, e una forma ed una sostanza d'espressione, ossia i quattro elementi della doppia articolazione che caratterizza per Deleuze e Guattari un sistema stratificato, al punto di esserne chiamata la "funzione di stratificazione". Si potrebbe quindi ritenere che non soltanto la struttura micro-macrocosmica ma anche la concertazione o l'integrazione dei diversi elementi del pensiero musicale del primo Cage è paragonabile ad una stratificazione così come esposta da Deleuze e Guattari su *Mille piani*.

La terza ragione per rivolgersi al modello deleuzo-guattariano degli strati rispetto alla

musica del primo Cage è che offre un modo di comprendere l'evoluzione della sua musica lungo un arco di tempo piuttosto lungo, dal 1939 al 1952, come un processo di stratificazione e destratificazione. Nella filosofia di Deleuze e Guattari, la doppia articolazione non è infatti né un modello statico né il segno di una filosofia strutturalista; essa occupa al contrario una certa posizione all'interno dei sistemi dinamici che caratterizzano i testi deleuzo-guattariani, e rappresenta quindi un equilibrio precario o un punto provvisorio nel loro costruttivismo filosofico. Il punto di integrazione maggiore fra gli elementi della composizione cagiana può essere identificato in un gruppo di lavori composti fra il 1946 e il 1950 (fra cui le *Sonate e Interludi* per pianoforte preparato, o lo *String Quartet in Four Parts*). Questo equilibrio compositivo cagiano è comunque soltanto un momento lungo una traiettoria, i cui termini – i materiali della musica e la forma temporale, come concepiti da Cage – sono costanti, mentre cambiano radicalmente i rapporti fra di loro. Alcuni elementi rivoluzionari che Cage ha introdotto nella sua musica fra il 1951 e il 1952, quali il caso o il silenzio, saranno quindi i segni di un processo di destratificazione. In primo luogo, l'introduzione del silenzio in alcuni passaggi di lavori quali il *Concerto per pianoforte preparato ed orchestra* (1951), che sono costruiti ancora con una struttura micro-macrocosmica, ha l'effetto di cancellare una parte del contenuto di una sezione strutturale o l'altra. Ciò rende parzialmente inoperativi i marcatori verticali della microstruttura, e, pur essendo presenti, le articolazioni della macrostruttura diventano perciò altrettanto ineffettuali; con ciò, anche la divisione fra i due livelli verrà meno, per cui si potrebbe dire che Cage esce da una struttura stratificata per situarsi invece su una struttura planare o indivisa, vale a dire il secondo dei tre modelli topologici o cartografici a cui la presente tesi è dedicata. In secondo luogo, bisogna notare che il caso, introdotto in questo stesso momento, rappresenta per Cage null'altro che un metodo, o un modo di procedere da una sonorità alla prossima. Se nel modello della doppia articolazione il metodo era precisamente una forma del contenuto cui corrispondevano i materiali in quanto sostanza del contenuto, si può dire che l'utilizzo del caso introduce una disgiunzione fra la sostanza e la forma del contenuto, cosa che per Deleuze e Guattari comporta una destratificazione.

Infine, se il compimento provvisorio di questo processo è rappresentato da 4'33'', il passaggio dagli strati al piano implica anche che, al contrario del materiale sonoro per eccellenza del primo Cage, il rumore o la percussione, il silenzio non richiama una struttura stratificata, ma si situa su un piano. Se Cage è messo da Deleuze e Guattari in rapporto con il piano di consistenza, il

presente capitolo propone un modo di considerare la maniera in cui Cage vi giunge, vale a dire per un processo di destratificazione.

1.2 La struttura micro-macrocosmica di Cage come forma musicale stratificata

1.2.1 Struttura micro-macrocosmica ed orientamento temporale: quattro esempi

La struttura musicale su cui si basano la maggior parte dei lavori del primo periodo di Cage, che egli chiamava “struttura micro-macrocosmica” o “a radice quadrata”, consiste in una sola serie numerica che regola le proporzioni sia delle piccole sia delle grandi sezioni di una composizione. Un’unità media corrisponde alla radice quadrata del numero totale di unità del brano, che viene suddivisa per formare le sezioni della microstruttura, e addizionata per formare le sezioni della macrostruttura, alla stessa maniera. I due brani indicati da Cage stesso nella prima parte del discorso tenuto a Darmstadt nel 1958, “Composizione come processo”, sono esemplari: la *First Construction (in Metal)* (1939) ha un’unità media di sedici battute, suddivise in frasi di 4, 3, 2, 3 e 4 battute, mentre le sezioni lunghe consistono in 4, 3, 2, 3 e 4 volte sedici battute (più una coda di 2, 3 e 4 battute); la quarta delle *Sonate ed Interludi* (1946-1948) ha un’unità media di dieci battute, suddiviso in frasi di 3, 3, 2 e 2 battute, e addizionato per dare sezioni di 30, 30, 20 e 20 battute (si veda qui sotto per una descrizione dettagliata di entrambi i brani).

Per sottolineare l’importanza della struttura micro-macrocosmica nella musica degli esordi, e non soltanto, di Cage, Pritchett osserva che “virtualmente tutte le composizioni da concerto di Cage dal 1939 al 1956 utilizzano questo tipo di struttura”¹ (intendendo con ciò che le composizioni giovanili di Cage per la scena utilizzano spesso altri tipi di struttura). Si tratta evidentemente di un arco di tempo molto lungo, che spazia dai primi lavori per ensemble di percussioni o con strumenti elettronici, per comprendere tutto il periodo del pianoforte preparato e le composizioni strumentali quali lo *String Quartet in Four Parts* (1949-1950), ed estendersi perfino al gruppo di composizioni attorno a *Music of Changes* (1952) o *Imaginary Landscape N° 4* per dodici radio (1952), e ancora la serie di cinque composizioni per strumenti solisti come *27’10.554’’ For a Percussionist* (1956).

Il problema al quale la struttura a radice quadrata cagiana risponde, che sarà approfondito in questo paragrafo rispetto a quattro brani dalle materie sonore differenti e con dimensioni

1 Pritchett 1993, p. 54

temporali diverse, è quello dell'orientamento in un brano musicale. Nei decenni successivi, la questione della posizione di chi ascolta rispetto ad una certa distesa di tempo sarà posta da Cage in modi radicalmente diversi, a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta quando abbandonerà ogni tipo di divisione interna delle durate per comporre con una struttura indivisa, ed infine negli anni ottanta quando concepirà una struttura variabile, di cui le parti reintrodotte ma in maniera mobile; resta vero comunque che le composizioni di Cage fino ai suoi quarant'anni testimoniano di un senso particolarmente preciso dell'orientamento temporale. Un'osservazione fatta da Cage nel 1992 sulle composizioni della propria gioventù chiarisce infatti la ragione d'essere della struttura micro-macrocosmica: rispetto ai diversi approcci al tempo musicale che ha utilizzato lungo la sua carriera compositiva, Cage nota di aver "abbandonato fin dall'inizio lo schema inizio - mezzo - fine"². Da una parte, la struttura a radice quadrata mette fuori gioco secondo Cage l'idea di uno sviluppo o di una progressione implicita in un tempo indirizzata in senso lineare; ma dall'altra parte, il rapporto fra le parti delle sue prime strutture è quello di una struttura temporale che pone una compresenza delle sue parti, in una solidarietà dei momenti della composizione, nel loro riferirsi ad una totalità. Il tipo di orientamento temporale di cui si tratta si distingue da altri approcci alla forma musicale per il fatto che si svolge su due livelli, e su due soltanto, i quali si rispecchiano secondo le proporzioni della struttura micro-macrocosmica. L'ascoltatore dispone quindi di un compasso perfettamente regolato, o un orologio con due sole misure di scansione temporale.

First Construction (in Metal) per ensemble di percussioni (1939)

Nelle note che accompagnano la registrazione del concerto retrospettivo dedicato ai primi venticinque anni della carriera compositiva di Cage, tenuto alla Town Hall di New York nel 1958, Cage scrive di aver composto la sua *First Construction* "con il solo obiettivo di rendere chiara la struttura ritmica"³. Si tratta infatti della prima composizione nella quale Cage ha usato una struttura micro-macrocosmica. Le proporzioni della serie numerica che definisce la particolare struttura ritmica sono particolarmente chiare: le cinque sezioni del livello macrostrutturale consistono infatti in 4, 3, 2, 3 e 4 volte sedici battute, seguite da una coda di 2, 3 e 4 battute; sul livello della microstruttura, ogni gruppo di sedici battute è suddiviso in frasi di 4, 3, 2, 3 e 4 battute. La 'forma d'onda' del ritmo strutturale di entrambi i livelli segue quindi un restringimento

² Cage 2010², p. 28

³ Cage su van Emmerik 2002, p. 218

seguito da un allargamento, di modo che ogni blocco strutturale subisce una implosione e una nuova espansione.

Dalla descrizione delle proprie procedure di composizione per la *First Construction*, riferite da Cage in *“Composizione come processo”* (1958), i mezzi con cui ha *“reso chiara”* questa struttura coinvolgono diversi parametri musicali, dall’altezza del suono ai motivi ritmici e alla strumentazione. Ad esempio, lungo l’intero brano ogni strumentista utilizza un solo *“insieme dei sedici suoni”*⁴; in questo senso, le prime quattro sezioni di sedici battute ciascuna sono secondo Cage una *“esposizione”*, in quanto introducono quattro suoni alla volta (ad esempio, nella parte dello string piano, le prime sedici battute espongono i quattro suoni fra re a fa, e i secondi aggiungono le note dal fa diesis al la; i rimanenti suoni appaiono nelle due frasi successive, e sono rappresentati dai glissandi prodotti dallo spostamento della barra di ferro lungo le corde del pianoforte). L’altezza del suono è tuttavia uno dei parametri meno evidenti all’ascolto in questo brano: per questo motivo, alcune analisi recenti hanno chiarito che cosa intendesse Cage per i motivi ritmici o i *“pattern ritmici”* di questa composizione⁵, ai quali accennava in una lettera a Boulez del 1949⁶. Cage ha lavorato con sedici motivi ritmici in tutto, disposti in quattro cerchi con quattro motivi ciascuno, stabilendo poi una serie di regole (che prevedevano la ripetizione di un motivo o un passaggio nei due sensi attorno al cerchio, ma non da un lato all’altro) per gestire il passaggio da un motivo all’altro lungo la composizione. Ancora una volta però, dal momento che la durata dei motivi va da una o due crome a quattro battute intere di quattro quarti con ritmi che contrastano con il metro, passando per motivi che spesso non coincidono con la lunghezza delle battute, è vero che i motivi caratterizzano il contenuto di una parte strumentale da una sezione all’altra, ma non in maniera immediatamente percettibile.

Ciò che *“rende chiara”* la struttura, oltre ai cambi di tempo che marcano alcune articolazioni della macrostruttura, è la strumentazione⁷. Le articolazioni sia della microstruttura che della macrostruttura sono cioè evidenti dalle fasce diversificate di suono che corrispondono alle frasi (di 2, 3 o 4 battute) e alle sezioni. Ad esempio, nella prima frase della prima sezione è lo string piano a suonare, nella seconda frase entrano le campane da buie; la terza frase è una

4 Cage 1958a, p. 23

5 Cf Pritchett 1993, p. 18, Bernstein 2001. pp. 22-29, e Bernstein 2002 pp. 71-74.

6 Nattiez, a cura di, 1991, p. 79

7 All’inizio della seconda sezione (lettera D della partitura) il tempo aumenta improvvisamente, per poi rallentare alla fine di questa sezione (alla lettera F). La terza sezione comincia al tempo più veloce (lettera G), e rallenta di nuovo nella sua ultima frase (lettera I); il tempo è costante nelle ultime due sezioni, fino al rallentando della coda (lettera P).

parentesi nella prima sezione, due battute in valori lunghi nelle campane orchestrali, i freni a tamburo e i piatti turchi; la quarta e la quinta invece tornano ai materiali precedenti, con l'aggiunta dei gong con sordina e le campane. Un solo o un duo segna spesso l'entrata di una nuova zona formale, come nella seconda frase della prima sezione (lettera A), o l'inizio della seconda e della terza sezione (lettere D e G). Si può vedere la precisione della strumentazione cagiana secondo la struttura a radice anche nella simmetria degli interventi del gong con sordina nella parte del 6° percussionista alle sezioni L, M, N, O e P, che segnalano la parte centrale di ogni frase. Altri effetti di testura che coincidono con una zona formale includono i tremoli alla fine della sezione B, o la zona amorfa alla lettera F. Con l'andare del brano, le gettate diventano più lunghe; così, alla coda o la lettera P della partitura, vi sono uno o due soli suoni in ogni strumento, quindi restringimento o appiattimento dell'ampiezza della forma d'onda dei materiali sonori.

La mescolanza di timbri da una sezione all'altra spiega anche il titolo della *First Construction (in Metal)*: l'uso esclusivo di strumenti in metallo fa della strumentazione una metallurgia, o una ricerca di tutti i tipi di lega fra uno strumento e l'altro. Più ancora che un'esplorazione delle materie sonore singolari (con l'inclusione dei freni a tamburo degli automobili, degli incudini e di quattro tipi diversi di campana), o delle possibilità di ogni singolo strumento di produrre timbri diversi (Cage indica con cura le bacchette da usare, o la parte degli strumenti da colpire; ancora, le varie maniere in cui la barra di ferro posto sulle corde del pianoforte può produrre suoni stoppati, glissandi o armonici), il brano è una ricerca della fusione degli elementi sonori. I suoni sostenuti senza altezza determinata sono i primi a fondere con gli altri (a partire dalle lastre di metallo e i piatti cinesi, per arrivare ai glissandi prodotti dai water gong qualora immersi in, o ritirati dall'acqua), mentre gli incisi ritmici più scolpiti introducono distinzioni fra una vena e l'altra della lega metallica. La struttura micro-macrocosmica offre quindi a Cage la maniera di ripartire le sonorità; la tabella qui sotto è quindi da intendere come una tavola degli elementi metallici, e delle loro combinazioni possibili.

First Construction (in Metal) (1939), strumentazione

4																				
(bb. 1-16)					A (bb. 17-32)					B (bb. 33-48)					C (bb. 49-64)					
	4	3	2	3	4	4	3	2	3	4	4	3	2	3	4	4	3	2	3	4
1°	th.		o.b.		o.b.		th.	th.		o.b.	o.b.		th.	th.	th.		o.b.	o.b.	o.b.	o.b.
2°	s.p.	s.p.		s.p.	s.p.		s.p.		s.p.	s.p.	s.p.	s.p.	gl.				gl.	gl.	gl.	gl.
3°		x.b.		x.b.	x.b.		x.b.		x.b.	x.b.			x.b.	x.b.		x.b.	x.b.	x.b.	sb th	x.b.
4°	th.		b.d.		b.d.	c.b.		c.b.	c.b.	c.b.	c.b.	c.b.		th.	th.	th.	th.		t.g.	t.g.
5°	th.		t.c.		t.c.	m.a.		t.c.	t.c.	t.c.	t.c.	m.a.	t.c.		th.	th.		c.c.	c.c.	cc ma
6°	th.	th.		m.g.	m.g.		m.g.		m.g.	m.g.		w.g.	w.g.	w.g.	w.g.	w.g.		th.		tt. g.

3												2											
D (bb. 65-80)				E (bb. 81-96)				F bb. 97-112				G bb. 113-128				H (bb. 129-144)							
	4	3	2	3	4	4	3	2	3	4	4	3	2	3	4	4	3	2	3	4			
1°			o.b.	o.b.	o.b.	o.b.	o.b.	o.b.	o.b.							th.		o.b.	o.b.		o.b.	o.b.	
2°		sp.	sp.	sp.		s.p.	s.p.		sp.	sp.		a.	a.	a.	a.		sp.	sp.	sp.	sp.	sp.	sp.	
3°	x.b.	x.b.	x.b.	x.b.	x.b.	x.b.	x.b.		x.b.	x.b.		x.b.	x.b.	x.b.	x.b.		x.b.	x.b.	x.b.		x.b.	x.b.	
4°		th.	th.	th.		b.d.	b.d.		th.	th.		b.d.	b.d.	b.d.	b.d.		c.b.	c.b.	c.b.	c.b.	c.b.	c.b.	
5°				t.c.	t.c.		t.c.		t.c.			t.c.	t.c.	t.c.	t.c.	m.a.	m.a.	m.a.	m.a.	m.a.	m.a.	m.a.	
6°		m.g.	m.g.	m.g.	m.g.	m.g.	m.g.	m.g.	m.g.	m.g.	m.g.	m.g.	m.g.	m.g.	m.g.		m.g.	m.g.	m.g.		m.g.	m.g.	

3																
I (bb. 145-160)					J (bb. 161-176)					K (bb. 177-192)						
	4	3	2	3	4	4	3	2	3	4	4	3	2	3	4	
1°	o.b.	o.b.	o.b.		th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	
2°	s.p.	s.p.	s.p.	s.p.	s.p.	s.p.	s.p.	gl.	gl.	gl.			sp.		sp.	
3°								x.b.	x.b.	x.b.	x.b.	x.b.	x.b.		th.	th.
4°	c.b.	c.b.	c.b.	c.b.	c.b.	c.b.		th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	
5°	t.c.	t.c.	t.c.	m.a.	m.a.	t.c.	m.a.	m.a.	t.c.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	
6°				w.g.	w.g.	w.g.	w.g.	w.g.	w.g.	w.g.	w.g.	w.g.		w.g.	w.g.	

4																			Coda					
L (bb. 193-208)					M (bb. 209-224)					N (bb. 225-240)					O (bb. 241-256)				P(bb. 257-265)					
	4	3	2	3	4	4	3	2	3	4	4	3	2	3	4	4	3	2	3	4	2	3	4	
1°	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.		o.b.	o.b.	o.b.	o.b.	o.b.	o.b.	o.b.	o.b.
2°	s.p.	s.p.	s.p.	s.p.	gl.	s.p.	s.p.	gl.	s.p.	s.p.	gl.	gl.	gl.	gl.	gl.	gl.	gl.	gl.	gl.	gl.	gl.	gl.	gl.	gl.
3°	th.	th.	th.		th.	s.b.	x.b.	s.b.	x.b.	x.b.	x.b.	x.b.	x.b.	x.b.	x.b.	th.	th.	th.	th.	s.b.	s.b.	th.	s.b.	th.
4°	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.	th.		t.g.		t.g.		t.g.	t.g.	t.g.	t.g.	t.g.	t.g.	t.g.	t.g.	t.g.
5°	th.	th.	th.	th.	th.	th.		c.c.	c.c.	c.c.	c.c.	c.c.	c.c.	c.c.	c.c.	c.c.	c.c.	c.c.	c.c.	c.c.	c.c.	c.c.	c.c.	c.c.
6°	t.t.	t.t.	mg.	t.t.	t.t.	t.t.	mg.	t.t.	t.t.	t.t.	t.t.	mg.	t.t.	t.t.	t.t.	t.t.	t.t.	mg.	t.t.	t.t.	mg.	t.t.	t.t.	

1° percussionista: o.b.: orchestral bells; th.: thundersheet

2° percussionista: s.p.: string piano (esecuzione normale, con motivi ritmici); gl.: string piano glissandi (con barra di ferro sulle corde);

sp.: string piano spazzolato (con bacchetta da gong sulle corde); a.: armonici oscillanti (spostando di poco la barra di ferro)

3° percussionista: s.b.: sleigh bells; x.b.: oxen bells; th.: thundersheet

4° percussionista: b.d.: brake drums; c.b.: cow bells; t.g.: japonese temple gongs; th.: thundersheet

5° percussionista: t.c.: turkish cymbals; m.a.: muted anvils; c.c.: cinese cymbals; th.: thundersheet

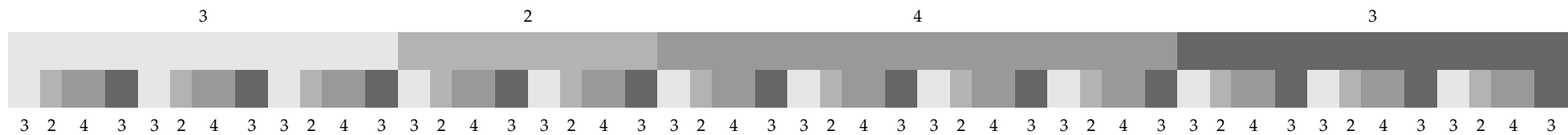
6° percussionista: m.g.: muted gongs; w.g.: water gong; t.t.: tamtam; s.g.: suspended gong th.: thundersheet

Imaginary Landscape N° 3 per percussioni e strumenti elettronici (1942)

Nelle composizioni seguenti per ensemble di percussioni, Cage introduce alcune variazioni nella struttura a radice quadrata. La struttura della *Second Construction*, per quartetto di percussioni (1940), è simile a quella della prima, dal momento che consiste ancora in un'unità di sedici battute, suddivisa secondo una 'forma d'onda' appena meno regolare di quella della *First Construction*, ossia non {4, 3, 2, 3, 4,} ma {3, 2, 4, 3}. Nella *Third Construction* (1941), Cage utilizza invece un'unità di ventiquattro battute, ripetuto ventiquattro volte e suddiviso {2, 8, 2, 4, 5, 3}. Qui, mentre la parte del primo percussionista comincia all'inizio del ciclo, quello del secondo comincia con le penultime due cifre per poi continuare la serie dall'inizio, quella del terzo comincia con l'ultima cifra, e quella del quarto comincia con la seconda cifra, per terminare con la prima. Come nota Pritchett, il risultato è un brano che procede non per blocchi, ma in maniera più lineare, per via della sfasatura fra le frasi dei vari musicisti⁸.

Il titolo della serie degli *Imaginary Landscapes* fa riferimento ad un paesaggio futurista, che a sua volta è legata all'uso di strumenti elettronici. La seconda e la terza composizione della serie sono imparentati con la serie delle *Constructions*, per via della loro combinazione di strumenti elettronici ed ensemble di percussioni, e per la presenza di una struttura micro-macrocosmica. In *Imaginary Landscape N° 2* (1942), l'unità è invece di diciassette, suddiviso {3, 4, 2, 3, 5}. *Imaginary Landscape N° 3*, per sestetto di strumenti elettronici e percussioni (1942) consiste in dodici unità, suddivise {3, 2, 4, 3}. È quindi il più conciso dei *Landscapes*, e quello la cui struttura risulta con maggiore evidenza all'ascolto. Come si vede nella prima tabella qui sotto, nella prima e nella terza sezione, le scatole di latta sono suonate in modo continuo, con altri interventi dei gong balinesi e della marimbula amplificata che completano il gruppo delle percussioni, mentre gli strumenti elettronici si limitano a marcare l'una o l'altra delle sezioni della microstruttura (ad esempio, nella parte del quarto percussionista come appare nella seconda tabella qui sotto, tutti gli interventi coincidono con una divisione a livello della frase). Nella seconda sezione invece si sentono soltanto il grammofono a velocità variabile con dischi di frequenza costante (nella parte del 1° percussionista) e il grammofono con dischi di frequenza variabile (nella parte del 5° percussionista); la dinamica e i glissandi coincidono con le articolazioni della microstruttura. La quarta sezione invece unisce gli strumenti elettronici a quelli percussivi in un crescendo finale.

8 Pritchett 1993, p. 18



Imaginary Landscape N° 3 (1942), struttura micro-macrocosmica

	3			2		4				3		
bb.	1-12	13-24	25-36	37-48	49-60	61-72	73-84	85-96	97-108	109-120	121-132	133-144
1°	o.f.	gr.	gr.	gr.	gr.		o.f.	o.f.		gr.	gr.	gr.
2°	latt.	latt.	latt.			latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.
3°	latt.	latt.	latt.			latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.
4°	rz.	rz.	gr.			rz.	rz.	rz.	rz.	gr.	gr.	gr.
5°	g.b.	g.b., gr.	gr.	gr.	gr.	g.b.	g.b.	g.b.	g.b.	gr.	gr.	gr.
6°	b.	ma.	b.			ma.	ma.	b.	b.	b.		b.

Imaginary Landscape N° 3 (1942), strumentazione della macrostruttura

sez.	(1)												(2)												(3)													
	3			2		4				3			3			2		4				3			3			2		4				3				
bb.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36		
1°							o.f.	o.f.	o.f.	o.f.	o.f.	o.f.				gr.	gr.	gr.	gr.	gr.							gr.	gr.	gr.	gr.	gr.	gr.	gr.	gr.	gr.	gr.		
2°	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.		
3°	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.	latt.		
4°				rz.	rz.					rz.	rz.	rz.												gr.	gr.	gr.								gr.	gr.	gr.	gr.	
5°						g.b.	g.b.	g.b.	g.b.	g.b.	g.b.	g.b.	g.b.	g.b.	g.b.	g.b.	g.b.							gr.	gr.	gr.	gr.	gr.	gr.	gr.	gr.					gr.	gr.	gr.
6°	b.			b.				b.					m.a.	m.a.	m.a.	m.a.	m.a.	m.a.	m.a.	m.a.	m.a.	m.a.	m.a.	m.a.			b.	b.	b.	b.	b.	b.	b.	b.	b.	b.	b.	

Imaginary Landscape N° 3 (1942), strumentazione della prima sezione della macrostruttura (bb. 1-36)

1° percussionista: o.f.: oscillatore di frequenza; gr: grammofono a velocità variabile con dischi di frequenza costante

2° percussionista: latt.: scatole di latta ; 3° percussionista: latt.: scatole di latta

4° percussionista: rz.: ronziatore; gr.: grammofono con dischi di frequenza variabile

5° percussionista: g.b.: gong balinesi; gr.: grammofono con dischi di sibilo di generatore

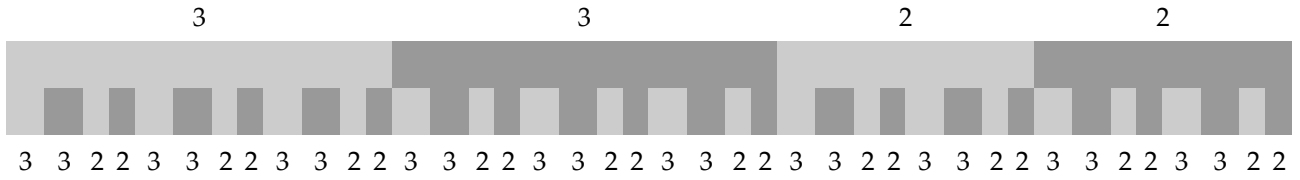
6° percussionista: m.a.: marimbula amplificata; b.: bobina di filo metallico amplificata

Sonata IV, dalle *Sonate e Interludi* per pianoforte preparato (1946-1948)

Le dimensioni dei brani del ciclo delle *Sonate e Interludi* sono più ridotte rispetto a quelle delle composizioni viste sopra. La *Sonata IV* è particolarmente limpida, sia per via della semplicità della struttura che per il suo contenuto lirico o meditativo (fra le nove emozioni permanenti della tradizione indù alle quali le *Sonate e Interludi* sono secondo Cage ispirate, le più affini sono forse l'erotico o il tranquillo). La sua struttura è di dieci unità, suddivise {3, 3, 2, 2}; vi sono quindi tre frasi nella prima parte e due nella seconda (come si vede nella partitura riprodotta qui sotto, la divisione delle frasi è segnalata alla maniera abituale di Cage, con una doppia stanghetta alla metà del secondo rigo, alla fine del terzo, e alla metà del sesto), mentre la ripetizione di entrambe le parti completa la macrostruttura. I rapporti fra struttura, memoria e orientamento temporale secondo i due soli livelli della struttura micro-macrocosmica sono quindi al più chiaro nella *Sonata IV*. Ascoltando la *Sonata IV* 'in uno' (o 'alla breve', il valore che coincide con la battuta notata), con una leggera suddivisione alla metà delle battute, la struttura nel suo allineamento con le frasi del brano, appare particolarmente chiara. I primi due incisi melodici coincidono con le semifrasi di tre battute, e le due figure ritmiche seguenti completano la prima frase di dieci battute⁹. Le anacrusi delle bb. 13 e 16, che anticipano la seconda e la terza semifrase della seconda frase, così come le punteggiature ritmiche introdotte nella mano sinistra, discostano leggermente il contenuto motivico dalla struttura frasica, rendono la seconda frase più varia; lo slancio melodico del primo inciso della terza frase resta invece sospesa nella semifrase seguente che consiste in un solo attacco all'inizio, per poi ricadere nella cadenza delle ultime quattro battute, con emiola nella mano sinistra, della prima parte. All'inizio della seconda parte, Cage si allontana da questi materiali con note acute nella mano destra, e una figura ripetitiva di cinque semiminime nella mano sinistra (che si estende su cinque battute del gruppo di sei battute, e due battute e mezzo del gruppo di quattro). L'ultima frase riprende il gesto ascendente della terza, ma nel secondo gruppo di tre

⁹ Rispetto alla complessità della preparazione del pianoforte delle *Sonate e Interludi*, e quindi della ricchezza delle sonorità disponibili, i materiali utilizzati da Cage nella *Sonata IV* sono piuttosto ristretti. La mano destra utilizza quasi esclusivamente un gruppo di cinque soli tasti, $la^3-si^3-do^4-mi^4-sol^4$, di cui i due suoni alle estremità non hanno preparazione e quindi suonano come notati, mentre il si e il do sono preparati con un bullone fra la seconda e la terza corda e quindi includono suoni che deviano dall'intonazione notata per dare un effetto 'multifonico'; il mi è invece preparato con una striscia di gomma che lo rende completamente sordo. I motivi composti da Cage per questo gruppo di tasti, così come tutte le cadenze del brano (alle bb. 16-20 e 26-30, oltre che nelle ultime quattro battute), gravitano attorno al si. Gli accompagnamenti ritmici percussivi della mano sinistra sono costruiti invece con sei tasti (lab, e dal si al mi bemolle, nel registro centrale) che sono più preparate, tutte le corde essendo coperte o da due bulloni o da un pezzo di plastica.

battute, per via delle tre battute di silenzio all'inizio di questa frase; la formula in emiola che fa da cadenza per entrambe le parti è esteso qui di tre semiminime.



Sonata IV, struttura micro-macrocosmica

IV

Sonata IV, dalle Sonate ed Interludi per pianoforte preparato (1946-1948)

Six Melodies for Violin and Keyboard (1950)

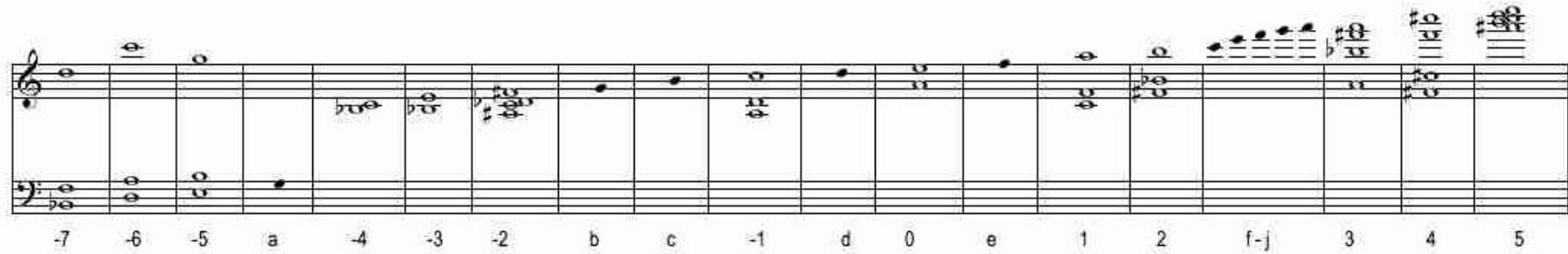
La riserva di suoni statici che costituiscono il materiale armonico delle *Six Melodies for Violin and Keyboard* derivano dall'insieme di sonorità che costituiscono il "gamut" di suoni utilizzato da Cage per il suo *String Quartet in Four Parts* (1949-1950; si veda paragrafo 1.4.1). L'idea di un gamut statico di suoni deriva a sua volta dall'insieme delle sonorità del pianoforte preparato, in cui ogni suono singolare o composto occupa una posizione fissa all'interno dello spazio sonoro di una composizione. Così, le sonorità del gamut delle *Melodie* hanno un modo di esecuzione fisso, per cui fra di essi non vi è un passaggio lineare, ma una melodia composta che mette in risalto il timbro diverso delle note che la costituiscono. La posizione sospesa e permanente di ciascuna sonorità fa del gamut una collezione stratificata di sonorità eterogenee.

Diversi lavori del primo periodo cagiano utilizzano una sola struttura micro-macrocosmica per un insieme di più movimenti, fra i quali le *Three Dances* per due pianoforti preparati (1945), il balletto orchestrale *The Seasons* (1947) o ancora lo *String Quartet in Four Parts* (1949-50). In questo senso, le ventidue unità della struttura delle *Six Melodies* sono suddivise { $3\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, 4, 4, 3, 4}, secondo la pratica cagiana di utilizzare numeri frazionari che aveva introdotto con le *Sonate e Interludi*. Le frasi del livello locale hanno quindi una durata identica nei diversi brani, ovvero ventidue battute di $2/2$ nel tempo veloce e undici battute di $2/2$ nel tempo lento. Cage indica comunque nelle note introduttive che il brano è da suonare con rubato, per cui il tempo veloce è di 92 alla minima ma ha un excursus piuttosto largo, variando da 76 a 108. Come si vede nella tabella qui sotto, la struttura ritmica è quindi espressa in tempi flessibili: la prima e la terza melodie sono in un tempo veloce, mentre la quinta e la sesta sono alla metà di quel tempo; la seconda invece è alla metà del limite superiore del rubato della prima melodia, e la quarta è alla metà del limite inferiore.

	I	II	III	IV	V	VI
macrostruttura	$3\frac{1}{2}$	$3\frac{1}{2}$	4	4	3	4
battute	1-22 (22) 23-44 (22) 45-77 (33)	78-88 (11) 89-99 (11) 100-115 ($16\frac{1}{2}$)	116-137 (22) 138-159 (22) 160-181 (22) 182-203 (22)	204-225 (22) 226-247 (22) 248-269 (22) 270-291 (22)	292-302 (11) 303-313 (11) 314-324 (11)	325-335 (11) 336-346 (11) 347-357 (11) 358-368 (11)
metro	$2/2$	$2/2$	$2/2$	$2/2$	$2/2$	$2/2$
metronomo	92	54	92	76	46	46
durata appross.	1'40"	1'26"	1'55"	2'19"	1'55"	1'55"

Six Melodies for Violin and Keyboard (1950), struttura dei sei brani

Nella visualizzazione dei suoni del gamut delle prime ventidue battute che appare qui sotto, si può vedere come Cage distribuisce i suoni del gamut per riempire il canovaccio dato dalla struttura ritmica. Tutte le frasi aprono con valori brevi; dopo il materiale minimale delle prime due frasi, la terza e la quarta aprono con uno stesso gesto, più ampio; la quinta e la sesta hanno rispettivamente un accelerando e un ritardando, e introducono i materiali più gravi alla maniera di una cadenza in valori lunghi. La sonorità 2 appare nella seconda e la terza frase della seconda sezione della prima *Melodia*, mentre la sonorità -7 è introdotto sul levare della terza sezione, che conclude con una cadenza in valori lunghi che alterna i suoni 1, 2, -5 e -3. Il secondo brano introduce la sonorità -2, in alternanza con -3; il suono 4 appare una sola volta nella composizione, nella terza frase di questo pezzo. La terza *Melodia* usa pattern ritmici ricavati dai materiali 0, 1, -1, b c d ed e soltanto, mentre i materiali f-j e 5 appaiono soltanto nel quarto brano; la quinta alterna i suoni singoli del gamut con le sonorità 1, -5, -6, mentre la sesta è la sola ad utilizzare la sonorità 3.



Six melodies for violin and keyboard (1950), gamut completo

	3½				3½			4				4				3			4			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
1																						
e																						
0																						
d																						
-1																						
c																						
b																						
-3																						
-4																						
a																						
-5																						
-6																						

Six melodies for violin and keyboard (1950), suoni del gamut utilizzati nelle prime 22 battute

1.2.2 La stratificazione in *Mille piani*; lo strato cristallino

Benché nel terzo capitolo di *Mille piani*, intitolato *La geologia della morale*, Deleuze e Guattari non oppongono esplicitamente la stratificazione all'arborescenza, ciò che distingue un insieme di strati da un sistema arborescente è comunque relativamente semplice da indicare: si tratta del senso in cui va letta la formula deleuzo-guattariana minimale secondo la quale gli strati "vanno per due, almeno"¹⁰. Nell'immagine di due soli strati geologici sviluppati orizzontalmente e che si fronteggiano verticalmente, e a maggior ragione in una proliferazione verticale di strati l'uno sull'altro, ciò che distingue un insieme di strati da uno schema arborescente è la mancanza di un punto che si sdoppierebbe in due metà. La divisione binaria che definisce un sistema arborescente, che può avere sia il senso di un punto d'origine unico che si divide in due, sia quello di una risoluzione dei due elementi in una unità di livello superiore, è infatti assente dagli strati geologici (in cui i punti, semmai, sono distribuiti in maniera disuguale sull'uno strato e sull'altro, come i granuli sedimentati sui diversi livelli di una formazione sedimentaria). La reciprocità implicita nella formula "l'uno facendo da *substrato* all'altro"¹¹ rappresenta quindi il senso della "presupposizione reciproca" con cui Deleuze e Guattari, seguendo la linguistica di Louis Hjelmslev, definiscono il rapporto fra i due strati, o meglio i due componenti di un solo strato che sono definiti come l'espressione e il contenuto. Al contrario degli schemi arborescenti, fra i due non vi è alcuna freccia che farebbe derivare l'uno dall'altro, alcuna subordinazione in un senso o nell'altro. In breve, non vi è nessuna possibilità di ricondurre l'espressione al contenuto o viceversa; l'espressione è espressione soltanto perché di un contenuto, e viceversa¹². All'immagine del sistema di strati che "vanno per due, almeno" bisognerà aggiungere che gli strati in realtà vanno per quattro, ciascuno dei due strati dati dall'espressione e dal contenuto essendo articolato in una forma e una sostanza, o ancora che ogni coppia di strati può avere un numero di elementi, cioè di sostanze formate, che si vorrà, ma sempre partendo direttamente da "due, almeno" (si veda paragrafo 1.3 per altro sulla stratificazione secondo Hjelmslev e secondo Deleuze e Guattari).

10 MP, p. 54

11 MP, p. 54

12 Per Hjelmslev, "i termini stessi piano di espressione e piano di contenuto, e, in maniera più generale, espressione e contenuto [...] sono perfettamente arbitrari. Dalla loro definizione, è impossibile sostenere che sia legittimo di chiamare l'una di queste grandezze *espressione* e l'altro *contenuto* e non l'inverso. Esse si definiscono soltanto come solidali l'uno dell'altro [...] Prese separatamente, non li si possono definire che per opposizione e in maniera relativa, come i funtivi di una stessa funzione che si oppongono l'uno all'altro" (Hjelmslev 1968, p. 79).

I due soli livelli di orientamento temporale della struttura micro-macrocosmica cagiana presentano quindi il tipo di molteplicità che caratterizza gli strati. È infatti impossibile dire, rispetto alle composizioni del primo Cage, se sia il livello 'microcosmico' a costituire il livello 'macrocosmico' o viceversa, perché le proporzioni che regolano i due livelli sono identiche. Se si chiama contenuto il livello della microstruttura e espressione quello della macrostruttura, nei termini di Hjeltslev ripresi da Deleuze e Guattari, è quindi impossibile dire se sia l'espressione a generare il contenuto o viceversa; i due livelli si rispecchiano invece, mantenendo la loro frontalità. Se nel 1992 Cage dirà della struttura dei propri lavori di gioventù che il loro "modo di suddividere il tempo mi sembrava convincente tanto quanto la forma di un cristallo"¹³, già negli anni cinquanta Pierre Boulez definiva le strutture cagiane come "cristallizzate"¹⁴; entrambi si riferivano al fatto che ciò che definisce un cristallo è che la sua forma visibile o molare è determinata dai legami della sua struttura molecolare. La struttura micro-macrocosmica di Cage somiglia quindi al tipo di strato che Deleuze et Guattari chiamano "cristallino". Per Deleuze e Guattari, il fatto che "il cristallo è l'espressione macroscopica di una struttura microscopica"¹⁵, permette di precisare la natura del rapporto fra il contenuto molecolare e l'espressione molare su questo tipo di strato. Cioè, se ogni strato è doppio, o implica un certo rapporto fra contenuto ed espressione, ciò che fa del cristallo o dello strato cristallino l'uno dei tipi più semplici di stratificazione, è che la differenza fra il contenuto molecolare e l'espressione molare è "innanzitutto di grandezza o di scala. La doppia articolazione implica qui due ordini di grandezza. È la risonanza, la comunicazione che interviene fra i due ordini indipendenti, che instaura il sistema stratificato"¹⁶. Per questa presenza di due soli livelli, la struttura a radice quadrata cagiana rappresenta un caso particolare della stratificazione, quella in cui fra l'espressione e il contenuto vi è una distinzione reale ma soltanto formale, di scala o di grandezza. È in questo senso che Cage dirà più tardi che la sua forma micro-macrocosmica era già un modo di "farla finita con l'inizio, il mezzo e la fine" nella composizione musicale: un oggetto che, da qualunque punto è guardato, presenta le stesse proporzioni (nei capitoli seguenti, si vedrà quanto sia lontana una soluzione del genere dalle strutture cagiane planari o rizomatiche dei decenni successivi).

Si possono identificare altri tipi di struttura musicale che si svolgono su una serie di livelli indipendenti, come ad esempio le opere di Bartok basate sulla serie di Fibonacci quali *Music for*

13 Cage 2010², p. 28

14 Boulez su Nattiez, a cura di, 1991, p. 204

15 MP, p. 75

16 MP, p. 75

Strings, Percussion and Celesta (1936) o della *Sonata per due pianoforti e percussione* (1937). Le proporzioni fra un livello strutturale e l'altro si rispecchiano anche qui, per via della sezione d'oro che regola tutte le divisioni formali; ancora, si potrebbe pensare a musiche più recenti come le composizioni di Ligeti che fanno riferimento a forme frattali (in particolare, il quarto tempo del *Concerto per violino*, del 1989). Una struttura frattale ha comunque, almeno di diritto, la possibilità di continuare le sue suddivisioni o stratificazioni all'infinito; quella cageiana invece blocca la proliferazione di livelli strutturali per contenerli su due soli livelli. Si è più vicino quindi a ciò che Cage stesso ricercava nelle strutture puramente temporali della musica di Satie, o ciò che egli definiva i "tre tipi di struttura temporale vuota" di questo compositore¹⁷. Verso la fine degli anni quaranta, Cage affermava infatti in *Defense of Satie* che quest'ultimo ha definita la vera struttura musicale, quella fondata sul tempo e non sul suono (si veda paragrafo 1.3.1.3). In questo saggio, Cage analizza la simmetria nella durata delle frasi delle *Choses vues à droit et à gauche (sans lunettes)* per violino e pianoforte (1914), in particolare la Fuga, la cui struttura è: 8, 8, 9, 8, 10, 8, 14, 8, 3, 9, 3¹⁸. Un decennio più tardi, Cage definisce tre tipi di simmetria orizzontale nella musica di Satie: il primo tipo è per Cage quello "orizzontale" (l'esempio che Cage offre è: 5, 6, 4, 7, 3, 5), il secondo è invece "verticale" (5, 6, 3, 7, 3, 5), mentre il terzo è "geometrico" (in cui una struttura globale 1, 2, 1 si realizza in quattro gruppi con le stesse durate: 1, 2, 1 ; 1, 2, 1, 1, 2, 1 ; 1, 2, 1)¹⁹. Si vede che questo terzo tipo di simmetria è quella della struttura micro-macrocosmica. Altre formule: una sola variabile (n, n+1, n-1, etc), due (la serie n+1 e un numero fisso che fa tornare la simmetria globale, 3), e infine la radice quadrata (4², in cui ogni gruppo di quattro si suddivide 1, 2, 1). Da una linea vuota o aperta del tempo, si passa dunque ad una linea ad una dimensione (la simmetria orizzontale), due linee o due dimensioni (la simmetria verticale), e infine tre. Con la "simmetria geometrica" la stratificazione è quindi compiuta, la linearità orizzontale o verticale cedono il posto ad un blocco 'tridimensionale' di tempo musicale.

17 Cage 1958d, p. 89

18 Cage 1948b, p. 83

19 Cage 1958d

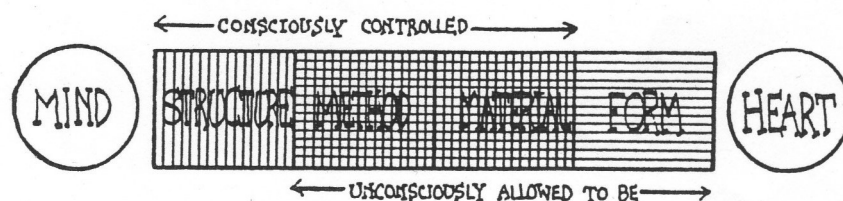
1.3 I quattro elementi della composizione: doppia articolazione e stratificazione

1.3.1 I quattro elementi della composizione secondo Cage nel 1949

In una serie di conferenze e saggi pubblicati fra il 1948 e il 1949, Cage ha formulato un modello della composizione musicale così come la concepiva in quel momento²⁰. Si tratta di uno schema quadripartito che riassume il suo approccio alla composizione, che ha maturato nel periodo successivo ai corsi di Schoenberg (fra il 1935 e il 1937) e che corrisponde al periodo che va dai primi lavori per ensemble di percussioni a quelli per pianoforte preparato, per raggiungere infine le composizioni strumentali del 1949-1951 (fra cui, ad esempio, lo *String Quartet in Four Parts* e il *Concerto per pianoforte preparato ed orchestra*). Esso si articola nelle quattro categorie della struttura, la forma, i materiali e il metodo, di cui le definizioni cagiane minimali sono le seguenti:

La struttura nella musica è la sua divisibilità in parti successive, dalle frasi ai movimenti. La forma è il contenuto, la continuità. Il metodo è il mezzo per regolare la continuità da una nota all'altra. Il materiale della musica è suono e silenzio. La loro integrazione è la composizione.²¹

I due diagrammi riprodotti qui sotto, che hanno accompagnato rispettivamente la prima pubblicazione americana e francese di "Precursori della musica moderna"²², permettono di vedere una simultaneità ideale delle quattro operazioni distinte della composizione musicale, e rappresentano quindi un'immagine del pensiero musicale del primo Cage.



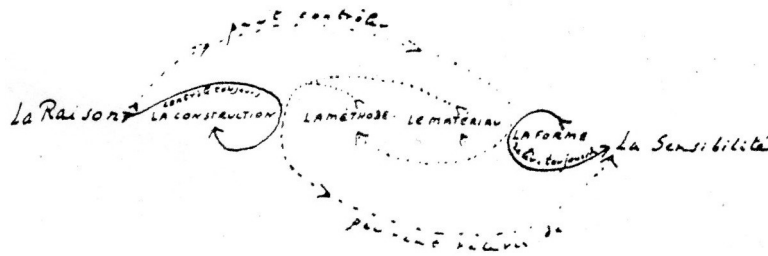
Nella traduzione francese dello stesso articolo, apparsa anch'essa nel 1949 sulla rivista

20 Cf. Cage 1948a, 1948b, 1949a, 1950a, 1951a, 1958a, 1982a

21 Cage 1949, p. 62

22 I diagrammi non sono stati inclusi nell'edizione inglese di *Silence*; sono riprodotti dell'edizione inglese e francese di della corrispondenza fra Cage e Boulez. Vedi Nattiez, a cura di., 1991, p. 65, ed. ing. p. 39.

Contrepoints, il disegno ha un aspetto diverso, e i termini sono tradotti in maniera leggermente diversa. Il testo di Cage è stato tradotto come segue: “la raison contrôle toujours la construction ; elle peut contrôler le matériau et la méthode ; la forme relève toujours de la sensibilité ; le matériau et la méthode peuvent relever de la sensibilité”). L’uso del verbo modale “poter” e della qualificazione “sempre” nella traduzione è particolarmente appropriata: Cage vuole infatti definire il posto della ragione nella composizione musicale; in questo momento, dirà che ‘deve’ occuparsi della struttura, ‘può, o non’ occuparsi dei materiali e del metodo, e ‘non può in alcun caso’ occuparsi della forma.



1.3.1.1 Il materiale: l’arte dei rumori

La celebre formula cagiana secondo la quale “il materiale della musica è suono e silenzio”, non appare in realtà nei suoi scritti fino al 1949²³. Negli scritti anteriori di Cage, si trovano talvolta delle definizioni più generiche dei materiali della musica, ad esempio “il suono e il ritmo”²⁴; è chiaro comunque che fra il 1939 e il 1948 per Cage la materia prima della musica è il rumore. Lo si vede a chiare lettere nel manifesto del 1940, “Il futuro della musica: Credo”:

Io credo che l’uso del rumore per fare musica continuerà a crescere [...]. Mentre nel passato il punto di disaccordo si era prodotto fra la dissonanza e la consonanza, si produrrà nel futuro immediato fra il rumore e i cosiddetti suoni musicali²⁵.

Alla fine del presente paragrafo, si cercherà di vedere la natura del “disaccordo” fra il rumore e i suoni detti musicali; ciò che bisogna sottolineare per il momento è che nella seconda metà degli anni 1930, l’espressione del rumore per eccellenza di Cage è la percussione.

²³ Cage 1949a

²⁴ Cage 1939, p. 87

²⁵ Cage 1940, pp. 3-5

L'equivalenza fra il rumore e la percussione per lui è tale che definirà la musica di percussione come "una qualunque musica che include il rumore", precisando che "il termine 'percussione' in questo contesto non significa che tutti i suoni siano ottenuti con un urto o con il gesto di colpire. È utilizzato invece in un senso più largo per indicare il suono inclusivo del rumore, in opposizione ai suoni accettati come musicali"²⁶. Se si considera che fra i personaggi indicati da Cage qualche decennio più tardi come coloro che hanno più avuto un'ascendenza sul suo modo di pensare figura Luigi Russolo, il cui manifesto *L'arte dei rumori* è stato incluso da Cage nella lista dei dieci libri che più lo hanno influenzato²⁷; è quindi in riferimento al titolo di questo libro che Cage scriveva in una nota di sala del 1939 che "la musica di percussione è in realtà l'arte del rumore, ed è così che la si dovrebbe chiamare"²⁸.

Cage ha infatti notato che se all'inizio degli anni trenta negli Stati Uniti *Ionisation* di Varèse, che Cage ha avuto l'occasione di ascoltare nel 1932, era l'unica composizione per sole percussioni, alla fine del decennio il numero di composizioni simili era più di cento, fra cui i lavori di Cage stesso e di Lou Harrison²⁹. La musica di percussione era quindi la maniera in cui Cage si inseriva nella corrente "sperimentale" americana degli anni venti e trenta, intendendo con questo termine l'insieme dei compositori che non seguivano né la scuola di Stravinsky né quella di Schoenberg. È quanto risulta dal riassunto storico di questa corrente fatto da Cage stesso in "Storia della musica sperimentale negli Stati Uniti". Oltre alle ricerche di Cowell sui suoni ottenuti suonando il pianoforte al suo interno, Cage indica qui fra le novità nei materiali della musica "i cluster di Leo Ornstein, le risonanze di Dane Rudhyar, gli aspetti medio-orientali della musica di Alan

26 Cage 1948a, p. 32

27 Cage aggiunge: "questo libro, insieme a *New Musical Resources* di Henry Cowell, e il testo anteriore di Carlos Chavez, dà un'idea di un rinascimento musicale (circa 1935), la possibilità di invenzione" (Cage 1961f, p. 138).

28 Cage su Joseph 2002, p. 140

29 Secondo Cage, è Varèse che "ci ha introdotti all'idea di un universo sonoro senza limiti" (Cage 1976, p. 80); ancora, "più chiaramente ed attivamente di ogni altro della sua generazione, ha stabilito la natura attuale della musica [...] mentre gli altri discriminavano ancora i toni 'musicali' dal rumore, Varèse si è introdotto nel campo del suono stesso" (Cage 1958d, p. 84). La definizione cagiana del compositore come "l'organizzatore dei suoni" (Cage 1940, p. 5), e la sua collaborazione nella registrazione di un disco di musiche di Lou Harrison intitolato "Organised Sound" (1940), hanno provocato l'ira di Varèse, che nello stesso anno aveva pubblicato un articolo dal titolo "Organised Sound for the Sound Film" (*The Commonweal*, 33/8, 13 dicembre 1940, pp. 204-205), in cui faceva un appello ad una stretta collaborazione fra i compositori e i tecnici del suono nell'esplorazione dei fenomeni sonori. In risposta ad una lettera inviata da Cage a Varèse nel 1941, in cui esprimeva suo entusiasmo per l'articolo, Varèse ha inviato un telegramma in cui chiedeva di non utilizzare più il termine il suono organizzato. Si veda Felix Meyer e Heidi Zimmermann, a cura di, *Edgar Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*, The Boydell Press, Woodbridge, Suffolk, 2006, p. 330.

Hovhaness, il tack piano di Lou Harrison, il mio stesso piano preparato, la distribuzione nello spazio degli ensemble strumentali nei lavori di Henry Brant, i toni glissanti di Ruth Crawford”³⁰. Era quindi quello l’ambiente in cui Cage sviluppava il proprio approccio ai materiali della musica, incentrato sulla percussione. Scriverà ad esempio nel 1939 che per lui “la sperimentazione deve necessariamente essere condotta colpendo qualsiasi cosa – pentole in latta, ciotole da riso, tubi di ferro, tutto ciò che cade sotto le nostre mani. Non solamente colpire, ma sfregare, rompere, creare il suono in ogni modo possibile. In breve, dobbiamo esplorare i materiali della musica”³¹. Cage aveva infatti composto nel 1935 un *Quartet* per strumenti a percussioni scelti ad libitum, per il quale ricercava i propri materiali sonori sia in ambiente domestico (dalle tavole e i libri alle padelle; si penserà in questo senso a *Living Room Music*, composto nel 1940 per voce ed oggetti casalinghi) sia nei luoghi industriali (oltre agli anelli in acciaio o i blocchi di legno, i tamburi a freno degli automobili saranno fra gli strumenti di *First Construction (in Metal)*). Questa esplorazione della sonorità degli oggetti quotidiani sembra essere stato suggerito a Cage dal cineasta Oscar Fischinger, con il quale ha collaborato verso la metà degli anni trenta³². Nelle sue interviste posteriori Cage ha infatti ricordato spesso un episodio particolare, nel quale un giorno Fischinger “si mise a parlare dello spirito che si trova incluso in ciascuna degli oggetti di questo mondo. Ora, per liberare questo spirito, mi diceva, è sufficiente sfiorare l’oggetto, o tirarne un suono. Ecco l’idea che mi ha portato alla percussione. Non ho smesso, negli anni seguenti – che ci portano fino alla guerra – di palpare le cose, di farle suonare e risuonare, per scoprire quali suoni contenevano. Ovunque andavo, in qualunque luogo mi trovassi, auscultavo gli oggetti”³³. È l’immagine di un primo Cage che, prima della scoperta del silenzio, sondava la materia sonora in tutta la sua profondità

La ragione principale per cui Cage ha accettato di lavorare presso la Cornish School di Seattle fra il 1937 e il 1940 sta infatti nella collezione di strumenti a percussione provenienti da diversi continenti di cui disponeva questa scuola, nonché per il suo studio di registrazione e trasmissione radiofonica che in quel momento era il più avanzato della costa ovest degli Stati Uniti. È qui che comporrà non solo la *First Construction (in Metal)*, che accanto al pianoforte con una barra

30 Cage 1959c, p. 73

31 Cage 1939, p. 87

32 Cage è stato brevemente assistente del suono di Fischinger, il quale era un cineasta sperimentale la cui ricerca mirava a mettere le immagini visive sullo stesso livello di astrazione delle immagini sonore, e quindi a utilizzare la musica per aiutare lo spettatore a “capire ed accettare le immagini astratte”, (Fischinger su W. Moritz, “The Films of Oscar Fischinger”, *Film Culture* 58-60, 1974).

33 Cage 1976, p. 80. Cf Cage 1948a e Cage 1989.

di ferro sulle corde prevede campane, piatti e gong di diversi paesi, oltre agli incudini o freni d'automobile (si veda paragrafo 1.1 per una descrizione degli strumenti di questa composizione). La *Second Construction* aggiungerà agli strumenti in metallo quelli in pelle, legno e vetro come i tom, le maracas, lo hochet e le campane eolie, mentre la *Third Construction* prevede differenti tipi di hochet (appartenenti agli amerindiani del nord-ovest, provenienti dall'Indocina o ancora fabbricati con scatole di ferro), un "cricket caller" polinesiano (costruito con due lamine di legno), e due strumenti messicani, il quixeda (costruito con l'osso di una mascella d'asino) e il teponaztli (tamburo in legno con un sistema di fori). A questa lista bisogna aggiungere gli strumenti elettronici con cui Cage ha sperimentato nei primi tre *Imaginary Landscapes* (1939-1942), il cui titolo si riferisce all'aspetto futuristico dei mezzi sonori utilizzati; si tratta dei dischi a frequenza costante utilizzati dai tecnici del suono dell'epoca per valutare la precisione degli apparecchi con le quali Cage ha ottenuto suoni fissi oppure glissandi per via della velocità variabile dei grammofoni, e anche di generatori di suono o ronziatori (*buzzers*), e bobine di filo metallico, del tipo solitamente usati come antenne per la ricezione radio, amplificati ancora una volta con un grammofono. In tutti questi casi, i suoni tecnologici sono assimilabili alla categoria della percussione, quasi come se il loro modo d'emissione del suono fosse prossimo a quello delle percussioni, vale a dire con una forza trasmessa meccanicamente. Le intenzioni di Cage all'epoca in questione erano quindi certamente quelle di fare della musica di percussione una "transizione verso la musica del futuro", verso un momento cioè in cui per via dell'elettronica si avrebbe avuto accesso a tutti i suoni possibili; nelle sue composizioni sono comunque piuttosto gli strumenti elettronici ad essere compresi nel dominio della percussione, o integrati nel suono-rumore.

L'ultimo e più celebre mezzo cagiano per comporre con il rumore è il pianoforte preparato. Esso nasce nello stesso tempo delle prime composizioni per ensemble di percussione, dal momento che è non solo utilizzato per la prima volta in *Bacchanale*, composto come accompagnamento ad un balletto di Silvia Fort alla Cornish School, ma anche – in quanto discendente dello string piano di Cowell – nella *First Construction (in Metal)*, in cui un assistente mantiene una barra di ferro premuto sulle corde, spostandolo talvolta per produrre glissandi, e in *Imaginary Landscape N° 1*, in cui il piano è suonato sulle corde con una bacchetta di feltro, oppure con una mano che stoppa le vibrazioni del registro in cui è suonato, quello centrale. Negli anni successivi, Cage ha perfezionato il suo lavoro su questo strumento, per trasformarlo in un'orchestra di strumenti a percussione, o piuttosto in uno strumento capace di riassumere la storia degli strumenti a corde ed a tastiera,

seguendo il repertorio di effetti delle *Sonate e Interludi* che è stato compilato da Marta Grabocz come segue: "I. Imitazione di strumenti a corde [pizzicate o percosse]: clavicembalo (preparazione: viti, registro medio); pianoforte scordato (plastica, registro alto); liuto o chitarra (caucciù, registro grave). II. Imitazione di strumenti a percussione metallici: gong (tassello, registro medio); campana (metallo, registro alto); campane di vacca; piatti. III. Imitazioni di diversi tamburi: bongos (caucciù, registro medio); temple-block, tamburino"³⁴.

Secondo Daniel Charles, gli anni di esperienza di Cage nella preparazione del pianoforte lo hanno portato ad un "principio d'economia", dal momento che "la scrittura dei rumori non potrebbe essere efficace, ovvero variato, senza essere molto precisamente misurata"³⁵. Il "principio d'economia" al quale si riferisce Charles riguarda la distribuzione globale dei timbri e del loro dosaggio, dato che la ricchezza della preparazione del pianoforte delle *Sonate e Interludi* è dovuta alla mescolanza di timbro differente per ogni tasto, che in alcuni casi si differenzia ancora con le due posizioni del pedale una corda. L'eterogeneità ben dosata in questione va dai suoni di percussione pura senza alcuna altezza discernibile, ogni sorta di mescolanza fra percussione e altezza del suono, fino agli insiemi di suoni non temperati prodotti da un solo tasto, e perfino qualche nota di cui l'altezza e temperata, singolare e senza effetti di percussione. Uno dei caratteri del pianoforte preparato è infatti la sua capacità di produrre suoni 'multifonici', dal momento che le tre corde che corrispondono ad un tasto possono essere preparate in modo da alterare l'altezza di una delle corde ma non le restanti due³⁶. È così che, secondo Boulez, Cage ha creato "complessi di frequenze" all'interno di "spazi sonori non temperati"³⁷. Cage incorpora queste ambiguità nelle *Sonate ed Interludi*, facendo risaltare ad esempio polifonie fra note temperate e note non temperate; ad esempio, all'inizio della *Sonata VI*, un ré⁵ non preparato dialoga con un si⁴ preparato in maniera da includere un'altezza molto vicino al ré⁵, ma senza coincidere con esso.

Per tornare alla citazione di Cage dell'inizio di questo paragrafo, nonostante le parole di

34 Grabocz 1988, p. 224. Grabocz analizza alcuni motivi delle *Sonate* in base alle mescolanze di questi timbri.

35 Charles 2002², p. 132

36 Su questo punto, secondo James Tenney "inserendo le preparazioni su queste corde cambia la loro altezza percepita in una maniera soltanto approssimativa. Si può dire che tale preparazione renderà un suono più grave, ma non si può dire che lo renderà più grave esattamente di una terza minore" (Tenney 2003, p. 41).

37 "Quanto a John Cage, ci ha offerto la prova che è possibile creare spazi sonori non temperati, con l'aiuto di strumenti esistenti. Così, il suo uso del pianoforte preparato non è solamente un aspetto inatteso di un piano-percussione la cui tavola armonica sarebbe invasa da una vegetazione insolita e metalizzante. Si tratta piuttosto di una messa in questione delle nozioni acustiche stabilizzati poco a poco nel corso dell'evoluzione musicale dell'occidente; il pianoforte preparato diventa così uno strumento capace di dare, con l'intermediario di una tavolatura artigianale, dei complessi di frequenza" (Boulez 1995, p. 263).

Cage stesso, si può pensare che fra il rumore e i suoni considerati musicali non vi è una opposizione della stessa natura di quella fra la consonanza e la dissonanza. L'insieme dei suoni prodotti dal pianoforte preparato è stato descritto nel 1945 da Virgil Thompson come "una gamma di tintinnii, suoni pizzicati e tonfi delicati", formula che Cage avrebbe riassunto come "a ping affected by a thud"³⁸, ossia un suono brillante e non temperato che è "affetto da", o legato indissolubilmente a, un suono sordo di percussione. Con ciò, il pianoforte preparato non fa che mettere in luce la natura duale del suono: se in ogni suono naturale vi è un componente di rumore (prodotto dalla parte del corpo sonoro che non ha risonanza, vale a dire la porzione del materiale lungo la quale l'onda vibratoria non si trasmette) e un componente di suono puro (l'onda periodica prodotta dalla parte risonante del materiale, che è comparabile ad un fenomeno di raggio luminoso e riproducibile con un'onda sinusoidale). L'avviso di Boulez sul pianoforte preparato in quanto produttore di complessi di altezze non temperate è quindi esatto, ma isolando questo strumento dalla sua matrice percussiva o bruitistica, manca forse l'essenziale. L'altezza del suono è piuttosto concepita da Cage come la parte emergente del rumore, come sosteneva Cowell in un articolo del 1929: non è possibile purificare il suono acusticamente prodotto da ogni tipo di rumore o interferenza, per cui tanto vale semplicemente rovesciare il rapporto di subordinazione³⁹. Tranne in rare occasioni, come nella musica per danza *Credo in Us* (1942), in cui i dischi di Beethoven o Sibelius hanno effettivamente un rapporto di tipo dialettico con i suoni di percussione o elettronici che li circondano, l'utilizzazione cagiana del rumore non si oppone all'altezza del suono o ai suoni che fino a quel momento storico potevano appartenere alla musica. Al contrario, il rumore o la percussione cagiana sta per l'insieme delle vibrazioni aperiodiche (degli strumenti senza altezza del suono fissa), instabili (come i glissandi prodotti dal gong ad acqua o dalla barra di ferro sulle corde del pianoforte), inarmonici (ad esempio, i gong o alcuni altri strumenti metallici), non temperati (del piano preparato), temperati, e perfino quelli prossimi ad un'onda sinusoidale (come nel caso dei dischi a frequenza costante dei primi *Imaginary Landscapes*) che possono riassumere l'esplorazione cagiana dei corpi sonori in questo primo periodo della sua attività da compositore.

38 Note di Cage per la prima registrazione delle Sonate e Interludi, Dial Records 19 (1951). Per il ruolo di Thompson, cf. Robinson, S. 2007.

39 "The joys of noise", Cowell 1929.

1.3.1.2 Il metodo: i corsi di Schoenberg

Nel momento delle sue prime composizioni per percussioni, Cage scriveva che “nuovi metodi saranno scoperti, che hanno un rapporto preciso con il sistema dei dodici suoni di Schoenberg – e con i metodi attuali di scrittura di musica per percussioni”⁴⁰. La figura di Schoenberg è infatti un punto di riferimento fisso di Cage per quanto riguarda il metodo, che lui definiva come “la procedura di una nota all’altra”, o come “il controllo [...] della procedura dettagliata da una nota alla prossima”⁴¹. Ancora, Cage dirà che “Schoenberg, quando lavorava con la serie dodecafonica, si curava del movimento da un suono all’altro. [...] È ciò che io chiamo un metodo. Il metodo consiste nel camminare con il piede destro, con il piede sinistro, con il destro e poi col sinistro: si può camminare così con i dodici suoni, non è vero? Oppure con il contrappunto. Il percorso di Schoenberg era essenzialmente metodico”⁴². Cage vedeva quindi la serie dodecafonica, sulla quale Schoenberg ha fondato il suo celebre “metodo di composizione con dodici suoni”, soprattutto come un fatto lineare che permetteva di regolare le possibilità di concatenare le note fra di loro, nel senso dei minimi passaggi o le connessioni locali di una composizione. Così, per Cage “il metodo di Schoenberg assegna a ciascun materiale, all’interno di un gruppo di materiali uguali, la sua funzione rispetto al gruppo”⁴³. Il senso in cui lo stesso statuto di “metodo” vale per il contrappunto è forse meno chiaro; è evidente in ogni caso che Cage pensava ai corsi di contrappunto che aveva seguito, ancora una volta con Schoenberg. I corsi in questione, come il testo sul contrappunto pubblicato da Schoenberg durante il suo soggiorno in America, non consistono infatti nell’apprendere la scrittura della fuga né nell’imitazione della polifonia rinascimentale, ma in un contrappunto simile a quello delle cinque specie di contrappunto a due o più voci di Fux. È d’altronde ciò che si vede negli appunti di Leonard Stein di un corso di contrappunto tenuto da Schoenberg nel 1936, in cui accanto ad un esercizio a tre voci di questo genere, Stein ha annotato “Cage alla lavagna”⁴⁴. I problemi in questione sono quelli della preparazione e della risoluzione della dissonanza, o ancora di determinare i salti melodici possibili in una sola voce; risolvere questo tipo di problema significa quindi sapere come procedere su un livello ben locale, o come dice Cage come “procedere da una nota all’altra”.

La tecnica compositiva più importante in questo periodo della produzione di Cage che

40 Cage 1940, p. 5

41 Cage 1958a, p. 21

42 Cage 1976, p. 30

43 Cage 1940, p. 5

44 Immagine riprodotta su Bernstein 2002a, p. 19

appartiene all'area del metodo non è comunque né la dodecafonica né il contrappunto, ma il motivo. Esso è ancora una volta derivata dall'insegnamento di Schoenberg, dal momento che è evidentemente al lavoro schoenberghiano sul motivo che Cage si riferisce quando si ricorda decenni più tardi che "analizzando una sola battuta di Beethoven, Schoenberg diventava un mago [...] una idea musicale dopo l'altra"⁴⁵. La maniera in cui Cage riprendeva questo lavoro per conto suo è stato notato da Virgil Thompson nella sua recensione di un concerto del 1945 di musiche cagiane per pianoforte preparato quando affermava che "i mezzi di Cage per creare la continuità sono soprattutto quelli della scuola di Schoenberg", intendendo con ciò "dei temi e talvolta delle melodie" che "appaiono in aumentazione, diminuzione, inversione [e] frammentazione", ossia un metodo compositivo derivato fondamentalmente dal lavoro sui motivi⁴⁶. Non è semplice capire a che cosa si riferisse esattamente Thompson; vi sono comunque due sensi precisi in cui Cage lavorava con i motivi nel periodo in questione. Il primo è quello della creazione di un insieme di motivi ritmici che escludono ogni uso della variazione, che è stato utilizzato da Cage per la prima volta nel *Quartet* del 1935⁴⁷; l'esempio più documentato è la *First Construction (in Metal)* (1939), di cui Cage ha spiegato i meccanismi motivici in una lettera a Boulez del 1949⁴⁸. Per questa composizione, Cage ha predisposto 16 motivi la cui durata va da una ad undici crome, che hanno una sola o più valori ritmici, includendo o non delle pause e presentando talvolta valori irrazionali (come 3:2 o 9:8). In seguito, ha riunito i motivi in quattro cerchi di quattro motivi ciascuno, per creare poi un insieme di regole secondo le quali passare da un motivo all'altro (ripetendo un motivo o passando ad un motivo contiguo, ma non passando da un lato del cerchio ad un altro), e metterle in pratica diversamente da una sezione della composizione all'altra, con o senza omoritmie fra le parti strumentali.

Il secondo senso in cui Cage lavorava con i motivi è più malleabile, e si trova nei brani per pianoforte preparato, in particolare nelle Sonate ed Interludi. Se per Cage "il metodo può essere intenzionale o improvvisato (ciò non fa alcuna differenza: in un caso è il pensiero che passa in primo piano, e nell'altro il sentimento)"⁴⁹, nel caso delle *Sonate e Interludi* ha definito il proprio metodo come una "improvvisazione controllata" o "considerata"⁵⁰. Cage intendeva con ciò una via

45 Cage 1965c, p. 44

46 Thompson su Kostelanetz, a cura di, 1991², p. 72

47 Per l'utilizzo dei motivi ritmici nel *Quartet* (1935), si veda van Emmerik 2002, pp. 225-226.

48 Cage su Nattiez, a cura di, 1991, pp. 79-80; cf. Pritchett 1993, pp. 16-19, e Bernstein 2002b, pp. 71-74.

49 Cage 1949, p. 62

50 Cage 1958a, p. 22

di mezzo fra l'esplorazione manuale di una zona o l'altra della preparazione dello strumento che è particolare a questo lavoro, o la ricerca delle figurazioni che si possono tirare dalle grappoli di note eseguibili con una tecnica pianistica tradizionale, ma che danno un tutt'altro risultato sonoro sul nuovo strumento, senza escludere la possibilità di rivenire sulla preparazione stessa per rendere più o meno eterogenei i suoni che potranno essere suonati insieme. Tali gruppi di suoni possono quindi essere considerati dei proto-motivi, da permutare liberamente o in maniera improvvisata, variandone i ritmi e le posizioni reciproche in modo simile alla definizione tradizionale di un motivo.

In conclusione, se i materiali della musica consistevano per Cage in questo momento nella massa sonora di una percussione eterogenea e bruitistica, la questione posta dal metodo è invece quella della linearità o l'orizzontalità della musica. L'insieme di materiali dato dall'esplorazione delle profondità del suono aperiodico non resta quindi amorfo o macchiaiolo ma viene attraversato da una o più vene orizzontali, o striature che rappresentano il passaggio attraverso questo materiale. Ad un filo conduttore di questo genere fa da complemento però anche una terza dimensione, quella delle proporzioni dei blocchi temporali che costituiscono la struttura del brano, che sarà discusso nel paragrafo prossimo.

1.3.1.3 La struttura: l'autonomia del tempo

Se è nell'area del metodo che Cage resterà 'schoenbergiano' il più a lungo, il suo pensiero sulla struttura lo mette in netta opposizione con l'insegnamento di Schoenberg fin dall'inizio. Al momento dei corsi frequentati da Cage, Schoenberg lavorava sul suo testo intitolato Funzioni strutturali dell'armonia (una trentina di anni più tardi, Cage ricorderà a proposito di Schoenberg delle "*qualità funzionali dell'armonia tonale*. Queste *qualità funzionali* sono strutturali: dividere il tutto nelle parti"⁵¹). Per Cage, la struttura non risulta direttamente dal materiale, com'era il caso con l'armonia tonale o funzionale; avendo allargato i materiali della musica al rumore, la struttura non può derivare dall'altezza del suono, né essere concepito in funzione del suono, nel senso in cui il tempo rappresentato da una forma musicale sarebbe il risultato delle tensioni naturalmente presenti nel materiale sonoro. La struttura si situa quindi per Cage su un piano autonomo fin dall'inizio, disgiunto da ogni sonorità reale. Nel 1948, Cage ha pienamente formalizzato questo pensiero, affermando che dei quattro parametri del suono, la durata sola è condiviso dal suono e

51 Cage 1965c, p. 45. In questo testo, i caratteri corsivi rappresentano le parole di Schoenberg.

dal rumore, o ancora dal suono e dal silenzio; ne segue che la struttura migliore, o perfino l'unica struttura "corretta" secondo Cage, è fondata sul tempo e non sull'altezza del suono. In breve, la struttura temporale cagiana "poteva accogliere tanto i suoni non musicali, i rumori, quanto quelli delle scale e degli strumenti convenzionali. Niente nella struttura era determinato dai materiali che dovevano avere luogo in essa; è stata concepita, infatti, in modo da poter essere espressa ugualmente dall'assenza di questi materiali che dalla loro presenza"⁵². La definizione della struttura che Cage proporrà lungo tutto l'arco della sua carriera compositiva è pertanto perfettamente classica: la struttura è costituita, secondo una formula invariabile, dalla "divisione del tutto nelle parti". Si tratta di ciò che Cage chiamava dapprima la "chiarezza" nella maniera di orientarsi formalmente nel tempo di un brano musicale. Le strutture cagiane si esprimono quindi in proporzioni numeriche che indicano una serie di durate o di misure del tempo; ad esempio, la struttura di *Imaginary Landscape N° 1* (1939) è espressa dalla serie numerica: 5 5 5 1 ; 5 5 5 2 ; 5 5 5 3 ; 5 5 5 4.

Come si è visto nel paragrafo 1.1, la struttura cagiana per eccellenza di questo primo periodo creativo è quello che egli chiama la struttura "a radice quadrata" o ancora "micro-macrocosmica". Questa struttura è fondata su una unità media, o un numero che è la radice quadrata del numero totale di misure del brano, la quale si suddivide per dare le piccole parti di una composizione secondo le stesse proporzioni con cui si addiziona per dare le grandi parti. Vi è quindi una sola sequenza di durate che si riproduce sia nella microstruttura che nella macrostruttura: i due livelli strutturali che hanno le stesse proporzioni, in un rispecchiamento fra la maniera in cui le frasi si concatenano e quella in cui la struttura globale si realizza, di modo che uno stesso ritmo strutturale attraversa il brano su due scale diverse.

Uno dei motivi che hanno portato Cage a concepire una struttura puramente temporale è senza dubbio il suo lavoro con la danza fra la fine degli anni trenta e l'inizio degli anni quaranta. La serie di durate che il coreografo consegnava a Cage spesso non avevano una organizzazione particolare; così, per descrivere le strutture ritmiche dei lavori di Cage degli anni quaranta che non presentano una radice quadrata, van Emmerik utilizza il termine "additivi", riservando la "divisione" per la struttura micro-macrocosmica⁵³. La struttura di lavori quali *Bacchanale* (1940) o *Credo in Us* (1942) è quindi additiva, mentre quella di *The Perilous Night* (1944) usa la divisione nei primi quattro movimenti e l'addizione negli ultimi due. un'altra questione posta da Cage attorno

52 Cage 1958a, pp. 19-20

53 van Emmerik 2002, p. 219-220

alla struttura ritmica riguarda il cambiamento di velocità dell'unità di base: come lo nota Bernstein, l'unità media del primo movimento delle *Three Dances* per due pianoforti preparati (1945) è di 30 battute, suddivise {2, 5, 2, 2, 6, 2, 2, 7, 2}, e il tempo metronomico è 88. Nel secondo movimento, il cambio ad un tempo più veloce, 114, è compensata da un'unità media più lunga, di 39 battute, aggiungendo una battuta ad ogni sezione della struttura {3, 6, 3, 3, 7, 3, 3, 8, 3}, mentre nel tempo ancora più rapido del terzo brano l'unità media raggiunge 57 battute, con due battute aggiunte ad ogni suddivisione {5, 8, 5, 5, 9, 5, 5, 10, 5}⁵⁴. In questo caso, le durate cronometriche in tempo reale si impongono quindi sulle durate della scansione.

La struttura delle *Sonate e Interludi*

Le dimensioni ridotte delle *Sonate e Interludi*, confronto ai lavori precedenti quali le *Three Dances* per due pianoforti preparati, sono state ispirate secondo Cage da un'osservazione del poeta Edwin Denby, secondo il quale "non vi è meno bellezza nei piccoli brani che nei grandi"⁵⁵. Oltre alla più breve durate delle *Sonate*, si potrebbe pensare che questa bellezza sia anche in rapporto alle frazioni che Cage introduce qui per la prima volta nella struttura. Le Sonate IV, VII, X, XIV e XIV sono infatti le uniche ad utilizzare soltanto numeri interi sia nella loro unità media, sia nelle sue suddivisioni; in tutti gli altri brani, Cage include una o più frazioni nella suddivisione dell'unità, e talvolta nell'unità media stessa (ad esempio, nelle *Sonate II e III*, e nell'*Interludio IV*; si veda la tabella qui sotto per la struttura delle *Sonate e Interludi*⁵⁶). La struttura temporale diviene dunque più sottile, e nello stesso tempo solleva dei problemi particolari di realizzazione. Ad esempio, l'unità media della *Sonata II* è di $7\frac{3}{4}$ battute di $4/4$, divise { $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$; $2\frac{3}{8}$, $2\frac{3}{8}$ }; l'unità consiste quindi in 34 semiminime, mentre la prima e la seconda frase della prima sezione hanno 34 più 17 semiminime. Nella prima sezione (bb. 1-9), le quattro frasi hanno quindi una durata di 12, 12, 19 e 19 crome, cioè { $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$; $2\frac{3}{8}$, $2\frac{3}{8}$ } volte una battuta di $4/4$; la terza e la quarta frase sono realizzati dalla seguente serie di battute: $4/4 + 4/4 + 3/8$. La "bellezza delle piccole cose" si trova quindi in questo caso nelle due battute silenziose di $3/8$ con le quali le due frasi finiscono (bb. 6 e 9; altre battute vuote di $3/8$ si trovano nella prima parte alla b. 14, e nella seconda alle bb. 33 e 36). Ancora, nella terza *Sonata*, l'unità è di $8\frac{1}{2}$ battute di $2/2$, divise {1, 1, $3\frac{1}{4}$, $3\frac{1}{4}$ }. La prima sezione è realizzata

⁵⁴ Bernstein 2002a, p. 80. Un'ulteriore sperimentazione con la struttura a radice quadrata, che è stata messa in luce da van Emmerik, consiste nella sovrapposizione di più strutture simili, come in *A Flower* (1950) o *Waiting* (1952); cf. van Emmerik 2002, p. 222.

⁵⁵ Cage 1948, p. 41

⁵⁶ Il riassunto della struttura delle *Sonate e Interludi* che si trova su Pritchett 1993, pp. 32-33, è stato ripreso ed approfondito da Jenkins 2002, pp. 255-256, e Tenney 2003, pp. 41-42.

semplicemente con due volte una battuta di $2/2$ (per completare la parte $\{1, 1\}$ del ciclo), poi due battute di $2/2$ e una di $5/4$ (anch'esse ripetute per dare la parte $\{3\frac{1}{4}, 3\frac{1}{4}\}$ del ciclo; la battuta di $5/4$ dà quindi la 'terza e un quarto' di una battuta). La seconda sezione, dovendo moltiplicare la prima per $3\frac{1}{4}$, contiene ancora due volte l'intera serie di battuta della prima parte, per trovare infine il problema di come realizzare l'unità e un quarto rimanente. Cage risolve questo problema convertendo tutte le battute di $2/2$ in $5/4$, e le battute di $5/4$ in battute di $5/16 + 5/4$ ⁵⁷. Così, i gruppi di cinque semicrome all'inizio dell'ultima battuta, e all'inizio della quartultima battuta, sono un esempio di un piccolissimo spostamento nel tempo, il quale è introdotto comunque della struttura stessa, per rappresentare la "bellezza delle piccole cose".

57 Si tratta di un esempio di ciò che Jenkins chiama "quartering the structure"; Jenkins 2002, p. 255.

	unità	suddivisione dell'unità	metro	forma
<i>Sonata I</i>	7	{1¼, ¾, 1¼, ¾, 1½, 1½}	2/2	aabb
<i>Sonata II</i>	7 ¾	{1½, 1½, 2¾, 2¾}	4/4	aabb
<i>Sonata III</i>	8 ½	{1, 1, 3¼, 3¼}	2/2	aabb
<i>Sonata IV</i>	10	{3, 3, 2, 2}	2/2	aabb
<i>Interludio I</i>	10	{1½, 1½, 2, 1½, 1½, 2}	4/4	abcdef
<i>Sonata V</i>	9	{2, 2, 2½, 2½}	2/2	aabb
<i>Sonata VI</i>	6	{2¾, 2¾, ½, ½}	3/4	aabb
<i>Sonata VII</i>	6	{2, 2, 1, 1}	4/4	aabb
<i>Sonata VIII</i>	7	{2, 2, 1½, 1½}	4/4	aabb
<i>Interludio II</i>	8	{1, 2, 1, 1½, 2½}	4/4	abcde
<i>Interludio III</i>	7	{1¼, 1¼, 1, 1, ¾, ¾, ½, ½}	4/4	aabbccdd
<i>Sonata IX</i>	8	{1, 2, 2, 1½, 1½}	4/4	abbcc
<i>Sonata X</i>	6	{1, 1, 1, 1, 2}	7/4	aabbc
<i>Sonata XI</i>	10	{2, 2, 3, 1½, 1½}	4/4	aabcc
<i>Sonata XII</i>	9	{2, 2, 2½, 2½}	6/4	aabb
<i>Interludio IV</i>	8 ½	{1, 1, 1, 1, 1, 1, 1¼, 1¼}	4/4	aabbccdd
<i>Sonata XIII</i>	10	{1½, 1½, 3½, 3½}	4/4	aabb
<i>Sonata XIV</i>	10	{2, 2, 3, 3}	4/4	aabb
<i>Sonata XV</i>	10	{2, 2, 3, 3}	4/4	aabb
<i>Sonata XVI</i>	10	{3½, 3½, 1½, 1½}	2/2	aabb

La nuova complessità della struttura cagiana è evidente nella prima *Sonata* (di cui la partitura è riprodotta qui sotto). L'unità media della sua struttura è di 7 battute di 2/2, suddivise {1¼, ¾, 1¼, ¾, 1½, 1½}. La scansione in 5, 3, 5 e 3 semiminime delle prima quattro battute rende le prima quattro suddivisioni dell'unità immediatamente percettibili, e la percussione sorda degli accordi delle bb. 5-7 completa le suddivisioni restanti. Manca però a questo punto il quarto dell'unità che completa la prima frase intera, vale a dire le 7 semiminime che completano il ciclo, che si trovano nella b. 8, che è infatti di 7/4, divisa in 2, 2 e 3 semiminime per replicare in miniatura il ciclo strutturale intero (la serie 1¼, ¾, 1¼, ¾, 1½, 1½ equivale infatti a 2, 2, 3). L'unità intera ha quindi 28 semiminime, per cui 1¼ dell'unità sono 35 semiminime o sette misure di 2/2 e una di 7/4; la frase successiva risolve il problema di aggiungere ¾ dell'unità, cioè 21 semiminime, che sono date dalle due battute di 6/4 e le due di 9/8. La struttura si completa nella seconda parte: nella prima frase (le cinque battute e metà che seguono la doppia stanghetta) la prima unità intera è

realizzata con una completa aderenza tra le proporzioni della microstruttura e i valori ritmici reali, cioè gli incisi di 5, 3, 5, 3 e in seguito 6 più 6 semiminime. Infine, la metà unità che rimane, o le ultime 14 semiminime della *Sonata*, è realizzata in “diminuzione”, con 5, 3, 5 e 3 crome anziché lo stesso numero di semiminime (qui, ancora una volta, le durate stesse riproducono le proporzioni della struttura), e infine due volte tre crome.

I

The image displays five systems of musical notation for a piano and violin. Each system consists of two staves. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings (such as *mf*, *pp*, *f*), and performance instructions like *LOCO*, *RITARDANDO*, and *5va*. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing complex rhythmic patterns and accidentals. The overall structure is a single melodic line with piano accompaniment.

Sonata I, dalle *Sonate e Interludi* (1946-1948)

1.3.1.4 La forma: la morfologia della continuità

Una volta affermata l'autonomia della struttura temporale rispetto ai materiali sonori essa potrà accogliere, Cage può slittare di un livello nella sua terminologia e chiamare l'evoluzione della sonorità concreta di un brano la sua "forma". Se la struttura è esteriore al suono, la distribuzione reale dei suoni, rumori e silenzi in una composizione, così come i motivi e i ritmi, possono essere chiamati la sua forma. Ne risulta il paradosso cagiano che "la forma è il contenuto"⁵⁸, o ancora, dal momento che la forma evolve nel tempo, Cage dirà che "la forma è il contenuto, la continuità" o ancora "la morfologia della continuità", e infine "la linea morfologica della continuità del suono"⁵⁹. Per riassumere i rapporti fra questa curva morfologica e la struttura, Cage dirà nel 1958 che si trattava di "una continuità che si muove liberamente all'interno di una rigorosa divisione delle parti"⁶⁰. Questa "linea di vita" è dunque in opposizione con lo spazio potenzialmente vuoto che essa attraversa, e nello stesso tempo complementare a questo spazio. È un rapporto simbiotico che Cage ha descritto per la prima volta in *Goal: New Music, New Dance* (1944); in questo saggio, Cage utilizza la parola "grazia" per descrivere ciò che in seguito chiamerà la forma: "con la chiarezza della struttura ritmica, la *grazia* forma una dualità [...] La chiarezza è fredda, matematica ed inumana ma semplice e affine alla terra. La *grazia* è calorosa, incalcolabile ed umana, opposto alla chiarezza, come l'aria. *Grazia*, qui, non significa bellezza; vuole significare il gioco con e contro la chiarezza della struttura ritmica"⁶¹.

La forma, in quanto elemento autonomo che può essere orientata contro la struttura, non sembra essere ancora presente nel pensiero di Cage al momento della composizione dei lavori per ensemble di percussione. Si è visto ad esempio nel paragrafo 1.1 che nella *First Construction (in Metal)*, la strumentazione ha il compito di rendere udibile ogni articolazione della microstruttura. Così, ad ogni frase corrisponde un cambiamento nelle risorse sonore utilizzate da Cage, mentre le sezioni della macrostruttura sono esplicitati da una serie di cambiamenti di tempo o ancora, verso la fine del brano, dalla costanza della strumentazione. Ogni parte della struttura è quindi un blocco sonoro, scolpito in maniera differente degli altri; la 'forma' non deve quindi fare altro che confermare la struttura, o renderla percettibile.

58 Cage 1949, p. 62

59 Cage 1948b, p. 79

60 Cage 1958a, p. 18

61 Cage 1944, p. 91

Nel momento in cui la forma diviene invece per Cage una categoria a sé, entra in un rapporto di complementarietà con la struttura. La distinzione fra le due è così per Cage come quella fra una specie biologica e un individuo che vi appartiene, o ancora fra una forma poetica fissa e la “linea di vita e di morte” di una poesia individuale⁶². Con le *Sonate e Interludi*, si può dire che essendo divenuta più sottile la “divisione del tutto nelle parti”, la “morfologia della continuità” si complica in ugual misura. La scrittura di ritmi reali che contrastano con le durate strutturali soggiacenti è uno dei mezzi con cui Cage realizza questa interdipendenza. È il ruolo degli anacrusi, che molto spesso anticipano l’inizio di una frase definita strutturalmente; o ancora con gli enjambement fra una sezione e l’altra, in cui un gruppo ritmico ignora la distinzione strutturale tra due frasi, cavalcandone i due lati. Ancora, Cage gioca spesso con gruppi irregolari di valori, sovrapponendo ad esempio un ostinato di 4+5 crome ad un frammento ripetitivo di 3 crome (come nell’Interludio I, bb. 31-33). Nelle *Sonate e Interludi*, si ha spesso l’impressione di un gioco continuo di ciò che si chiamerebbe sincopi o emiole in una metrica tradizionale: ma per l’appunto, con l’introduzione delle frazioni nella struttura, e quindi di frasi di una battuta e mezzo o di una battuta e un quarto, non è semplice distinguere se un dato ritmo è in contrasto con la struttura, o se la conferma. L’autonomia di un ritmo, e dunque della forma come definita da Cage, si presentano invece talvolta molto chiaramente: nelle ultime 18 battute delle *Sonate XIV e XV* una pulsazione ritorna tutte le 9 semiminime, per stabilire un ciclo ritmico diverso sia rispetto alle battute scritte di 4/4, sia rispetto agli ultimi due cicli strutturali di 10 battute suddivise {2, 2, 3, 3}. Ancora, le prime 10 battute della *Sonate XI* realizzano un ciclo di {2, 2, 3, 1½, 1½} battute di 4/4, di cui le

62 Cage 1948b, p. 79. Un’altra analogia potrebbe essere quella fra le regole del gioco degli scacchi e la maniera in cui una partita singolare si svolge. Così, in *Music for Marcel Duchamp* per pianoforte preparato (che Cage ha composto nel 1947 per la sequenza creata da Duchamp per il film *Dreams That Money Can Buy*, diretta da Hans Richter; la partitura intitolata *Chess Pieces*, con le sue sessantaquattro caselle di musica su cartone, è stata composta invece quattro anni prima per un’esposizione dedicata all’interesse di Duchamp per gli scacchi, tenuta alla Julien Levy Gallery di New York). Il brano è notato su un solo pentagramma, in chiave di viola, e utilizza soltanto nove suoni (in due tetracordi disgiunti con un suono grave ed un suono acuto alle estremità: re², mi², fa², la², si bemolle², re bemolle³, mi bemolle³ e re⁴, tutti preparati con una striscia di plastica tranne il re acuto, che è preparato con un bullone). La struttura è {2, 1, 1, 3, 1, 2, 1}, per cui l’unità media consiste in 11 battute di 5/4. Le prime tre sezioni (bb. 1-33) sarebbero così la fase di apertura del gioco; la serie di brevi motivi di questa sezione coincide con le frasi della microstruttura, per concludersi con una cadenza che introduce per la prima volta un accordo nel brano, che per via del re acuto rilancia verso la sezione seguente, in una sorta di enjambement. La fase della partita detta mediogioco, o le tre sezioni seguenti della macrostruttura (bb. 34-66), alterna una serie di ostinati e dei silenzi di attesa, alla maniera in cui un gioco a tempo scacchistico è scandito dall’orologio. Infine, la scale in terzine che sale lentamente e ritorna sui propri passi segnerebbe l’inizio della fase finale del gioco (bb. 67-122); alla fine del brano, le quattro battute di questa scala sono ripetute staticamente sette volte, lasciando la partita senza vincitore, in una situazione di patta.

suddivisioni sono confermate dalle durate reali: eppure, i cambiamenti di dinamica, di registro e di posizione degli accordi rendono udibile una sequenza di 8+8, 4+4+4, 3+3 e +2+2 semiminime, di modo che la forma segue un ritmo differente rispetto alle 8+8, 12 e 6+6 semiminime della struttura.

La cura formale principale di Cage nella composizione delle *Sonate e Interludi*, dal momento che contengono quasi tutte una o più ritornelli, era di rendere la transizione dalla fine di una sezione al suo inizio il più naturale possibile, o ancora dare la sensazione di essere “inevitabile”⁶³. In questo senso, Jenkins analizza le permutazioni dell’ostinato della mano sinistra della prima parte della *Sonata V*: alla b. 13, la durata di questa figurazione passa da 8 crome a 10, per rivenire poi alla sua forma originale dopo qualche battuta, e ricondurre così all’inizio del brano. La seconda sezione invece riprende le variazioni nell’ostinato, introducendovi valori più lunghi e silenzi, in modo da “offuscare la distinzione fra le due metà del pezzo”⁶⁴. Si può menzionare anche l’importanza della nota si nella *Sonata IV*, che crea una corrispondenza fra l’inizio di questo brano e le cadenze delle due parti; o ancora, la zona di suoni che si trova all’inizio e alla fine della prima sezione della *Sonata XI*, che ha la doppia funzione di ricondurre all’inizio, e di offrire nuovo materiale a sviluppare nello slancio che porta verso la seconda parte del pezzo.

Un ultimo aspetto della forma nelle *Sonate e Interludi* riguarda l’uso del registro. La maniera in cui Cage privilegia una zona o l’altra della tastiera potrebbe essere messo in rapporto con ciò che chiamava in questa epoca la “gravità” dei suoni. In *Precursori della musica moderna*, Cage scrive infatti che è anziché usare il termine atonalità, è preferibile parlare di una “proto-tonalità”, dal momento che “anche in un insieme arbitrario di suoni, e perfino di rumori, vi è una attrazione (una legge di gravitazione) anteriore (“proto-”) alla situazione armonica del momento. La tecnica elementare della composizione consiste nello scoprire e prospettare il terreno sonoro; dopodiché, bisogna che la vita abbia luogo, sia sulla terra che nell’aria”⁶⁵. La “vita”, o ciò che anima una struttura, è per Cage in questo momento sinonimo della forma, e la “gravitazione” di cui parla è quindi una delle maniere in cui un brano prende corpo. Lo si vede ad esempio nell’*Interludio I*, di cui la struttura di 10 suddiviso $\{1\frac{1}{2}, 1\frac{1}{2}, 2, 1\frac{1}{2}, 1\frac{1}{2}, 2\}$ non produce una forma binaria ma una libera successione di sezioni relativamente autonome (A B C D E F). Mentre le sezioni A e E sono piuttosto improvvisati, dal momento che i loro gesti non hanno ripetizioni né strutturazioni troppo evidenti dei motivi, le sezioni B e D utilizzano dei frammenti ripetitivi (ad esempio, l’ostinato di

63 Cage 1958a, p. 19

64 Jenkins 2002, p.256-257

65 Cage 1949, p. 57

3+3+2+2 come nella sezione D), e le sezioni C e F utilizzano una scrittura a due voci (laddove le altre procedevano ad una sola voce). Si avrebbe dunque in questo *Interludio* una forma ad arco, non A B C D E F ma A B C B' A' C'. Ciò che inclina questo equilibrio è comunque la "gravitazione" data dai soli suoni al di sotto di do centrale utilizzati nel brano. Questi suoni sono introdotti molto brevemente nella sezione A (alle bb. 4, 8 t 11), e nella sezione B sono presenti soltanto per marcare l'inizio (b. 16). Costituiscono in seguito la materia dell'ostinato di 4+5 come che è presente in maniera intermittente, durante tutta la sezione C (bb. 31-34, 38, 41-42, 47-48), per rientrare poi nei ritmi anch'essi in ostinato della sezione D; nella sezione E appaiono solo brevemente (bb. 71-72 e 79-80), per dare in realtà un enjambement verso la sezione F, in cui come nella sezione C si trovano più o meno costantemente (bb. 81-86, 89-92, 94-97 e 99-100). Questi suoni danno quindi la pesantezza in questo pezzo, per cui nei termini di Cage si può dire che mentre le sezioni A e B, D e E si svolgono "nell'aria", le sezioni C e F hanno luogo "sulla terra".

1.3.2 La doppia articolazione, da Hjelmslev a Deleuze e Guattari

Il modello teorico della doppia articolazione è stato utilizzato in più occasioni da Deleuze e Guattari sia nei loro testi scritti singolarmente, sia nei lavori in comuni dall' *Anti-Edipo* a *Mille piani*, passando per *Kafka. Per una letteratura minore*⁶⁶; nel presente contesto, si farà riferimento soprattutto al terzo capitolo di *Mille piani*, in cui il tipo variabile di rapporto fra espressione e contenuto e ciò che definisce l'unità di uno strato. La doppia articolazione è l'uno dei modi in cui Deleuze e Guattari superano ogni isomorfismo inteso come un'opposizione semplice fra la forma e la materia, o dell'imposizione di una forma sulla materia. Essa comporta invece almeno quattro termini, la sostanza e la forma del contenuto, e la forma e la sostanza dell'espressione. Per Deleuze e Guattari l'espressione e il contenuto non possono infatti essere ridotti ad un rapporto forma-materia, dal momento che "l'espressione ha una sostanza non meno che il contenuto, e il contenuto ha una forma non meno dell'espressione"⁶⁷. In breve, nelle parole di Deleuze e Guattari, i quattro termini della doppia articolazione formano una "griglia [che] aveva già il vantaggio di rompere con la dualità forma-contenuto, poiché vi era una forma del contenuto non meno che una forma d'espressione"⁶⁸.

I termini espressione e contenuto sono stati introdotti nella linguistica da Louis Hjelmslev, in particolare nel capitolo dei *Prolegomeni ad una teoria del linguaggio* intitolato "Espressione e contenuto", e nell'articolo "La stratificazione del linguaggio" (incluso in Hjelmslev 1971). Secondo Hjelmslev, il problema della linguistica negli anni 1950 era di non distinguere solamente fra l'espressione (per il quale Hjelmslev utilizza talvolta il termine di Saussure "piano dei suoni") e il contenuto (o il "piano delle idee"), ma di tirare tutte le conseguenze da "la doppia distinzione fra *forma* e *sostanza* e fra *contenuto (significato)* e *espressione (significante)*"⁶⁹. L'uso che Deleuze et Guattari fanno dei concetti di Hjelmslev oltrepassa comunque il dominio della linguistica, e ancora quello della semiotica, di modo che il loro lavoro sulla doppia articolazione implica, secondo Bradir, che anziché limitare la portata di queste nozioni alla loro disciplina di origine, "Deleuze e Guattari inquadrano, giustamente secondo noi, la teoria hjelmsleviana sull'orizzonte filosofico ed epistemologico che è suo di diritto"⁷⁰.

66 Cf. AO, pp. 285-289 ; K, pp. 7-16 ; MP, pp. 53-94, 109, 113, 137; e di Guattari, *L'inconscient machinique*, pp. 41-44, e *Chaosmose*, pp. 40-43, 85-89 ; e di Deleuze, *Foucault*, pp. 41-42.

67 MP, p. 59

68 MP, p. 58

69 Hjelmslev 1971, p. 44

70 Bradir 2000, p. 23

Uno degli elementi della doppia articolazione hjelmsleviana che saranno ripresi da Deleuze et Guattari è il presupposto di una materia non formata, sia dal lato del contenuto che da quello dell'espressione. Per Hjelmslev, un pensiero che non è ancora stata formata linguisticamente, oppure dei fonemi presi ancora fuori da ogni formalizzazione linguistica, possono infatti essere chiamati una "materia non formata", che spetta rispettivamente al contenuto e all'espressione. Per esprimere queste due accezioni diverse di una materia non formata, il danese ha curiosamente una sola parola, *menig*, che può essere tradotto sia con "materia" sia come "senso". Hjelmslev utilizza quindi questa parola per indicare da un lato il "senso" noetico o di contenuto, e dall'altro la "materia" fonetica o di espressione⁷¹. La materia fonetica non formata, rappresentabile con la diversità delle posizioni dell'apparato fonatorio, è così ciò su cui ogni lingua preleva i suoni che gli appartengono, dando così una forma a questa materia, vale a dire facendone una sostanza d'espressione. Alla stessa maniera, per esaminare una materia di contenuto non formata che prende una forma per diventare così una sostanza di contenuto, Hjelmslev analizza l'enunciato "non lo so". Prima di essere presa in una forma di contenuto, il pensiero che corrisponde a questo enunciato è per Hjelmslev un "senso" vago o una materia di contenuto amorfa (un pensiero che potrebbe ugualmente essere espresso da un gesto). Essa prende in seguito una forma che è specifica ad ogni linguaggio (con la presenza o meno di un oggetto, o con i diversi tipi di negazione o di forme del verbo, e così via), per divenire ciò che Hjelmslev chiama una sostanza di contenuto (così, secondo questa formalizzazione del contenuto, secondo la lingua che si parla non si ha la stessa maniera di non sapere qualcosa).

Questo presupposto di una materia non formata svolgerà un ruolo importante nella lettura deleuzo-guattariana della doppia articolazione. Bisogna comunque sottolineare ancora che nella teoria di Hjelmslev la messa in forma, il passaggio cioè da una materia non formata ad una sostanza, avviene dal lato del contenuto e dell'espressione nello stesso tempo. Una delle analisi di Hjelmslev dedicate a questa coincidenza fra la forma del contenuto e la forma dell'espressione riguarda la maniera in cui l'indicazione dei colori è differente da una lingua all'altra. Ancora una volta, si tratta di un "senso" che se preso fuori dal linguaggio resta ad uno stato di un continuo

71 Cf. Hjelmslev 1968, p. 69. Secondo Bradir, "ces substances sans formes, Hjelmslev les appelle *mening* en danois, qu'on a traduit en anglais par purport et en français tantôt par sens tantôt par matière [...]. Hors des formes, ces substances sont cela qui est pré-tendu, ce qui est donné indépendamment de toute détermination, de toute mesure, de toute catégorisation, mais aussi ce qui est appelé à trouver un sens. Le *mening* hjelmslevien a donc beaucoup de points communs avec la matière kantienne ; c'est un inconnaissable, mais dont le postulat sert en raison de sa possibilité de réduction en objet de connaissance" (Bradir 2000, pp. 111-112).

amorfo, al quale le diverse lingue danno delle forme o delle frontiere differenti; il confronto fra queste forme è ciò che permette di risalire verso la materia non formata. Ad esempio, analizzando “lo spettro dei colori nel quale ogni lingua stabilisce arbitrariamente le sue frontiere”⁷², Hjelmslev mette a confronto le tre sole parole che in gallese ritagliano differentemente lo stesso continuum che in francese è espresso con quattro parole, “verde – blu – grigio – marrone”. È per Hjelmslev un esempio di come una stessa materia può essere informata in maniere differenti, per produrre diverse sostanze di contenuto. Infine, questa corrispondenza o coincidenza fra una forma d’espressione e una forma di contenuto (nell’ultimo caso, una parola e la zona dello spettro luminoso al quale corrisponde), è definita da Hjelmslev come la “funzione semiotica”, le due forme essendo così i due “funtivi” della funzione.

Nella *Geologia della morale*, Deleuze e Guattari parlano anch’essi di una “funzione di stratificazione”⁷³ che mette una forma d’espressione in rapporto con una forma di contenuto. Bisogna comunque sottolineare la natura di questo rapporto, che non privilegia nessuno dei due lati. La mancanza di una freccia che andrebbe dal significante al significato è la ragione per cui Hjelmslev parla del carattere arbitrario, o puramente convenzionale, dei termini espressione e contenuto. Dal momento che non sono che i due funtivi di una funzione semiotica, Hjelmslev può dire che “espressione e contenuto sono solidali e si presuppongono necessariamente l’un l’altro. Un’espressione è espressione solamente perché è l’espressione di un contenuto, e un contenuto è contenuto solamente perché è il contenuto di un’espressione”⁷⁴. Il rapporto fra forma e sostanza è diverso, sia dal lato dell’espressione che da quello del contenuto: “i piani sembrano mutualmente autonomi, mentre, all’interno di ciascun piano, forma e sostanza sono mutualmente complementari”⁷⁵. Questo aspetto della doppia articolazione hjelmsleviana sarà ripreso da Deleuze e Guattari insieme alla teoria scolastica delle distinzioni, vale a dire che almeno in un primo momento essi diranno che fra la forma e la sostanza vi è soltanto una distinzione formale, mentre fra l’espressione e il contenuto la distinzione è sempre reale.

72 Hjelmslev 1968, p. 71

73 MP, p. 59

74 Hjelmslev 1968, p. 66-67. Cf. il passaggio che segue nel testo di Hjelmslev, citato integralmente su MP, p. 60: “Les termes mêmes de *plan de l’expression* et de *plan de contenu* et, de façon plus générale, *d’expression* et de *contenu* ont été choisis d’après l’usage courant et sont tout à fait arbitraires. De par leur définition il est impossible de soutenir qu’il soit légitime d’appeler l’une de ces grandeurs *expression* et l’autre *contenu* et non l’inverse. Elles ne sont définies que comme solidaires l’une de l’autre et ni l’une ni l’autre ne peuvent l’être plus précisément. Prises séparément, on ne peut les définir que par opposition et de façon relative, comme fonctifs d’une même fonction qui s’opposent l’un à l’autre » (Hjelmslev 1968, p. 79).

75 Hjelmslev 1968, p. 53

L'elaborazione deleuzo-guattariana della teoria della doppia articolazione è leggermente diversa da quella di Hjelmslev, per via della pluralità di sensi che essi danno al termine forma. Essi introducono cioè almeno una precisione ulteriore. Dapprima, in un senso derivato da Hjelmslev per Deleuze e Guattari la forma è ciò che fa di una materia una sostanza, o ciò che compie il passaggio dalla materia non formata alla sostanza di contenuto o di espressione. È in questo senso che secondo Deleuze et Guattari "le sostanze non sono nient'altro che materie formate"⁷⁶. L'accezione della parola forma è qui quella di isolare o delimitare, come diceva Hjelmslev di stabilire delle frontiere. Ma in un secondo senso, che riguarda non la sostanza ma la forma in se stessa di contenuto o di espressione, il senso della parola forma si differenzia secondo i due lati della doppia articolazione. Qui, la forma è ciò che "ordina" le sostanze di contenuto, oppure ciò che "organizza" le sostanze d'espressione. Così, ancora in riferimento alla doppia articolazione, Deleuze dirà ad esempio nel suo libro dedicato a Foucault che "la forma si dice in due sensi: essa forma o organizza delle materie, essa forma o finalizza delle funzioni, gli dà degli obiettivi", l'essenziale essendo comunque che fra le due forme "non vi è una forma comune, non vi è conformità né corrispondenza"⁷⁷. Rispetto alla musica di Cage (si veda il paragrafo seguente) si riterrà questa distinzione fra "ordinare" (rispetto alla forma del contenuto, vale a dire il metodo cagiano) ed "organizzare" (in riferimento alla forma dell'espressione, o ciò che Cage chiama la struttura).

Nel capitolo di *Mille piani* in cui la teoria della doppia articolazione è sviluppata, *La geologia della morale*, ogni strato è costituito da un'espressione ed un contenuto, che hanno fra essi rapporti variabili. Il primissimo esempio che Deleuze e Guattari offrono è quello degli strati geologici e la formazione delle rocce sedimentari, costituiti da una successione di livelli⁷⁸. Per Deleuze e Guattari, in questo caso il contenuto corrisponde al deposito dei sedimenti, e l'espressione al passaggio alla roccia sedimentaria stessa. In questo caso il contenuto è molecolare e consiste quindi nei granuli di diverse dimensioni, e un'espressione molare che è la roccia sedimentaria nella sua successione di strati; o meglio, un primo processo di sedimentazione, e un secondo, di piegamento. Le due fasi hanno comunque un doppio aspetto: la prima articolazione o la sedimentazione comprende insieme la scelta o selezione delle particole (la sabbia nel caso delle arenarie, o i depositi argillosi nel caso degli schisti), e una messa in ordine dei due tipi di granuli (il flysch essendo una

76 MP, p. 55

77 F, p. 41

78 Cf. MP, p. 55

alternanza delle arenarie e gli schisti) secondo la ciclicità con la quale i due tipi di particole si depositano, o la natura ripetitiva della sedimentazione (il tipo di granulo e l'ordine nel quale si trovano sono quindi due aspetti di una sola problematica). Il contenuto, o il deposito sedimentario, ha quindi già una sostanza e una forma. La seconda articolazione, alla quale Deleuze e Guattari si riferiscono come "piegamento", è prodotto dalle forze di compressione o contrazione, e ancora una volta vi sono due aspetti, che riguardano la forma globale o la totalità della roccia, e la sua composizione interna articolata da una serie di livelli (qualcuno più friabile, qualcuno più solido, ma presi in un insieme che è la roccia sedimentaria).

1.3.3 I quattro elementi della composizione in quanto doppia articolazione

I rapporti fra i cinque termini coinvolti nella doppia articolazione, che Deleuze e Guattari chiamano anche la "funzione di stratificazione"⁷⁹, vale a dire i quattro elementi della doppia articolazione e il presupposto di una materia non formata, sono riassunti come segue in due passaggi di Mille piani:

La prima articolazione sceglierebbe o preleverebbe, sui flussi-particelle instabili, unità molecolari o quasi molecolari metastabili (*sostanza*) ai quali imporrebbe un ordine di connessioni e successioni (*forme*). La seconda articolazione metterebbe in posto strutture stabili compatti e funzionali (*forme*) e costituirebbe i composti molarari in cui queste strutture si attualizzano nello stesso tempo (*sostanze*).⁸⁰

Si chiamava *materia* il piano di consistenza o il Corpo senza Organi, vale a dire il corpo non formato, non organizzato, non stratificato o destratificato, e tutto ciò che scorreva su questo corpo, particole submolecolari e subatomici, intensità pure, singolarità libere prefisiche e previtali. Si sarebbe chiamato *contenuto* le materie formate, che dovevano quindi essere considerate da due punti di vista, dal punto di vista della sostanza in quanto tali materie erano "scelte", e dal punto di vista della forma in quanto erano scelte in un certo ordine (*sostanza e forma del contenuto*). Si sarebbe chiamato *espressione* le strutture funzionali che dovevano

79 MP, p. 59

80 MP, p. 55

essere esse stesse considerati da due punti di vista, quello dell'organizzazione della loro propria forma, e quello della sostanza in quanto formavano dei composti (*forma e sostanza dell'espressione*).⁸¹

Presentando i quattro aspetti della composizione secondo Cage nella stessa forma di chiasmo utilizzata in queste due citazioni di *Mille piani*, andando cioè dalla sostanza alla forma del contenuto, e in seguito dalla forma alla sostanza dell'espressione, si avrebbe: il materiale come sostanza del contenuto e il metodo come forma del contenuto; la struttura come forma dell'espressione, e la forma come sostanza dell'espressione. In modo da evitare la confusione che potrebbe derivare dal fatto che alcune parole sono usate in sensi diversi, o anche opposti, da Cage e da Deleuze e Guattari, lo schema qui sotto riassume i termini in questione, con quelli di Cage all'interno e in caratteri corsivi.

	Contenuto	Espressione
Sostanza	<i>Materiale</i>	<i>Forma</i>
Forma	<i>Metodo</i>	<i>Struttura</i>

Le quattro operazioni differenti che appaiono nei due passaggi di *Mille piani* citati qui sopra permettono di approfondire questo schema. Per Deleuze e Guattari, da una parte la sostanza e la forma del contenuto (il materiale e il metodo cagiani) implicano le operazioni di "scegliere" o di "prelevare" i materiali, e insieme di "ordinarli"; e dall'altra, le operazioni che sono in gioco con la forma e la sostanza dell'espressione (la struttura e la forma di Cage) implicano le procedure di "organizzare" le strutture e di "formare dei composti" al loro interno. I paragrafi seguenti sono dedicati a questa distinzione fra un semplice "ordinamento" dei materiali molecolari (per dare una forma del contenuto) e una "organizzazione" invece dei composti molarari (nella forma dell'espressione), oltre che alla natura della "scelta" dei materiali (in quanto materia di contenuto) e la formazione dei composti (dalla parte della sostanza dell'espressione).

1.3.3.1 Il materiale e il metodo: sostanza e forma del contenuto

L'essenza del rumore cagiano, in quanto sostanza del contenuto, sarebbe quindi di essere

81 MP, p. 58

“scelto su un flusso”. È vero che nel periodo in questione, cioè nelle composizioni e negli scritti di Cage attorno al 1948-1949, l’atto di “scegliere” fa parte della sua riflessione sui materiali della musica: il lavoro di preparazione del pianoforte delle *Sonate ed Interludi* in particolare era per Cage equivalente ad una “scelta di conchiglie mentre si passeggia su una spiaggia”, per disporre di “una collezione che manifesta un certo gusto”⁸². “Scegliere” ha qui il senso di assemblare un insieme di qualità eterogenee, valutando ad esempio il tipo di materiali posti sulle corde e la loro posizione rispettiva, in modo da avere alcune zone della tastiera che offrivano il materiale per la formazione successiva di motivi, anch’essi caratterizzati da un grado variabile di eterogeneità. In un altro senso, si potrebbe pensare che l’insieme dei materiali percussivi o elettronici di questa epoca fossero particolarmente vicino ad un “flusso”, definito come l’insieme delle vibrazioni aperiodiche al quale i suoni bruitistici del primo Cage restano particolarmente vicini, i quali non possono essere colti nel loro insieme alla stessa maniera di un insieme di materiali razionali. Ancora, un atto di “scegliere”, o come dicono Deleuze e Guattari “prelevare” i suoni su un flusso in modo da costituire una sostanza di contenuto, è forse implicito nel gesto stesso con cui si producono i suoni di percussione: Cage stesso nota infatti che una volta colpita un blocco di legno o un altro strumento a percussione, non si può più intervenire sulla durata del suono né sulla sua evoluzione nel tempo, il timbro e la durata essendo al contrario impliciti nel materiale stesso. Più che una cura o una modellazione continuativa del suono, si è quindi più vicino ad un “prelievo” neutro di una sonorità, il quale conserva il suo legame con l’insieme delle vibrazioni aperiodiche, di cui ciascuno non è che una piccola porzione. I rumori o i suoni di percussione non hanno quindi lo stesso rapporto con un flusso sonoro molecolare che hanno i suoni puri, quelli cioè detti ‘musicali’, perché portano con sé una parte del fondo rumoroso dal quale derivano, come la coda di un cometa. Nello stesso tempo, comunque, i suoni di percussione implicano anche il passaggio compiuto da una materia rumorosa non formata, ad una sostanza del contenuto. In questo senso, anche i glissandi della musica del primo Cage (quelli prodotti dai grammofoni a velocità variabile, dai gong acquatici, o ancora da una barra di ferro fatto rotolare sulle corde del pianoforte) sono soltanto indici di un flusso, e non il flusso stesso. Cage riteneva infatti in questo momento che la tecnologia avrebbe prima offerto i mezzi per comporre la “all-sound music of the future”, di fronte alla quale la musica di percussione era una tappa provvisoria o una compromessa necessaria. In questo momento, il flusso stesso è quindi, come si è visto con Hjelmslev e in seguito con Deleuze e

82 Cage 1958a, p. 28

Guattari, un presupposto necessario; Cage non poteva che scegliere i suoi materiali su un flusso, e fare di esso qualcosa che è presente nella sua concezione del rumore ma non è dato direttamente (cosa che cambierà con la concezione cagiana del silenzio).

Il secondo aspetto della prima articolazione, che riguarda non la sostanza ma la forma del contenuto, pone per Deleuze e Guattari la questione di come i materiali siano scelti “in un certo ordine”. È il problema cagiano del metodo, o “la maniera di procedere da una nota all’altra”. Si è visto sopra che i paradigmi cagiani principali per che cosa fosse un metodo erano legati alla figura di Schoenberg, vale a dire la dodecaфония, la quale offriva un mezzo di controllare la continuità su scala locale di un brano di musica, o il contrappunto, nel suo insieme di regole di procedura locale quale la preparazione e la risoluzione della dissonanza, i salti melodici che sono permessi, e così via. Il problema di un legame ‘naturale’ fra la posizione di un suono in un insieme di materiali, e il percorso che è possibile prendere a partire da quel suono, è comunque molto più generale di ciò. Il primo teorico della musica ad avere messo in evidenza la tendenza delle altezze di concatenarsi in una certa maniera è stato probabilmente Aristosseno da Taranto, per il quale le note avevano non soltanto una “posizione” (*thesis*) in un sistema, ma anche una “potenza” (*dynamis*) di muoversi in una certa direzione⁸³. Da questo punto di vista, è nella natura dei suoni di seguirsi in un certo ordine, con una coerenza fra i materiali sonori stessi e i loro legami, ovvero fra la sostanza e la forma del contenuto. La complessità crescente delle dimensioni melodiche e armoniche della musica, e quindi l’allargamento dei salti melodici e dei legami funzionali fra accordi che sono permessi ad un dato momento, non mettono in questione il legame ‘naturale’ fra i materiali e l’ordine nel quale si trovano. Con la dodecaфония, la situazione non cambia in quanto i legami possibili sono ancora impliciti nella posizione di una nota all’interno di una serie (anche se le posizioni che un’altezza può rappresentare potenzialmente si ramificano con le trasposizioni, inversioni e retrogradazione della serie). Sembrerebbe quindi che Cage comincia con l’accettare la

83 Nel secondo libro degli Elementi di armonia, Aristosseno considera più aspetti di quello che è conosciuto oggi come l’altezza del suono. Una nota è per lui innanzitutto una “intensità” (*tasis*) che può crescere o rilassarsi (*epitasis*, *anesis*) lungo il “movimento della voce che canta”; in seguito, essa occupa una “posizione” (*thesis*) in un sistema, o una scala; infine, essa è una “potenza” (*dynamis*). Quest’ultimo aspetto del suono in quanto altezza è stato tradotto da Andrew Barker in più modi, fra i quali “funzione”, “ruolo in un sistema” e “regola di progressione”; con Barker, nel caso del *lychanos* (la seconda nota dall’alto nel tetracordo inferiore del sistema perfetto), “essere un *lychanos* significa avere una sorta di ‘potenza’ [*dynamis*], che determina le caratteristiche del percorso che la voce può seguire, e lo schema delle relazioni che i suoi movimenti successivi possono seguire. Esso non è soltanto un punto fisso, ma qualcosa con le sue proprietà dinamiche proprie, le quali (ad esempio) danno l’impeto alla voce di spostarsi nella sua traiettoria melodica attraverso una distanza verso l’alto che non sia minore di ciò che separa il *lychanos* dalla nota più alta del suo tetracordo, *mesē*” (Barker 2007, p. 188).

necessità di un legame tra i materiali e il metodo, nella sua ricerca di metodi che sarebbero adatti alla musica di percussione (come il motivo, o “l'improvvisazione controllata”; si veda paragrafo 1.3.1.2). Sentiva quindi la necessità di disporre di un modo per ordinare i suoni nel tempo locale della composizione; con il tempo la sua ricerca sul metodo porterà ad altre conseguenze (si veda paragrafo 1.4.1 per la maniera cagiana di utilizzare i suoni del gamut nello *String Quartet in Four Parts*, e i paragrafi 1.4.2.1 e 1.4.2.2 per l'introduzione del caso in quanto metodo).

1.3.3.2 La struttura e la forma: forma e sostanza dell'espressione

Nei due passaggi di *Mille piani* citati all'inizio di paragrafo 1.3.3, le operazioni coinvolte dalla forma e la sostanza dell'espressione sono quelle di “istituire delle strutture stabili” e “costituire i composti molarari in cui queste strutture si attualizzano”. L'affinità fra queste due operazioni distinte e ciò che Cage chiama rispettivamente la struttura e la forma musicale sta nel fatto che in questo momento della sua produzione, un primo gesto compositivo stava nel creare una struttura temporale o un tutto diviso in parti, con tutta la proporzionalità o l'equilibrio di una struttura organica che ciò comporta, mentre un secondo atto compositivo riguardava la maniera in cui questa struttura veniva attualizzata in modo da costituire ciò che Cage chiamava la “continuità vivente” di una composizione. Se rispetto al modello quadripartito che corrisponde alla pratica compositiva di Cage in questo momento l'espressione nel suo insieme riguarda la globalità di un brano musicale, non si può cioè non notare la maniera molto netta in cui Cage separava da una parte la misura della parti con un metro che consiste in un tempo completamente spazializzato, e dall'altra la maniera di attraversare questo spazio, vale a dire il “contenuto”. La piccola serie di variazioni che Cage fa su questo termine, estendendo il suo significato per comprendere la “continuità” o ancora la “morfologia della continuità”, fa di ciò che egli definiva la forma una curva o la “linea vitale” di una composizione; si tratta quindi di una sostanza dell'espressione, o la maniera di dare una sostanza ad una forma d'espressione concepita precedentemente. La maniera in cui la massa sonora è scolpita diversamente da una sezione all'altra nei primi lavori cagiani per ensemble di percussioni (si veda paragrafi 1.1.1 e 1.3.1.1), o ancora la questione della distribuzione dei suoni nei loro diversi gradi di gravità o rarefazione, cosa che Cage chiamava la “proto-tonalità” (rispetto agli ultimi lavori per pianoforte preparato delle Sonate e Interludi, o al quartetto d'archi nello *String Quartet in Four Parts*; si veda paragrafi 1.1.1 e 1.3.1.2) rappresentano quindi la seconda delle due operazioni descritte da Deleuze e Guattari, dare cioè una sostanza alla forma

d'espressione. La solidarietà fra la struttura e la forma, che Cage chiamava inizialmente la "chiarezza" e la "grazia" di una composizione⁸⁴, ossia da una parte la trasparenza o razionalità di una struttura musicale e dall'altra la maniera in cui il suono da un corpo a tale struttura, come due esigenze indipendenti ma complementari, è perciò simile al ruolo complementare della forma e la sostanza dell'espressione nel modello deleuzo-guattariano della doppia articolazione.

È infatti all'espressione che Deleuze e Guattari sembrano riferirsi quando affermano in un passaggio di *Mille piani* dedicato alla musica che "quando si parla di classicismo, si intende un rapporto forma-materia, o piuttosto forma-sostanza, la sostanza essendo precisamente un materia informata. Una successione di forme compartimentali, gerarchizzati gli uni rispetto agli altri, viene ad organizzare la materia"⁸⁵. Il motivo per cui non è chiaro se nel riprendere la terminologia di Hjelmslev Deleuze e Guattari si riferiscono in questa citazione all'espressione o al contenuto è che in questo passaggio di *Mille piani* essi trattano le questioni legati alla forma e la materia di un altro punto di vista rispetto a quello del capitolo dedicato alla stratificazione. Si tratta qui del luogo in cui le tre categorie del classicismo, il romanticismo e il modernismo sono definiti non come tre "età" successive della storia della musica, ma come tre aspetti simultanei della composizione musicale⁸⁶: "queste tre 'epoche', il classico, il romantico e il moderno (in mancanza di un altro nome), non sono da intendere come una evoluzione"⁸⁷. In questo passaggio, si tratta per Deleuze e Guattari dimettere la coppia forma-materia in rapporto con quella delle forze-materiali, andando da un abbinamento semplice fra la materia e la forma (nel classicismo), ad uno sviluppo della forma e una variazione della materia (nel romanticismo) e infine ad un rapporto diretto fra le forze e i materiali (cosa che definisce per essi il modernismo). Anche se alcuni termini sono dunque presi dalla doppia articolazione, il modello intero non è presente, e nel classicismo il rapporto fra espressione e contenuto non sono specificati. Rispetto al primo periodo di Cage, si può comunque riprendere i quattro termini della doppia articolazione, per poi fare riferimento al rapporto fra stratificazione e destratificazione come un modo possibile di descrivere il suo modernismo a partire dal 1949.

Il motivo principale per parlare di un classicismo di Cage, ad esempio nelle *Sonate e*

84 Cf. Cage 1944a, pp. 91-93

85 MP, p. 416-417. Cf. anche, a proposito del classicismo: "vi sono due operazioni coesistenti; nel primo, la forma si differenzia seguendo distinzioni binarie, e nella seconda le parti sostanziali informate, gli ambienti o le stagioni, entrano in un ordine di successione" (MP, p. 417).

86 Cf. MP, pp. 416-428

87 MP, p. 428

Interludi, non è il ricorso alle forme binarie della sonata pre-classica, né la chiarezza della struttura musicale, ma il rapporto simbiotico fra la struttura e la forma, o fra la forma e la sostanza dell'espressione. Se non si considerano i materiali, vale a dire il rumore, ci si trova in un pensiero musicale classico, che Cage reclamava effettivamente alla fine degli anni 1930 con il suo appello ad una nuova era gotica, di cui le forme sarebbero state nuovamente condivise da una comunità di compositori, e di cui la costruzione sarebbe stata ciò che fa la coerenza della nuova epoca⁸⁸. Ma è precisamente il rumore che permette di precisare il tipo di classicismo di cui si tratta: nella descrizione del classicismo di Deleuze e Guattari, il contenuto ha anch'esso un suo ruolo, che sta nel rapporto con il caos: "l'artista classico rischia un'avventura estrema, pericolosa [...] Ciò che affronta in questo modo è il caos, le forze del caos, le forze di una materia bruta non addomesticata, alle quali le Forme devono imporsi per farne delle sostanze"⁸⁹. Questa volta, almeno in una lettura cagiana di questo passaggio, si tratta della sostanza del contenuto, che è senz'altro caotica nella musica di percussione di Cage, o l'arte del rumore. Si possono distinguere quindi due tipi di classicismo nel primo periodo di Cage. Nelle Costruzioni, il caos si presenta nelle sovrapposizioni ritmiche complesse e nella proliferazione dei timbri, ma è compensata da una struttura semplice, che non utilizza ancora le frazioni o i tempi variabili, e che deve reggere o contornare questo materiale; è quindi un'immersione nella materia sonora che è compensata dalla presenza delle strutture compatte e chiuse. Nei lavori per pianoforte preparato, i materiali sono sempre bruitistici ma più affinati, e il lavoro sulla struttura è più sottile, di modo che la forma può disgiungersi da essa. È quindi in questo momento che si vedono al meglio la solidarietà dei quattro elementi della composizione, anche e soprattutto nella disparità caotica dei materiali⁹⁰.

88 Cf. Cage 1940

89 MP, p. 417

90 Cf. MP, p. 428: "una librazione del molecolare, la si trova già nelle materia di contenuto classiche, ed opera per destratificazione". Il classicismo implica inoltre per Deleuze e Guattari un certo rapporto dell'artista con la natura. Riassumendo un passaggio della *Teoria dell'arte moderna* di Klee, Deleuze e Guattari descrivono l'aspetto 'classico' della creazione artistica come segue: "l'artista comincia guardando attorno a sé, in tutti gli ambienti, ma per cogliere la traccia della creazione nel creato, della natura naturante nella natura naturata" (MP, p. 461).

1.4 La musica di Cage dal 1939 al 1952: stratificazione e destratificazione

1.4.1 La stratificazione dei materiali nello *String Quartet in Four Parts* (1949-1950)

I materiali creati da Cage per il suo *String Quartet in Four Parts*, composto fra Parigi e New York nel 1949-50, derivano dai lavori per pianoforte preparato in quanto un solo tasto produceva spesso non una nota o un rumore di percussione singolare, ma un intervallo o una combinazione di suoni. Nelle parole di Cage, “abbassando un tasto, talvolta si sentiva una sola altezza. In altri casi, la pressione di un tasto produceva un intervallo; in altri ancora, un aggregato di altezze e di timbri. Il fatto di accorgersi della natura di questo gamut ha portato a sceglierne uno simile per lo *String Quartet*: l’inclusione, in questo caso, di armonie convenzionali rigidamente strumentate è una questione di gusto, dalla quale ogni controllo cosciente era assente”⁹¹. Il “gamut” (termine che Cage prende forse da Virgil Thompson, il quale lo usava a proposito dell’insieme di sonorità del pianoforte preparato, che indica la natura non funzionale dei suoi elementi, al contrario di una scala o di una serie dodecafonica) del Quartet comprende una quarantina di sonorità che non variano lungo la composizione. Ogni nota di una data sonorità è suonata sempre sulla stessa corda di uno stesso strumento, e con uno stesso modo di esecuzione (normale, pizzicato, in armonici, sul ponticello o col legno, considerando anche che il brano è da suonare interamente senza vibrato e con poca pressione dell’archetto sulle corde)⁹², in modo da produrre un timbro particolare per ogni aggregato⁹³.

I materiali sonori del gamut sono stratificati in un senso letterale: nel corso del brano ciascuno resta su uno livello proprio, senza andare verso altro suono vicino nel registro nel senso di un percorso melodico tradizionale. I suoni vicini di registro hanno inoltre timbri diversi, per cui perfino il passaggio fra due sonorità prossime nel registro è da intendere come un passaggio di livello, o un salto discontinuo da una posizione statica nello spazio sonoro all’altro. Il filo melodico che ne risulta, o la maniera in cui una nota di una sonorità si concatena con una nota della prossima, emerge dalle note centrali degli accordi, o dalle note estreme; così, secondo Pritchett, Cage “utilizza le armonie per ‘suonare’ una melodia, trattando una delle note come la

91 Cage 1958a, p. 28

92 Cf. Cage su Nattiez, a cura di, 1991, p. 90

93 Pritchett indica un gamut di 33 suoni, mentre Bernstein include alcune sovrapposizioni per arrivare ad un gamut di 43 suoni.

principale"⁹⁴. Come scriveva Cage in una lettera a Boulez, "non vi è alcuna sovrapposizione [delle sonorità del gamut], l'opera intera non essendo altro che una lunga linea"⁹⁵. Non soltanto i materiali stessi, ma anche la maniera di trattarli è quindi derivata dall'esperienza di Cage con gli strumenti a percussione: il timbro cangiante da un evento sonoro al prossimo riproduce l'alone di suono diverso che è proprio ad ogni strumento a percussione, e la maniera di concatenare i suoni replica l'atto di suonare un insieme di strumenti diversi.

Una sola struttura micro-macrocosmica unifica i quattro movimenti del *Quartet*. L'unità media è di 22 battute, raggruppate {2½, 1½ ; 2, 3 ; 6, 5 ; ½, 1½}; le quattro coppie di numeri di questa struttura, di 4, 5, 11 e 2 unità rispettivamente, corrispondono ai quattro movimenti del quartetto (che corrispondono alle battute 1-88, 89-198, 199-440 e 441-484). Come nel balletto *The Seasons* (1947), le quattro parti o movimenti rappresentano le quattro stagioni secondo la filosofia indù, che Cage aveva conosciuto per l'intermediario della musicista indiana Geeta Sarabhai. Cominciando con l'estate, il *Quartet* rappresenta quindi la preservazione, la distruzione, la quiescenza e la creazione. Il ciclo è udibile innanzitutto nelle velocità di scansione dei quattro movimenti: secondo Cage, ciascuno di essi è infatti "caratterizzato dalla predominanza di una sola quantità"⁹⁶, cioè un solo valore ritmico; così, mentre il tempo resta costante lungo l'intero quartetto, la durata di riferimento dei quattro movimenti procede dalla semiminima alla minima e alla semibreve, per finire con la croma⁹⁷.

Cage rende udibile la struttura con una serie di cadenze ricavate dal gamut. In "Precursori della musica moderna", scritto nello stesso anno in cui il *Quartet* fu iniziato, Cage osserva che "anche in un insieme arbitrario di note, suoni e perfino rumori, vi è una *attrazione* (una legge di gravitazione) anteriore ("proto-") alla situazione armonica del momento"⁹⁸. Il senso di questa "gravitazione" nel quartetto sta nelle cadenze date dalla densità o la rarefazione di alcuni accordi, che è dovuto al loro registro, disposizione (stretta o lata) e modo di esecuzione (normale o in armonici). Ad esempio, nel primo movimento vi è un effetto "proto-tonale" nell'accordo la diesis – do – re bemolle – fa diesis, che si trova alla fine del movimento (in un movimento cadenzante che copre le battute 77-88), e che marca anche la fine delle prime due sezioni della microstruttura (alle

94 Pritchett 1993, p. 49

95 Cage su Nattiez, a cura di, 1991, p. 148

96 Cage 1958a, p. 29

97 Le indicazioni agogiche dei quattro movimenti sono: Quietly flowing along, Slowly rocking, Nearly stationary e Quodlibet.

98 Cage 1949, p. 63

bb. 20-22 questo accordo va verso un accordo di mi minore in posizione lata, mentre alle bb. 43-44 gli stessi due accordi si presentano nell'ordine inverso, come una sorta di cadenza 'sospesa' seguita da una cadenza 'perfetta'). Gli accordi in armonici della fine del secondo movimento (bb. 179-196 ; cf. le bb. 135-136) hanno una direzione gravitazionale inversa. Ancora, tutto il terzo movimento oscilla attorno alla quinta vuota centrale, la-mi (si veda qui sotto per una analisi del terzo movimento). I materiali hanno quindi una tendenza a cadere (nel primo movimento), ad elevarsi (secondo movimento), a rimanere equilibrati attorno ad un centro (terzo movimento), o infine a prendere una direzionalità più marcata (nel quarto movimento); è un aspetto della forma del Quartet che sottolinea la ciclicità delle stagioni.

La 'melodia' dei primi due movimenti del *Quartet* risulta dal libero gioco con il quale Cage percorre i suoi materiali stratificati, secondo la seconda di due alternative identificate da Cage: il metodo poteva infatti secondo lui essere "pianificato" o razionale, oppure "improvvisato" e quindi rispondere soltanto al gusto del compositore, di modo a rimanere "non controllato e spontaneo"⁹⁹. Questa bivalenza del metodo è evidente nel *Quartet*, dal momento che la progressione da un suono al prossimo è razionalizzato soltanto nel terzo movimento; è qui infatti che si trovano le "inversioni e retrogradazioni" alle quali Cage alludeva in una lettera a Boulez¹⁰⁰. Si tratta del movimento più lungo del Quartet, che include le unità {6, 5} della struttura; consiste quindi in 11 unità di 22 battute ciascuna, organizzate da Cage nelle sette sezioni di una forma ad arco, A B C A' C' B' A'' (si veda tabella qui sotto). Le retrogradazioni sono piuttosto evidenti: come si vede nella tabella qui sotto, le sezioni A, B, A', B' e A'' presentano due sequenze di accordi scelti dal gamut, ciascuna delle quali contiene la retrogradazione di se stessa; A e A'', B e B' sono retrogradazioni di sezioni intere; e anche C contiene la retrogradazione di se stessa, come C' procede nella direzione opposta (C e C' non sono retrogradazioni l'una dell'altra, di modo che la forma totale non è a specchio; la battuta 320 è comunque l'asse attorno al quale le due direzioni inverse del brano rivolgono). Le inversioni invece sono inesatte o approssimative; questo perché dal momento in cui il gamut del *Quartet* non contiene intervalli che si riflettono attorno ad un'asse centrale in maniera letterale, come sarebbe il caso con l'inversione di una serie dodecafonica; Cage ha invece estratto alcune note, intervalli o accordi dal gamut, che vanno in direzioni di registro opposti, più o meno verso l'acuto e il grave, stabilendo così dei rapporti razionali ma asimmetrici o inesatti, dato che il

⁹⁹ Cage 1949, p. 62, e Cage su Nattiez, a cura di, 1991, p. 148

¹⁰⁰ Del 5 giugno 1950 e del 22 maggio 1951; si veda Nattiez, a cura di, 1991, pp. 90 e 148.

gamut non contiene i mezzi per introdurre una simmetria compiuta¹⁰¹. Infine, ricordando che per Cage questo terzo movimento rappresenta l'inverno o la quiescenza, bisogna notare che tutte le sonorità del movimento gravitano attorno alla quinta vuota la-mi, che Pritchett chiama a ragione l'accordo "0" del movimento, dando un segno positivo alle sonorità più acute, e un segno negativo a quelle più gravi. La successione di accordi attorno al centro non si ferma mai, un vero riposto non è mai raggiunto, ma una oscillazione perpetua attorno al centro, come lo sforzo per entrare in o uscire dalla stasi invernale per rilanciare il ciclo della natura.

String Quartet in Four Parts, terzo movimento, retrogradazioni e inversioni

	sezioni	battute, e sonorità del gamut
A	1/6	bb. 199-210 : 0 1 4 1 0 1 4 1 0 1 4 1 0 bb. 211-220 : 0 -1 -4 -1 0 -1 -4 -1 0 -1 -4 -1 0
B	2/6 et 3/6	bb. 221-242 : 0 2 3 2 0 5 0 2 3 4 5 4 3 4 5 ; 5 4 3 4 5 4 3 2 0 5 0 2 3 2 0 bb. 243-264 : 0 -2 -3 -2 0 -5 0 -2 -3 -4 -5 -4 -3 -4 -5 ; -5 -4 -3 -4 -5 -4 -3 -2 0 -5 0 -2 -3 -2 0
C	4/6 et 5/6	bb. 265-286 : 23, 29, 31, 28, 4, 21, 25, 21, 9, 17, 11, 4, 33, 1, 33, 4, 11, 17, 9, 21, 25, 21, 31, 25, 31, 32, 27, 21, 13 bb. 287-308 : 13, 21, 27, 32, 31, 25, 31, 21, 25, 21, 9, 17, 11, 4, 33, 1, 33, 4, 11, 17, 9, 21, 25, 21, 4, 28, 31, 29, 23
A'	6/6	bb. 309-319 : -5 0 1 0 -5 0 1 0 -5 ; 5 0 -1 0 5 0 -1 0 5 bb. 320-330 : 5 0 -1 0 5 0 -1 0 5 ; -5 0 1 0 -5 0 1 0 -5
C'	1/5 et 2/5	bb. 331-352 : 23, 29, 31, 29, 9, 21, 11, 17, 9, 12, 11, 17, 9, 35, 15, 19, 27, 35, 15, 21, 21, 35, 15, 19, 27, 35, 21, 21 bb. 353-374 : 21, 21, 35, 27, 19, 15, 35, 21 21, 15, 35, 27, 19, 15, 35, 9, 17, 11, 12, 9, 17, 11, 21, 9, 29, 31, 29, 23
B'	3/5 et 4/5	bb. 375-396 : -2 -3 -2 0 -5 0 -2 -3 -4 -5 -4 -3 -4 -5 ; -5 -4 -3 -4 -5 -4 -3 -2 -0 -5 -0 -2 -3 -2 -0 bb. 397-418 : 2 3 2 0 5 0 2 3 4 5 4 3 4 5 ; 5 4 3 4 5 4 3 2 0 5 0 2 3 2 0
A''	5/5	bb. 419-429 : 0 -1 -4 -1 0 -1 -4 -1 0 -1 -4 -1 0 bb. 430-440 : 0 1 4 1 0 1 4 1 0 1 4 1 0

101 Cage su Nattiez, a cura di, 1991, p. 90.

1.4.2 Destratificazione

1.4.2.1 Erodere la struttura dall'interno: il silenzio nel *Discorso su niente* (1950) e nel *Concerto per pianoforte preparato e orchestra* (1951)

Il *Discorso su niente*, che è stato letto da Cage all'Artist's Club di New York nel 1950, è il primo testo performativo di Cage, o il primo testo cagiano composto per essere recitato. In esso, Cage ha adattato il contenuto verbale alla struttura musicale che utilizzava ancora abitualmente in questo momento, vale a dire una struttura micro-macrocosmica in cinque parti, dalle proporzioni {7, 6, 14, 14, 7}. I passaggi da una sezione all'altra sono segnalati nel testo stesso: "in questo momento, stiamo passando attraverso la quarta parte di un'unità che è la seconda unità della seconda grande parte di questo discorso"¹⁰²; o ancora, "avete appena fatto l'esperienza di questo Discorso da un punto di vista microcosmica. Da un punto di vista macrocosmica siamo appena alla metà della seconda grande parte"¹⁰³. Può inoltre essere definito un testo performativo giacché mette in atto il proprio contenuto: se la prima sezione del Discorso tratta della forma e la seconda della struttura, non solo la struttura è resa esplicita ("quale modo migliore per raccontare che cos'è la struttura che semplicemente dire qual è la presente [...]?"¹⁰⁴), ma l'idea di un conflitto fra la struttura e la forma è resa esplicita nel passaggio dalla seconda alla terza sezione: "sto ancora parlando della struttura. Da ciò diventa chiaro che la struttura non ha un punto"¹⁰⁵, nel senso in cui i punti strutturali possono sempre essere superati a favore della continuità della forma.

Il *Discorso su niente* è una 'partitura poetica' non soltanto per via della strutturazione globale, ma anche per la realizzazione delle suddivisioni interne, ossia per il modo in cui Cage gestisce la scansione temporale del testo. Cage dirà più tardi che per lui ciò che separa la poesia dalla prosa è la presenza di una formalizzazione qualsiasi, o del suono verbale o del tempo¹⁰⁶; se la natura di tale formalizzazione cambierà lungo gli anni della produzione testuale di Cage, a partire dalla messa in forma cronometrica di *45' For a Speaker*, nel caso presente essa consiste nella suddivisione di ogni 'strofa' in 48 'misure', secondo le stesse proporzioni della macrostruttura, {7, 6, 14, 14, 7}. Così, le quattro 'misure' o caselle tipografiche di ogni rigo stampato corrispondono quindi ad altrettante durate, inesattamente isocrone, nelle quali Cage colloca una quantità variabile

102 Cage 1950a, p. 112

103 Cage 1950a, p. 112

104 Cage 1950a, p. 112

105 Cage 1950a, p. 114

106 Cf. Mac Low 2001, p. 214

di testo (precisando che la misura del tempo non deve rendere la lettura “artificiale” ma riflettere “il rubato che si usa nel parlato quotidiano”¹⁰⁷). È dunque la gestione variata della microstruttura che spiega alcuni aspetti sintattici del *Discorso*, come ad esempio la posizione della punteggiatura, o in generale la “morfologia della continuità” del *Discorso*. Il passaggio riprodotto qui sotto rende visibile le suddivisioni delle prime due ‘strofe’: nella prima, a ciascuna delle cinque suddivisioni della microstruttura corrisponde un periodo di testo, tranne la terza, che è infatti quella che introduce il tema del silenzio, ovvero l’elemento del *Discorso* che tende ad erodere le divisioni strutturali o a renderle superflue (cf. il ruolo maggiore del silenzio già nella seconda strofa). Ancora, dopo la stasi della frase “What we require is silence”, la collocazione di “Give any one thought” all’inizio della quarta frase della prima strofa dà un nuovo slancio alla lettura.

I am here	,	and there is	nothing to say	.
				If among you are
those who wish to get		somewhere	,	let them leave at
any moment	.			What we re- quire
silence	;	but what	silence requires	is
is		that I go on talking	.	
				Give any one thought
		a push	:	it falls down easily
;	but the	pusher	and the	pushed
tainment		called	a dis- cussion	pro- duce that enter-
		Shall we have one later	?	

Or	,	we could simply de- cide		not to have a dis-
cussion	.		What ever you like	.
now		there are	silences	But
words	make		help make	and the
silences	.			the
				I have
	and I am	saying it		nothing to say
poetry		as I	need it	.
.		This space of time		is organized
		We need not fear these	silences, –	

107 Cage 1950a, p. 109

La quarta parte del *Discorso* contiene una serie di ripetizioni statiche. Nel testo riprodotto qui sotto, che fa parte di un passaggio che è ripetuto sette volte in questa sezione, si vede come da una parte le divisioni della struttura sono incessantemente segnalate, ma dall'altra i silenzi si inseriscono nel testo qui più che altrove. Non si è lontani dalla "sottrazione" di cui Cage parla rispetto ai quadri di De Kooning parzialmente cancellati da Robert Rauschenberg¹⁰⁸. Le divisioni strutturali, pur sempre marcate nel testo stesso, sono quindi contrastate dalla cancellazione progressiva di ciò che le rende riconoscibili, un contenuto cioè che sia differente da una sezione alla prossima. In questo contesto, parlare di una destratificazione avrebbe due sensi: il contenuto di ogni sezione viene eroso o parzialmente svuotato, mentre le colonne strutturali o i marcatori dei due livelli temporali che stratificano il *Discorso* restano ancora intatte. Una delle frasi ripetute di questa sezione è "ho l'impressione che stiamo cominciando ad arrivare da nessuna parte": la destratificazione in atto comporterebbe così il passaggio da un movimento estensivo, quello cioè che porta da una sezione alla prossima secondo lo svolgersi del discorso, in un movimento intensivo o sul posto; alla fine di questo processo, le due unità successive, che corrispondono all'inizio della quinta parte del *Discorso*, sono interamente silenziose.

			Here we are now
,	a little after the	beginning of the	third unit of the
fourth large part		of this talk	.
	More and more	we have the feeling	
	that I am getting	nowhere	.
	Slowly	,	as the talk goes on
.	slowly	,	we have the feeling
	we are getting	nowhere.	That is a pleasure ¹⁰⁹

Pur avendo un ruolo importante nel *Discorso su niente*, così come nel *Discorso su qualcosa*, il silenzio come presentato in questi due testi cagiani non rappresenta la concezione che ne avrà da lì a poco, dopo la sua celebre visita alla camera anecoica di Harvard. Nei due tesi in questione, che sono del 1950 e del 1951 rispettivamente, si è invece al termine di un periodo in cui suono e silenzio sono concepiti in maniera dualistica, o il momento nel quale Cage riteneva ancora che "il

108 Cf. Cage 1961

109 Cage 1951a, p. 119

suono ha, come termine opposto chiaramente definito, il silenzio”, come dirà egli stesso, retrospettivamente, fra qualche anno¹¹⁰. L’opposizione minimale fra i due persiste in formule quali: “il primo qualcosa si immerge nel niente e di quel niente sorge il prossimo qualcosa; etc. come una corrente alternata. Nessun suono teme il silenzio che lo estingue. E nessun silenzio esiste che non sia gravido di suono”¹¹¹. Il rapporto fra il suono e il silenzio è ora per Cage tale che “qualcosa e niente non sono opposti fra di loro ma hanno bisogno l’uno dell’altro per continuare a procedere”¹¹²; tuttavia, non si tratta ancora di affermare l’inesistenza del silenzio, o di ridefinirlo come l’insieme dei suoni ambientali.

Una seconda accezione di “niente” nei due *Discorsi* riguarda non la materia sonora ma la struttura temporale. Pur nella sua autonomia rispetto al suono che verrà a riempirla, essa è ancora in questo momento per Cage una griglia invisibile necessaria per la composizione: egli dirà infatti nel primo *Discorso* che essa è “come un bicchiere vuoto nel quale, in un momento qualsiasi, qualsiasi cosa può essere versato”¹¹³. La struttura e la forma sono quindi ancora complementari per il Cage del *Discorso su niente*: “la struttura senza la vita è morta. Ma la Vita senza la struttura è invisibile. La vita pura si esprime all’interno di, e attraverso, la struttura”¹¹⁴. Accanto a ciò che resta di un dualismo fra suono e silenzio, sul livello del contenuto, vi è dunque anche un’opposizione fra la sostanza e la forma dell’espressione.

Il ruolo del silenzio e la sua posizione all’interno di una struttura, così come espressi nei due *Discorsi*, trovano una corrispondenza musicale nel *Concerto per pianoforte preparato e orchestra* (1951); è in particolare nel terzo tempo di questo lavoro che Cage muove nella direzione di una nuova concezione del silenzio. A proposito di questa composizione, Cage ha scritto in una lettera a Boulez nel mese di dicembre 1950 che “conservo, certamente, il mezzo compositivo della struttura ritmica, perché rappresenta per me ‘l’espace sonore’ in cui i suoni possono esistere e cambiare. L’atto compositivo diventa così quello di ‘gettare il suono nel silenzio’; il ritmo, che nelle mie Sonate era una respirazione, diventa un continuo di suono e di silenzio”¹¹⁵. La struttura del *Concerto* è {3, 2, 4; 4, 2, 3; 5}, per cui i primi due movimenti hanno entrambi 9 sezioni di 23 battute ciascuna (3, 2, 4, e 4, 3, 2), mentre il terzo tempo ha 5 sezioni. Nei primi due tempi del *Concerto*, che

110 Cage 1955, p. 13

111 Cage 1951a, p. 135

112 Cage 1951a, p. 129

113 Cage 1950a, p. 110

114 Cage 1950a, p. 113

115 Cage su Nattiez, a cura di, 1991, p. 127

rappresentano un conflitto fra una scrittura improvvisatoria dello strumento solista e un maggiore automatismo per la massa orchestrale, i silenzi sono rari (ad esempio, due battute consecutive di silenzio si trovano soltanto al numero 22 della partitura). Nel terzo tempo invece, essi occupano più della metà della durata totale. La ricostruzione dettagliata del processo compositivo del *Concerto* fatta da Pritchett permette di vedere che Cage ha usato una sola tabella in forma di scacchiera che combinava i suoni orchestrali e quelli del pianoforte (tutti gli eventi sonori occupano una minima o una breve), mentre per scegliere i suoni dalla tabella ha utilizzato invece due diverse tabelle di “mosse”, una per le frasi di 3, 2 e 4 battute, e una per le frasi di 4, 2 e 3 battute, le frasi di cinque battute essendo invece silenziose¹¹⁶. Inoltre, furono le tavole delle mosse, e non la tabella dei suoni, a contenere per la metà caselle vuote, ed a essere interpretate da Cage non come ripetizioni ma come silenzi, per dare la distribuzione di suono e silenzio che si vede nella tabella qui sotto¹¹⁷.

Ciò si distingue dal ruolo del silenzio in alcune composizioni anteriori di Cage: il silenzio entra nella struttura per segnarne un punto ricorrente, come in *The Perilous Night* per pianoforte preparato (1944), in cui la settima battuta di ogni frase strutturale di dieci battute è vuota; si distribuisce in differenti luoghi della struttura per marcarne la sottigliezza, come le battute silenziose di 3/8 nella *Sonate II* per pianoforte preparato (si veda paragrafo 1.3.1.3); ancora, il silenzio può coprire una sezione intera di una composizione, come nelle 44 battute vuote di *Four Walls* per pianoforte e voce (1944)¹¹⁸. In questi casi, il silenzio coincide con una sezione strutturale, e quindi non fa che confermarla. L'effetto del silenzio nel terzo tempo del *Concerto* è invece di rendere impercettibili i limiti strutturali, ed introdurre invece un gioco perpetuo di enjambement, nel quale sia il suono che il silenzio cavalcano i limiti strutturali. L'opposizione fra suono e silenzio comincia a venire meno; e nello stesso tempo la forma si libera rispetto alla struttura: se la continuità di un brano di musica è composta da una distribuzione statistica di suono e silenzio, diventa impossibile di opporre ciò che si è definito come la forma e la sostanza dell'espressione, i quali esistono invece su due piani distinti. Il rapporto fra la forma e la struttura diventa sempre più quello di una disgiunzione, e nello stesso tempo la stratificazione dei materiali sonori e della struttura temporale è erosa, o portata in una destratificazione.

116 Pritchett 1988

117 Pritchett 1988, p. 72

118 Cf Porzio, 1992

1.4.2.2 *Music of Changes*: disgiunzione fra gli elementi della composizione musicale

Cage ha conosciuto l'I Ching nel 1951, attraverso il compositore Christian Wolff, il cui padre aveva recentemente curato un'edizione inglese del libro cinese dei mutamenti¹¹⁹. *Music of Changes* (1951) è il brano in cui Cage ha utilizzato il caso per quasi tutti gli aspetti del processo compositivo: se nel terzo tempo del *Concerto per pianoforte preparato e orchestra* il caso interveniva soltanto per determinare l'ordine di successione degli eventi sonori precomposti, in *Music of Changes* il caso è stato esteso a quasi tutte le tappe metodiche di composizione. Ancora, se nel *Concerto* i materiali non variavano lungo il percorso del brano, qui la collezione di sonorità composte da Cage era variabile, soggetto a 'mutazioni' nel senso di sostituzione di alcune sonorità con altre: Cage ha determinato di volta in volta quali suoni erano "mobili", o potevano cedere il posto a nuove sonorità, e quali erano "immobili" o destinati a permanere da una sezione all'altra.

Se *Music of Changes* è per Cage "simile, dal punto di vista della struttura, ai miei lavori anteriori"¹²⁰, è per via della struttura a radice quadrata che attraversa i quattro quadri del brano, che è basata sul numero $29\frac{5}{8}$, suddiviso in quattro parti $\{3 ; 5, 6\frac{3}{4} ; 6\frac{3}{4} ; 5, 3\frac{1}{8}\}$. Cage aggiunge comunque che "prima, queste lunghezze erano temporali, mentre nel mio lavoro recenti le lunghezze esistono unicamente nello spazio, dal momento che la velocità alla quale si attraversa questo spazio è imprevedibile"¹²¹. Con ciò, egli intende che uno degli elementi determinati con il caso è stato il tempo metronomico, che varia da una sezione all'altra (una sezione può ad esempio iniziare a 176 per poi rallentare fino a 69); per questa ragione, le durate reali delle diverse sezioni non sono più commensurabili. Inoltre, siccome i valori contengono spesso frazioni incompleti di una semiminima, la quale è divisa per quattro, cinque o sette senza arrivare ad un numero intero, Cage ha utilizzato una notazione in parte basata sui valori convenzionali e in parte spaziale, in cui un quarto corrisponde a due centimetri e mezzo di spazio orizzontale sulla partitura. La paginazione è quindi la stessa per ogni sezione strutturale, mentre la durata reale è diversa; è forse uno degli elementi che hanno fatto dire a Tudor che "una differenza importante fra *Music of Changes* e la *Seconda Sonata di Boulez*", della quale fu uno dei primi interpreti, è che "con Boulez

119 Il personaggio fondamentale per la composizione di *Music of Changes* non fu comunque Wolff, ma David Tudor, che Cage aveva incontrato nel 1950 attraverso Feldman. In riferimento alla velocità con cui Tudor imparava il brano, man mano che Cage lo scriveva, e al modo in cui Tudor padroneggiava le tecniche sperimentali del brano, suonando all'interno dello strumento, con tasti muti, cluster con l'avambraccio ed altri effetti percussivi, Cage dirà più tardi che il brano non era semplicemente 'per' Tudor, ma che quest'ultimo "era *Music of Changes*" (Cage 1976, p. 176).

120 Cage 1957b, p. 57

121 Cage 1957b, p. 57

si ha l'impressione che lo spazio sia davanti a sé, [... mentre in *Music of Changes*] lo spazio è attorno a sé, presente cioè in una nuova dimensione"¹²².

Le qualche notizie date da Cage in "Per descrivere il processo di composizione utilizzato in *Music of Changes* ed *Imaginary Landscape N° 4*"¹²³ sono stati integrati da un esame dettagliato delle tabelle e delle bozze di lavoro di Cage per *Music of Changes*, in particolare da Pritchett¹²⁴. I 64 esagrammi dell'I Ching hanno portato Cage ad utilizzare tabelle con 64 caselle, organizzate otto per otto, per definire ogni sonorità singola, Cage ha quindi costruito dunque otto tabelle per i suoni e i silenzi (con 32 soli suoni in ogni tabella, le altre caselle rappresentando invece silenzi; in suoni consistono in note singole, intervalli, aggregati o "costellazioni", vale a dire figurazioni arpeggiate o con trilli, ornamenti, e così via), otto per le durate, ed otto per le dinamiche; ancora, ha creato una tabella per le densità o numero di sovrapposizioni verticali, e uno per i tempi. I dodici suoni temperati dovevano trovarsi in ogni asse verticale o orizzontale; ancora, le tabelle dei tempi hanno 32 tempi differenti, per cui le caselle vuote indicano un tempo costante rispetto alla sezione precedente; le dinamiche includono crescendo o diminuendo interni ad una figura.

Uno dei parametri variabili di *Music of Changes*, che rappresenta una novità rispetto ai brani strumentali precedentemente composti da Cage, è quello che egli chiama densità, o il numero di eventi sonori sovrapposti, da uno a otto. In questo senso, l'analisi di Pritchett delle prime tre misure è illuminante, dal momento che i due pentagrammi ospitano in realtà sei livelli indipendenti di attività sonora¹²⁵. Per via dei silenzi interni a ciascun livello, non è sempre agevole identificare il numero di strati sovrapposti, ma procedendo si avrebbero due soli livelli nelle battute 4-8, quattro per le battute 9-15, di nuovo due per le battute 15-22, e così via (si veda paragrafo 1.4.2.3 per le tabelle delle densità di *Imaginary Landscape N° 4* e 5). I silenzi inclusi nella tabella dei suoni hanno quindi un primo effetto sulla sonorità del brano, alternando i vuoti e i pieni su ogni strato sonoro o contornando i suoni di silenzio; la variazione della densità completa la testura, che diventa rarefatta quando la densità è bassa e satura quando è elevata.

In questo momento dell'evoluzione della musica di Cage, si può dire che dal lato della struttura, i cambiamenti nella velocità ad una sezione della microstruttura all'altra fanno sì che la struttura rimanga in piedi in primo luogo perché utile al compositore, permettendogli ad esempio di determinare il numero di strati verticali che sarà presente ad un momento o l'altro del brano.

122 Tudor su Holzaepfel 2002, p. 174

123 Cage 1957b

124 Cf. Pritchett 1993, pp. 78-88, e Bernstein 2002b, pp. 203-208

125 Pritchett 1993, p. 88

Essa non è tuttavia percettibile in se stessa, cosa che porterà Cage a mettere in questione la necessità di una struttura: se già nelle opere del periodo precedente, come nota van Emmerik, “se si dovesse indicare il carattere più essenziale della composizione con la struttura ritmica, sarebbe l’insistenza di Cage che la struttura e il materiale sonoro possono essere composti separatamente”¹²⁶, ora questa separazione da potenziale è diventata radicale, instaurando una disgiunzione fra il tempo musicale e la materia sonora. Come si è visto nel paragrafo precedente, si tratta di un processo graduale secondo il quale nelle composizioni del 1951-1952 la struttura diventa sempre più trasparente, a favore di ciò che Cage chiama una liberazione della forma.

Inoltre, un processo simile ha luogo dal lato della sostanza e della forma del contenuto: innanzitutto, il rapporto fra i materiali e il metodo cagiani fra il 1949 e il 1951 è quello di una neutralità per quanto riguarda l’ordine di successione dei suoni, cosa che implicita nel gamut dello *String Quartet in Four Parts* o nelle tabelle del *Concerto per pianoforte preparato ed orchestra*, che consistono entrambi in una collezione di sonorità liberamente permutabili che non evolvono lungo la composizione. La disgiunzione arriva con il caso, che è per Cage innanzitutto un metodo, vale a dire che riguarda la maniera in cui i materiali si concatenano. A partire da *Music of Changes*, vi è una breccia fra i materiali e la loro messa in ordine, ossia una separazione radicale fra la sostanza e la forma del contenuto. Anziché una autonomia relativa fra l’espressione e il contenuto, o una loro presupposizione reciproca, si instaura una disgiunzione. La visione unitaria che Cage aveva fino al 1949 della composizione musicale ha quindi ceduto il posto ad una dispersione dei differenti elementi, che non sono più integrati ma prendono tutti una propria autonomia.

1.4.2.3 Destratificazione dei materiali sonori: *Imaginary Landscape N° 4 e 5 (1952)*

Rispetto al primo brano cagiano ad utilizzare le nuove tecnologie, *Imaginary Landscape No. 1* per grammofoni, pianoforte con sordina e percussione (1939), in *Imaginary Landscape No. 4* per dodici radio (1952) il rapporto fra il medium della radio è lo spazio uditivo in cui essa si situa, come osserva Key, è invertito¹²⁷. Il primo dei *Landscapes* era ‘per’ radio nel senso in cui è, stando alle indicazioni di Cage, da eseguire unicamente non in sala da concerto ma in una trasmissione radiofonica in tempo reale, sia eseguito dal vivo che riprodotto da una registrazione. L’inizio del brano è infatti notevole per l’utilizzo di due dischi a frequenza costante, la cui sonorità si può

126 van Emmerik 2002, p. 234

127 Key 2002, pp. 105 sgg.

benissimo confondere con i segnali sonori udibili alla radio in un contesto non musicale; soltanto con l'introduzione dei glissandi sulle corde del pianoforte, del gong, e infine dei suoni sordi del pianoforte, l'ascoltatore si accorgerà che si tratta di una composizione musicale. L'attenzione rimane in ogni caso fissa sulla fonte sonora unica su cui sono trasmessi i suoni del paesaggio futuristico in questione; il caso contrario si presenta invece con *Imaginary Landscape No. 4*, in cui le fonti sonore, le dodici radio cioè per cui il brano è stato composto, sono dispersi nel luogo di esecuzione, per aprire lo spazio sonoro anziché focalizzare l'ascolto su un punto unico.

Nelle note introduttive di *Imaginary Landscape N° 4*, Cage scrive che "la struttura ritmica (2 - 1 - 3 battute di 4/4) è espressa in tempi variabili". Nella notazione, che è a metà tradizionale e a metà proporzionale (le durate sono da leggere cioè sia in base alle figure ritmiche, sia in base alla posizione dei segni nello spazio della battuta), l'unità della microstruttura corrisponde alle quattro battute di 4/4 che occupano una pagina della partitura, di modo che le trentasei unità della microstruttura si trovano su quello stesso numero di pagine. Le densità, o sovrapposizioni verticali delle fonti sonore, sono visibili nella tabella qui sotto. È interessante notare la curva globale delle densità lungo il brano, che dà ciò che Cage chiamava la "morfologia della continuità" ossia la forma del brano, per opposizione alla sua struttura: all'inizio del brano, dodici radio, e durante la prima sezione un numero mediamente alto, per una sonorità piuttosto satura; nella seconda sezione della macrostruttura invece soltanto quattro o cinque radio suonano alla volta; all'inizio della terza sezione di nuovo undici, e poi un numero mediamente basso fino alla fine. Le densità verticali del brano furono determinate da Cage con il caso; è notevole in ogni caso che il massimo numero di radio è presente solamente all'inizio, e che undici radio su dodici suonano in una sola sezione, che corrisponde alla metà del brano. In generale, è il numero spesso ristretto di radio che suonano, insieme ai silenzi che si presentano in mezzo ad una linea di una radio, che rendono il brano piuttosto sfumato. Come sottolinea Pritchett, il suo effetto non è quello generico di dodici radio accesi ininterrottamente, al contrario, l'uso di silenzi e dinamiche relativamente basse ne fanno "un paesaggio scarsamente popolato e in sordina"¹²⁸.

128 Pritchett 1993, p. 90

bb.	micro-struttura	macro-struttura	tempo	densità (numero di strati)
1-8	2	2	128	12
9-12	1		128	5
13-24	3		128 rit	8
25-32	2		88 accel	7
33-36	1		144 rit	10
37-48	3		124 rit	9
49-56	2	1	100	4
57-60	1		100	4
61-72	3		100 accel	5
73-80	2	3	172 rit	11
81-84	1		136	3
85-96	3		136	3
97-104	2		136	7
105-108	1		96 accel	2
109-120	3		148	3
121-128	2		148 rit	9
129-132	1		80 accel	4
133-144	3		168 rit	7
fine			80	

Imaginary Landscape N° 5 (1952) consiste invece in una serie di indicazioni per mixare 42 dischi scelti ad libitum su nastro magnetico con otto piste (la partitura è notata su carta millimetrata, in cui ogni casella rappresenta tre pollici di nastro, ovvero un tempo reale di un quinto di un secondo). Nelle note introduttive, Cage indica una struttura ritmica di "5 X 5", che è reso visibile nella partitura da una serie di grandi e piccole linee, che segnalano rispettivamente le divisioni della macrostruttura e la microstruttura. Vi sono quindi cinque sezioni di cinque 'frasi' ciascuna, ma le durate della prima frase e quelle delle altre sezioni non sono simili; come negli brani composti nel 1952, Cage ha quindi variato la velocità ad ogni frase, di modo che la struttura ritmica è funzionale alla composizione, permettendo ad esempio di determinare il numero di evento sonori sovrapposti in ogni sezione, ma non percettibile all'ascolto. Cage ha inoltre notato la densità di ogni frase della microstruttura, vale a dire il numero di dischi che suonano in una volta

(si veda tabella qui sotto). Ancora una volta, bisogna notare che i dischi non suonano lungo tutta la durata di una sezione, dal momento che la loro presenza o assenza, vale a dire l'integrazione di suono e silenzio, è un parametro indipendente. Infine, la scala delle intensità utilizzata da Cage va da 1 a 8; un solo numero indica un'intensità costante, due numeri indicano un crescendo o un diminuendo, e tre o più numeri indicano un'intensità variabile, per la quale Cage utilizza il termine "espressivo".

	<i>microsezioni</i>	1	2	3	4	5
<i>macro-sezioni</i>						
1		7	2	8	3	3
2		2	4	1	1	7
3		5	6	1	4	1
4		2	1	2	3	4
5		4	5	3	4	1

Imaginary Landscape N° 5 (1952), sovrapposizioni verticali

Se la stratificazione qui riguarda il numero di eventi sonori sovrapposti, la destratificazione riguarda invece la materia sonora, che è non solo indeterminata (nel primo brano non si sa che cosa vi sarà su una delle frequenze radio specificate da Cage da una esecuzione all'altra; nel secondo, i dischi sono da scegliere ad libitum), e fluida (per via della variabilità delle frequenze radio precisate da Cage; uno dei due esecutori di ogni radio deve manovrare spesso il bobino delle frequenze), ma inclusiva di rumore bianco, e quindi senza un contorno netto. La velocità o la ferocia con cui Cage lavora sui parametri, variando con interventi o cambiamenti molto frequenti le pause, le densità, l'intensità, è quindi da intendere come una de-formalizzazione della materia sonora. La testura è comunque diversa da quella dei brani cagiani degli anni successivi, nei quali la densità sarà sempre un criterio della composizione, ma senza che i livelli verticali distinti, dati dalla disposizione spaziale degli eventi sonori, quindi per una certa autonomia di ciascuna fonte sonora, siano riconoscibili. All'espressione stratificata corrisponde quindi un contenuto destratificata; sarebbe così che si potrebbe precisare il grado di destratificazione di *Imaginary Landscape N° 4*. Questo grado di destratificazione non è comunque l'ultimo al quale Cage arriverà, dal momento che la struttura micro-macrocosmica è ancora presente, cosa che non sarà più vera già a partire dalle composizioni dall'anno successivo, in cui Cage inizierà la serie dei lavori 'cartografici' con *Music for Carillon N° 1*.

1.4.2.4 4'33": silenzio, sensazione, intensità

i built up the silence of each movement and the three movements add up to 4'33" i built up each movement by means of short silences put together it seems idiotic but that's what i did [...] i built it up very gradually and it came out to be 4'33" i just might have made a mistake in addition [...] it took several days to write and it took me several years to come to the decision to make it [...] the thing that gave me the courage was in '49 and that was seeing the white empty paintings of bob rauschenberg [...] they were airports for shadow and dust [...] the marvellous thing about 4'33" is that i think i say now on the published music that it can be any length¹²⁹

È soltanto nel terzo dei quattro manoscritti e/o versioni a stampa di 4'33" che Cage ha indicato, come ribadisce nel passaggio tratto dalla serie di conferenze date a Harvard nel 1988-1989 riportato qui sopra, che non soltanto questa composizione può essere suonata da uno strumento o insieme di strumenti qualunque, ma anche che la sua durata è indeterminata o "di una lunghezza qualsiasi", a patto che sia determinata dal caso e che il brano sia in tre movimenti. Il primo manoscritto del brano è andato perduto; si tratta delle dieci pagine in notazione tradizionale dalle quali David Tudor ha dato la prima esecuzione di 4'33" nel 1952 alla Black Mountain College (quella in cui, come vuole la storia, la sala era aperta sul bosco, di modo che il primo movimento consisteva nel suono del vento, il secondo in qualche goccia di pioggia, e il terzo nei mormorii del pubblico che cominciava ad inquietarsi¹³⁰); le dieci pagine – due per il primo movimento, sette per il secondo e quattro per il terzo, tutte notate in 4/4 ad un metronomo di 60 – consistevano unicamente in pause, di modo che secondo Tudor il brano "era notato esattamente come *Music of Changes*, tranne che la velocità non cambiava mai"¹³¹. Un secondo manoscritto che è stato conservato ma mai pubblicato dall'editore di Cage, che era un dono fatto da Cage a Irwin Kremin nel 1953, è invece in notazione proporzionale, come le altre partiture di Cage di quell'anno quali *Music for Carillon N° 1*: qui, ogni pagina di 7 pollici di larghezza equivale a 56 secondi di tempo. L'inizio e la fine di ogni movimento sono notate da Cage con due linee verticali che attraversano la

129 Cage 1990a, pp. 20-26

130 Cf. Charles 2002², p. 91

131 Intervista fra Tudor e Fetterman, su Fetterman 1996, p. 72.

pagina intera, dall'alto in basso; come nota Joseph, è soprattutto in questo manoscritto che spicca la somiglianza fra la partitura di Cage e i quadri bianchi di Rauschenberg dai quali il pezzo fu in parte ispirato (anch'essi divisi talvolta in rettangoli verticalmente contigui)¹³². Non fu quindi fino al 1960 che Cage pubblicò la versione di 4'33" con le celebri indicazioni: "I. Tacet. II. Tacet. III. Tacet.", e anche "per uno strumento o combinazione di strumenti qualsiasi"; l'indicazione della durata indeterminata appare sulla prima delle due edizioni a stampa, ritirata poi dal catalogo.

Sempre nel passaggio riportato qui sopra Cage ricorda di avere letteralmente "composto" il suo brano silenzioso, costruendo il pezzo lentamente o aggiungendo un piccolo frammento di silenzio all'altro¹³³; anche per una composizione fatta interamente di silenzio, di cui l'unico parametro a 'comporre' era la durata, Cage non ha quindi voluto stabilire la durata 'dall'alto', definendo ad esempio una durata complessiva per dividerla in seguito nei tre movimenti che compongono 4'33". Il brano fu composto alla stessa maniera delle altre composizioni del 1952, tranne per il fatto che Cage ha avuto bisogno della sola tavola delle durate, che una volta sommate hanno dato la lunghezza dei tre movimenti¹³⁴; se Cage parla di un errore nell'addizione, si riferisce forse alle durate differenti per i tre movimenti della prima esecuzione (secondo il programma del 1952, le durate furono 30", 2'23", 1'40"; le stesse durate appaiono sul manoscritto di Kremen) e quelle dell'edizione stampata, mentre sulla prima versione a stampa le durate sono 33", 2'40" e 1'20"¹³⁵.

Già nel 1948, Cage ha espresso la sua intenzione di "scrivere un brano di silenzio ininterrotto e venderlo a Muzak Co. Essa avrà una durata di 3 o 4½ minuti – essendo queste le durate standard della musica 'in scatolata' – e il suo titolo sarà Silent Prayer. Essa aprirà con una sola idea, che cercherò di rendere seducente come il colore, l'odore e la forma di un fiore. La sua fine si avvicinerà all'impercettibile"¹³⁶. Aveva quindi l'idea di un brano silenzioso da un certo

132 Joseph 2003, pp. 49-51

133 Per una ricostruzione della composizione di 4'33", cf. Fetterman 1996 (in particolare il capitolo 4, "4'33", 0'00", *Solos in Song Books, WGBH-TV, and One*³: Variations on a Disciplined Action"), Gann 2010 (in particolare il capitolo 5, "The Piece and its Notations"), Joseph 2003 e Pritchett 2009.

134 In un'intervista con Fetterman nel 1990, Cage ricordava di non aver usato l'I Ching per determinare le durate, ma una mazza di carte occidentali, disposte alla maniera dei Tarocchi; cf. Fetterman 1996, pp. 72-73, che riproduce una tabella che rappresenta la disposizione delle carte che Cage ha probabilmente usato, in tre semicerchi disposti a ferro di cavallo.

135 Cf. Gann 2010, pp. 176-177

136 Cage 1989a, p. 15. La citazione è da "A Composer's Confessions", una conferenza data nel 1948 nel Vassar College, che non è stato pubblicato fino al 1992. Come riferisce Fetterman, Cage ha parlato di un brano silenzioso anche in un'intervista con la rivista Time nel 1949, ancora una volta con il pensiero di "offrire il brano a Muzak" (Cage su Fetterman 1996, p. 70).

numero di anni; sempre secondo le sue testimonianze, il coraggio di scrivere realmente un pezzo senza alcun suono prestabilito sarebbe venuto a Cage per via dei *White Paintings* de Rauschenberg, che Cage aveva visto nello studio del pittore nel 1951 e che sono state esposte per la prima volta al Black Mountain College nel 1952. Questi quadri, che consistono in due o più rettangoli contigui, non rappresentano affatto per Cage un'assenza di sensazione; al contrario, la loro importanza per Cage sta nel fatto che erano per lui "aeroporti per le luci, le ombre e la polvere"¹³⁷, vale a dire che accoglievano un insieme di materiali differenti ad ogni visione, in modo analogo ai suoni ambientali che costituiscono la materia sonora di ogni esecuzione di 4'33".

Un'ultima esperienza determinante per la composizione di 4'33" fu la celebre visita di Cage alla camera anecoica di Harvard nel 1951, in cui non ha trovato il silenzio che si aspettava, sentendo al contrario un suono acuto e un suono grave (che erano prodotti secondo il tecnico della camera anecoica dal suo sistema nervoso e dalla circolazione del suo sangue). Cage oppone così la vecchia concezione del silenzio, che non era altro che "il lasso di tempo fra due suoni", e che quindi subordinava il silenzio al suono, e che poteva servire a fini espressivi o architettonici, alla nuova concezione, in cui "il silenzio diventa qualcosa di differente – non più il silenzio, ma i suoni, i suoni ambientali. La natura di questi ultimi è imprevedibile e cangiante [...] Il mondo gronda di questi ultimi, e, di fatto, non vi è luogo che non ne contenga"¹³⁸. È quindi in questo momento che Cage supera il dualismo fra suono e silenzio che era ancora presente nei suoi *Discorsi* e nelle sue composizioni fino al 1951 (si veda paragrafo 1.4.2.1): della nuova concezione del silenzio, Cage dirà che "la situazione in cui ci si trova, chiaramente, non è obiettiva (suono – silenzio), ma soggettiva (soltanto suoni), quelli intenzionati e quelli altri (il cosiddetto silenzio) non intenzionati"¹³⁹. Da questo momento, per Cage il rapporto fra suono e silenzio non è più quello di un dualismo, fosse pure fra il positivo e il negativo di una corrente alternata, o il pieno e il vuoto, ma un monismo che esprime la onnipresenza del suono.

È stato osservato che il numero totale di secondi nel brano silenzioso di Cage è 273, e che questa cifra corrisponde allo zero assoluto, al grado di temperatura cioè al quale il movimento di oscillazione o vibrazione molecolare smette di aver luogo. Si tratta forse di una coincidenza, dal momento che Cage è arrivato ad una durata di 4'33" per via delle sue operazioni di caso;

137 Cage 1990a, p. 25; cf. Cage 1961b, p. 108

138 Cage 1958a, p. 26

139 Cage 1955, p. 14

comunque sia, la lettura 'termodinamica' di 4'33'', l'idea cioè di un limite inferiore o un rallentamento dell'attività vibratoria del suono non è un semplice simbolo per l'esperienza uditiva di 4'33''. Come nella fisica, il grado a cui tale rallentamento arriva, per infinitesimale che sia la vibrazione, non è mai uno zero assoluto; varierà secondo le condizioni ambientali di ascolto, per cui il silenzio ha il solo senso di un limite inferiore in base al quale valutare i suoni che si presentano realmente.

Che la sensazione sia definita essenzialmente dalla negazione = 0 come limite inferiore è un'idea kantiana riproposta da Deleuze in molte occasioni. Nelle *Anticipazioni della percezione della Critica della ragion pura*, Kant definisce la quantità intensiva come ciò che è appreso nell'istante (e non nella successione, come invece la quantità estensiva che è data dall'unità sintetica delle sue parti), e che si rapporta direttamente ad un grado zero (e non ad altre grandezze intermedie, proporzionalmente o in base ad un metro esterno, come nel caso delle quantità estensive). Per Kant quindi il solo aspetto di una sensazione empirica conoscibile a priori è che essa avrà un grado intensivo, e che questo grado è misurato a partire da zero. È un'idea che Deleuze ritrova nella concezione della luce e dell'ombra della scuola cinematografica dell'espressionismo tedesco: "ciò che appartiene alla luce, è di avviluppare un rapporto con il nero come negazione = 0, in funzione del quale essa si definisce come intensità, quantità intensiva"¹⁴⁰. Questa distanza a zero è per Deleuze necessariamente espressa da una caduta: "solo l'idea della caduta misura il grado a cui sale la quantità intensiva"¹⁴¹. La stessa immagine della caduta appare in *Logica della sensazione*, attorno al problema della determinazione dei ritmi attivi e passivi nella pittura di Francis Bacon, ossia rispetto alle discese, e anche alle salite, delle figure nei quadri del pittore irlandese: "la sensazione si sviluppa per caduta, cadendo da un livello all'altro. [...] Ogni *tensione* si sperimenta in una caduta. Kant ha dato rilievo al principio di intensità definendolo una grandezza appresa nell'istante: ne concludeva che la pluralità contenuta in questa grandezza poteva essere rappresentata solo attraverso la sua approssimazione alla negazione = 0. Pertanto, anche quando la sensazione tende verso un livello superiore o più alto, può farcelo provare solo approssimando questo livello superiore a zero, ossia attraverso una caduta"¹⁴².

Nell'ambito del sonoro, è forse ancora alla quantità intensiva che Deleuze e Guattari si riferiscono nella loro evocazione di una "scena alla John Cage", un'esecuzione cioè di 4'33'', in

140 IM, p. 67

141 Ibid.

142 FB, p. 78

*Kafka. Per una letteratura minore*¹⁴³. Si tratta della scena d'osteria nel racconto kafkiano *Descrizione di un combattimento*, in cui il Devoto si sente felice, ha voglia di suonare il piano, se prepara per suonare, non suona, e riceve infine i complimenti per aver suonato così bene. La scena in questione fa parte di una serie di riferimenti alla musica e al sonoro reperiti da Deleuze e Guattari negli scritti di Kafka, che si potrebbero riassumere come una indecidibilità a proposito della presenza o meno della musica, o la ricerca di una soglia minimale perché si possa dire di essere in presenza del musicale. Così, i cani musicisti di *Ricerche di un cane*: "Sette cani emersero improvvisamente, facendo un rumore spaventoso [...] non potevo capire come lo producessero [...] Non parlavano, non cantavano, restavano per la maggior parte del tempo ostinatamente silenziosi, ma dallo spazio vuoto facevano sorgere la musica. Tutto era musica, la maniera in cui alzavano e riposavano i piedi, certi movimenti che facevano con la testa, il modo in cui correvano e poi si fermavano, le posture che prendevano l'uno verso l'altro"¹⁴⁴. Ancora, il racconto *Giuseppina la cantante o il popolo dei topi* comincia con una serie di interrogazioni che mettono in questione se vi è una musica presso questo popolo, o non, se la musica vi è apprezzata, o non, se il canto di Giuseppina è un canto eccezionale o piuttosto un fischio ordinario, paragonabile alla maniera in cui i topi si esprimono quotidianamente. Sembrerebbe infatti che il segreto della sua arte stia nel fatto che essa canta meno bene degli altri topi, in modo meno solido o robusto; qui ancora, più che i suoni sono i gesti e le posture ad essere essenziali per apprezzare il canto di Giuseppina, "bisogna anche vederla", per accorgersi della complementarietà fra le sue "pose enfatiche", con "le braccia allargate e il collo alzato fino al massimo", e la debolezza del suo fischio, un vero e proprio "niente vocale", il cui effetto sul popolo dei topi è tanto più intenso¹⁴⁵. Insomma, "anche qualora vi fosse una musica la dentro, è a dose infinitesimale", dal momento che il suo canto non ha "grandi volate sonore; è al contrario leggero, sibilante, confidenziale, un po' rauco talvolta"¹⁴⁶.

La ragione per collegare queste apparizioni del sonoro negli scritti di Kafka, compresa la "scena alla John Cage", alla sensazione definita come intensità, sta in due formule di Deleuze e Guattari sul testo dedicato a Kafka. In primo luogo, per essi "non è certo la musica organizzata, la forma musicale, che interessa Kafka [...] ma una pura materia sonora"¹⁴⁷. I due suoni di campana in *Il castello* sono per Deleuze e Guattari esempi di una pura materia, o di un "puro suono intenso

143 Cf. K, p. 11

144 Kafka, *Œuvres complètes, II*, Pléiade, Paris, 1980, p. 677-678

145 Kafka, *A la colonie disciplinaire et autres récits*, tr. fr. C. Billmann et J. Cellard, Babel, Arles 1998, p. 164, 167

146 Ibid., p. 178-179

147 K, p. 11

che emana dal campanile, e dalla torre del castello”¹⁴⁸: così, Kafka scrive di “un suono di campana, un suono alato, un suono gioioso, che faceva tremolare l’anima per un istante [...] poi la grande campana taceva, rilanciata da una piccola e monotona, forse lassù, anch’essa, forse dal villaggio”¹⁴⁹. Si tratta di frammenti o schegge di suono in cui la dimensione estensiva scompare a favore di quella intensiva. Secondo la seconda formula, completa, di Deleuze e Guattari, si tratta di “una pura materia sonora, sempre in rapporto con la propria abolizione”¹⁵⁰. L’ultima parte di questa formula non si riferisce alla fase d’estinzione del suono, ma del rapporto intrinseco dell’intensivo, o di ciò che non è presa in una forma estensiva, e la negazione = 0, o il carattere essenziale dell’intensità in quanto caduta. La grande campana, non meno della piccola, è in rapporto con zero in quanto ciò che separa entrambi da un grado zero della sensazione è sempre una distanza indecomponibile; la valutazione istantanea della caduta, implicata da una pura materia sonora, non contiene altro che la distanza fra tale o tal altro grado e il grado zero.

Se la concezione cagiana del silenzio può essere assimilata alla caduta sul posto che per Deleuze esprime l’intensità, e rappresentare quindi una materia sonora che corrisponde a ciò che Deleuze e Guattari definiscono su *Mille piani* come “la materia intensiva, non formata, non stratificata, la matrice intensiva, l’intensità = 0”¹⁵¹, la destratificazione potrebbe essere un modo di comprendere la maniera in cui Cage è arrivato a una simile concezione del suono. I materiali con cui ha composto lungo il suo primo periodo creativo, dalla saturazione del blocco sonoro dei lavori per ensemble di percussioni alla stratificazione del pianoforte preparato o del gamut dello *String Quartet in Four Parts*, e in seguito alla densità variabile delle sovrapposizioni verticali di *Music of Changes* o *Imaginary Landscape N° 4*, seguirebbero da questo punto di vista un processo di stratificazione e destratificazione. Se 4’33’’ è il brano di cui Cage dirà che avrebbe voluto che nessuno delle sue composizioni successive contraddicessero, è perché da un sistema stratificato è passato ad un piano.

148 K, p. 9

149 Kafka, *Œuvres complètes, I*, Pléiade, Paris, 1980, p. 508

150 K, p. 12

151 MP, p. 189

Capitolo 2. Piano. Indeterminazione e cartografia

2.1 Cage cartografo

2.1.1. I primi lavori di Cage con la carta: *Music for Carillon N° 1-3 (1952-1954)*; *Music for Piano N° 1-84 (1953-1956)*

Le prime composizioni cagiane ad includere elementi di indeterminazione si basano su una serie di metodi compositivi sviluppati da Cage a partire dai primi anni cinquanta che Pritchett riassume come “point-drawing systems”¹. Il metodo consiste nell’individuare dapprima un certo numero di punti su un foglio di carta, per assegnargli in seguito un certo numero di parametri musicali che definiranno, con una misura variabile di indeterminazione esecutiva, gli eventi sonori. Il primo pezzo composto da Cage con un sistema simile fu *Music for Carillon N° 1* (1952): si tratta di un brano notato su dieci pagine di carta quadrettata, ognuna delle quali contiene due sistemi di tre pollici di altezza e dieci di lunghezza. In questo caso, dal momento che un pollice della notazione corrisponde ad un secondo di tempo reale, la velocità di esecuzione è determinata; l’altezza del suono è invece indeterminata, perché i tre pollici di altezza del grafico corrispondono al registro totale del carillon dal quale verrà eseguito, e possono dunque rappresentare una fascia di altezza ristretta o larga². I brani successivi della serie, *Music for Carillon N° 2* e *N° 3* (1954), sono notati anch’essi su grafici in cui la dimensione verticale rappresenta l’altezza del suono, e quella orizzontale il tempo (il terzo pezzo è l’inversione retrograda del secondo). Al contrario di *Music for Carillon N° 1*, in questi brani la proporzione fra lo spazio orizzontale della pagina e il tempo di esecuzione non è definita, e quindi applicano l’indeterminazione anche alla durata. Questi brani rappresentano quindi l’inizio della sperimentazione cagiana con la notazione grafica, motivo per cui egli stesso li paragonerà qualche anno più tardi ai “primi tentativi di un bambino nel parlare”³.

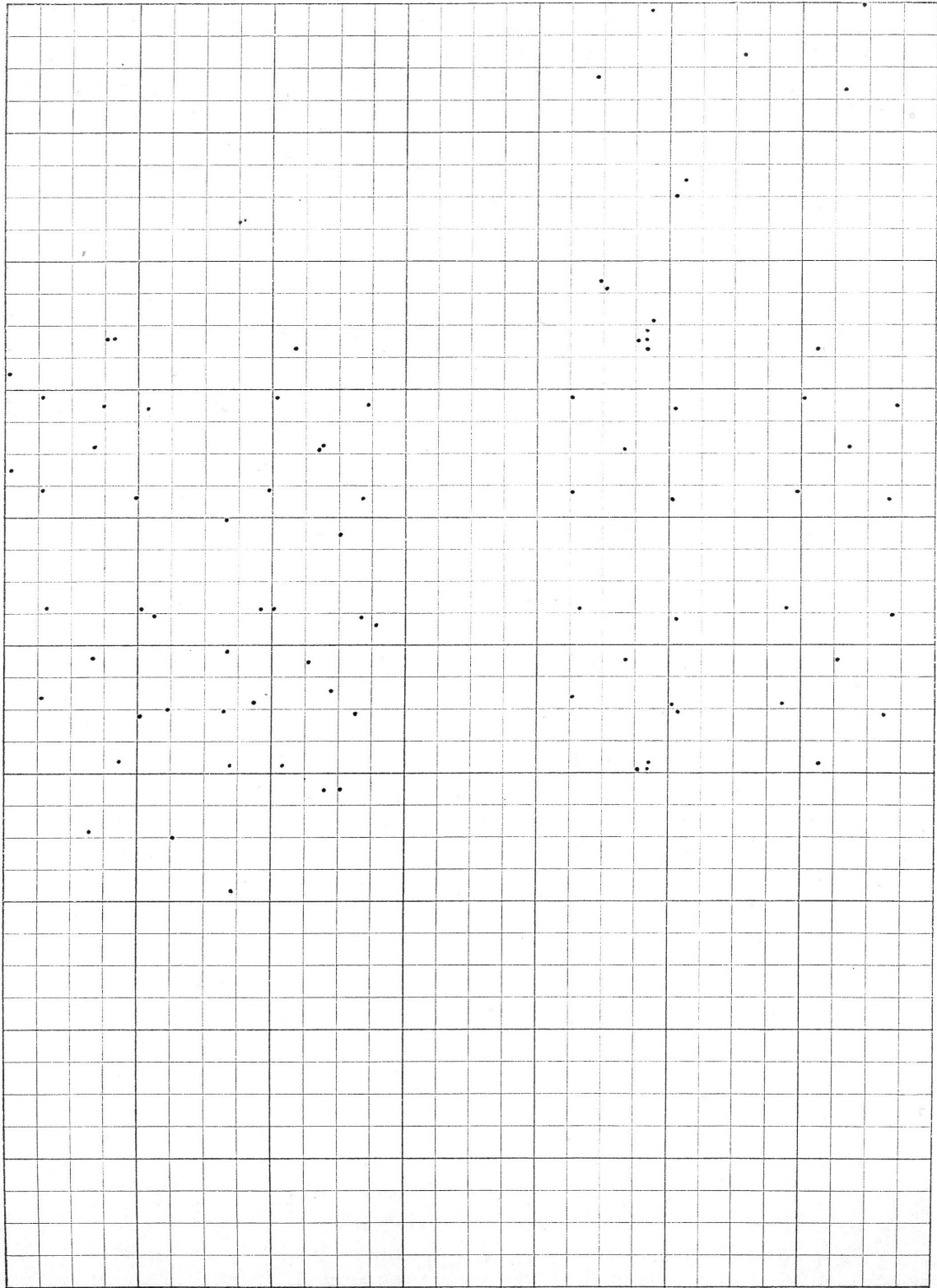
Il metodo che Cage ha usato per individuare i punti-suono di *Music for Carillon N° 1* è stato esposto dettagliatamente da Pritchett; esso consiste nel piegare più volte un foglio di carta, per poi praticare dei fori alle intersezioni fra le piegature e infine tracciare i punti risultanti sulla carta

1 Per le serie di composizioni intitolate *Music for Carillon* e *Music for Piano*, cf. Pritchett 1993, pp. 92 sgg., Cage 1957b, pp. 60-61, Cage 1958a p. 57, e Cage su Kostelanetz, a cura di, 1991², p. 53-56.

2 Cage ha realizzato versioni per strumenti di due o tre ottave di registro; cf Kostelanetz, a cura di, 1991², p. 53.

3 Cage 1958a, p. 27

5



millimetrata sulla quale si baserà una esecuzione o l'altra del brano⁴. Con *Music for Piano N° 1-3* (1952-1953) invece, Cage ha inaugurato la celebre tecnica compositiva che consiste nell'evidenziare un certo numero di imperfezioni nella grana di un foglio di carta, per poi tracciare i pentagrammi che daranno un'altezza reale ai punti risultanti. Nella serie *Music for Piano N° 1-84*, i parametri del suono restanti sono stati talvolta determinati dal caso, e talvolta lasciati indeterminati. Così, nel primo brano della serie Cage indica la dinamica delle note singole e la velocità alla quale il brano si svolge (ogni sistema vale sette secondi), mentre la scelta di suonare le note singole sulla tastiera o direttamente sulle corde è lasciata all'esecutore. In *Music for Piano N° 2, 3 e 20* Cage specifica invece il modo di esecuzione (col tasto, pizzicato o muto), ma lascia all'interprete la scelta della dinamica e della durata globale del brano, oltre a quella dei suoni singoli⁵. I rimanenti brani del ciclo si dividono in quattro gruppi, *Music for Piano N° 4-19* (1953), *21-36 e 37-52* (1955), *53-68 e 69-84* (1956); da un lato, la notazione include ora un rigo per i rumori prodotti all'interno o all'esterno del pianoforte, e dall'altro, ogni pezzo singolo consiste in una sola pagina, e può essere suonato da solo o sovrapposto con gli altri pezzi del gruppo, per dare un'esecuzione che è indeterminata non soltanto quanto alla durata, ma anche al numero di esecutori.

La densità dei suoni, vale a dire la quantità di eventi sonori distribuiti in un dato lasso di tempo, è stata al centro dell'attenzione di Cage in tutti i brani discussi in questo paragrafo. In *Music for Carillon N° 1* Cage ha utilizzato una struttura ritmica per differenziare il numero di attacchi da una sezione all'altra; altre volte invece, come in *Music for Piano N° 1*, si è semplicemente assegnato una quantità diversa di tempo per cercare le imperfezioni sulla carta da sottolineare da un sistema della notazione all'altro; a partire da *Music for Piano N° 3*, che è dedicato a Feldman e la cui durata di 1'30" contiene sette sole note, Cage ha determinato il numero di suoni su ogni pagina consultando l'I Ching.

2.1.2 Il metodo cartografico e le mappe del cielo: *Winter Music* (1957), *Atlas Eclipticalis* (1961-1962)

Il metodo di composizione con le imperfezioni sulla carta è stato inizialmente una via alternativa al lavoro richiesto da brani quali *Music of Changes* o *Williams Mix*, per i quali la consultazione dell'I Ching per ogni parametro del suono richiedeva una quantità considerevole di

4 Cf. Pritchett 1993, p. 92, e Cage su Kostelanetz, a cura di, 1991², p. 53.

5 Cage 1958a, p. 30

tempo. Cage sentiva quindi l'esigenza di un metodo rapido di composizione, che era per lui paragonabile alla velocità della pittura ad acquarelli: "i pittori, ad esempio, lavorano lentamente con l'olio, e velocemente con gli acquarelli, riflettendo su questo problema della velocità di scrittura, ho guardato la mia carta, e ho trovato i miei acquarelli"⁶. Il passaggio ad una scrittura più complessa e con un grado maggiore di indeterminazione avviene con *Winter Music* (1957), i cui materiali consistono in venti pagine che, nelle parole di Cage, "possono essere usate integralmente o parzialmente da un pianista, o condivise da due a venti pianisti"⁷. Se il punto di partenza del metodo compositivo consiste ancora nella ricerca delle imperfezioni della carta, la novità consiste nel fatto che mentre *Music for Piano* utilizzava ancora una notazione con i due pentagrammi nelle chiavi tradizionali, per *Winter Music* Cage ha utilizzato pentagrammi singoli con le due chiavi poste prima di ogni accordo, leggermente al di sopra e al di sotto del pentagramma. Nei casi in cui le due chiavi sono identiche, non vi sono ambiguità quanto all'altezza delle note; nei casi in cui le due chiavi sono differenti, Cage pone due numeri sopra l'accordo in questione, che indicano rispettivamente quante note sono da suonare in chiave di violino e quante in chiave di basso (così, per un accordo di quattro note con l'indicazione "3-1", l'esecutore sceglie tre altezze da leggere in chiave di violino, e una in chiave di basso).

Su ogni pagina di *Winter Music* sono disseminati da uno a sessantuno eventi sonori, fra note singole, accordi e cluster; dal momento che essi sono tutti da suonare con un solo attacco, nel caso in cui l'accordo ecceda l'estensione delle due mani, Cage chiede all'esecutore di preparare in anticipo con il terzo pedale le note non suonate direttamente, in modo che siano presenti come risonanza. Inoltre, Cage indica che gli armonici possono essere preparati in anticipo anche laddove non sono indicati, e che "le sovrapposizioni ed interpenetrazioni sono libere"⁸: la testura di *Winter Music* consiste così in un gioco di attacchi sincroni, sovrapposizioni e risonanze, eventualmente moltiplicati dall'uso spazialmente differenziato di più strumenti, in cui l'indeterminazione va dalla quantità dei materiali da usare, alla loro distribuzione temporale, fino alla scelta delle altezze stesse.

In un saggio dedicato alla collaborazione fra Cage e David Tudor, Holzaepfel nota che nel preparare le loro esecuzioni in duo di *Winter Music*, se Cage ha notato le sue soluzioni esecutive direttamente sulla sua copia della partitura stampata, Tudor "ha compilato un indice della sua

6 Cage 1976, p. 41

7 Cage, note introduttive alle parti strumentali.

8 Ibid.

This page contains handwritten musical notation for guitar, organized into two systems of four staves each. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, notes, rests, and accidentals. The first system (top) features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The second system (bottom) includes some measures with a '3-2' marking above the staff, indicating a triplet or similar rhythmic figure. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

-7-

lettura di tutte le notazioni di Cage”⁹. Vale a dire che Tudor ha dapprima preparato un elenco esaustivo di tutti gli accordi che la notazione permetteva di produrre, eliminando i tagli eccessivi sopra o sotto il rigo ed includendo le note da preparare in anticipo con il terzo pedale, per combinare in seguito più pagine della partitura pubblicata su un solo foglio da usare in esecuzione. Per fare ciò, Tudor ha interpretato la notazione cageiana in senso rigorosamente proporzionale, con una corrispondenza esatta cioè fra lo spazio orizzontale della pagina e il tempo reale. Le note introduttive alla partitura non sono chiare a questo proposito, giacché indicano semplicemente che la notazione “può essere interpretata liberamente quanto al tempo”¹⁰. Secondo l’interpretazione di Pritchett, il senso di questa frase è addirittura che “all’interno di una pagina, non vi è alcun ordine assegnato agli accordi”¹¹; è tuttavia possibile che Cage intendeva una situazione simile a quella di *Music for Piano 21-52*, in cui benché lo spazio della notazione equivalga al tempo, “il moto attraverso questo spazio può essere interpretato in maniera non costante, ma più velocemente o più lentamente”¹². Quella di *Winter Music* sarebbe così una notazione proporzionale approssimativa, in cui la misura spaziale può tradursi in tempo reale in maniera flessibile (si veda qui sotto e il paragrafo 2.2.2.2 per la soluzione allo stesso problema adottata da Cage in *Atlas Eclipticalis*).

I materiali di *Atlas Eclipticalis* per orchestra (1961-1962), commissionato dal Théâtre la Comédie Canadienne e di cui la prima esecuzione ebbe luogo il 3 agosto 1961, consistono in ottantasei parti strumentali, che possono essere utilizzate in tutto o in parte e che possono essere eseguite con *Winter Music* e con gli assoli vocali dei *Song Books*. Ogni parte è costituita da quattro pagine, ciascuna composta da cinque sistemi orizzontali, a loro volta equamente divisi in quattro segmenti. Ogni segmento comporta al suo interno, o a cavallo con il successivo, fino a tre pentagrammi inframezzati da spazi vuoti. La fine di ogni segmento è segnalata da una freccia rivolta in una delle quattro direzioni corrispondenti ad intervalli di quindici secondi di un orologio; tali frecce non rappresentano tuttavia il tempo reale dell’esecuzione, ma i gesti del direttore d’orchestra, il quale mima con le braccia il movimento di un orologio, in una scansione

9 Holzaepfel 2002, p. 178; cf. le realizzazioni possibili di un solo accordo di *Winter Music* su Pritchett 1993, p. 112.

10 Cage, note introduttive alle parti strumentali.

11 Pritchett 1993, p. 112

12 Cage 1957b, p. 61

che secondo le indicazioni di Cage procede almeno due volte più lentamente del tempo reale¹³. L'ambiguità delle chiavi di *Winter Music* cede il posto in *Atlas Eclipticalis* ad una indeterminazione del registro, dovuta al fatto che i pentagrammi non portano chiavi, lasciando al contrario ogni strumentista libero di scegliere il registro in cui situare le note. All'interno dei pentagrammi, da uno a oltre trenta punti sono situati in modo da indicare talvolta altezze temperate, talvolta microintervalli (gli spazi dei pentagrammi sono abbastanza larghi per contenere almeno tre altezze diverse). Per quanto riguarda la durata dei suoni, Cage prevede due alternative, "il più corto possibile" e "con una durata apprezzabile"; è a queste due possibilità che si riferiscono le due cifre poste sopra la maggior parte degli aggregati (l'assenza di numeri sopra un dato aggregato indica che tutti i suoni sono corti, e una corona sopra un gruppo di suoni indica che sono tutti lunghi). Infine, mentre i suoni brevi sono da suonare in maniera appena percettibile, i suoni con una durata apprezzabile possono essere suonati con un'intensità maggiore; l'indeterminazione quanto al numero di esecutori e alla quantità di note che i musicisti sceglieranno di suonare fa sì che un'esecuzione "si situerà da qualche parte fra un minimo di attività (il silenzio) e un massimo di attività".

Gli eventi sonori di *Atlas Eclipticalis* sono descritti da Cage come "suoni singoli o aggregati-nel-tempo (costellazioni)"¹⁴. Con ciò, egli intende che i suoni di uno stesso aggregato sono separati da silenzi, e sono dunque esclusivamente puntuali; ancora, si può notare il modo in cui Cage evita di vietare un'esecuzione veloce dei suoni: "l'esecutore non ha alcun obbligo di produrre rapide successioni di suoni"¹⁵. Per quanto riguarda la durata del suono, secondo l'opposizione 'il più corto possibile / con una durata apprezzabile', Cage dirà che "il carattere di *Atlas Eclipticalis* è al più pronunciato, mi sembra, con differenze estreme fra il piano e il forte, e differenze estreme fra il corto e il lungo"¹⁶. Inoltre, ogni strumento ha un microfono a contatto che è connesso ad un altoparlante individuale, e un assistente del direttore prepara una partitura per la manipolazione delle entrate e delle uscite, e dei livelli di volume (una risonanza di fondo caratterizza molti dei lavori discussi in questo paragrafo; in *Music for Carillon N° 4* per carillon elettronico e percussione (1961) ad esempio, Cage richiede un livello variabile di feedback, mentre negli *Etudes Australes* per pianoforte (1974-1975) alcune gomme sono utilizzate per bloccare i tasti gravi del pianoforte e

13 Ad esempio, il disco *Mode 3/6* (2007) contiene tre esecuzioni di *Atlas Eclipticalis* dirette da Cage nel 1983 e nel 1988, di cui due durano circa ottanta minuti e una circa trenta.

14 Note introduttive alle parti strumentali.

15 Ibid.

16 Cage, note al disco *Mode 3/6* (2007), p. 7

produrre risonanza per simpatia). La testura che risulta è data anche dalla dinamica prevalente (piano) e dall'assenza di modi sperimentali di produzione del suono, e quindi pur nella diversità dei colori orchestrali, essa è piuttosto omogenea.

2.1.3 L'utilizzo delle carte negli anni settanta: gli *Etudes* solistici

Cage è tornato a comporre con le carte del cielo nel 1974, con la serie di composizioni che comprende gli *Etudes Australes* per pianoforte (1974-1975), i *Freeman Etudes* per violino (1978-1980 / 1989-1990) e gli *Etudes Boreales* per violoncello e/o pianoforte soli (1978). Per tutte queste composizioni, Cage ha utilizzato carte astronomiche che raffigurano le stelle con sei colori differenti. Per un dato passaggio di un brano, il primo passo di Cage fu quindi di selezionare una, due o tre coppie di colori da trasferire in partitura, con l'obiettivo di ottenere una densità cangiante degli eventi sonori, in base alla sua definizione di una scala di "sette densità diverse"¹⁷. È quindi questo primo aspetto del processo compositivo che ha determinato i pieni e i vuoti, o le aree di concentrazione o rarefazione delle partiture (si veda ad esempio la seconda pagina del secondo degli *Etudes Australes*, riprodotto qui sotto).

Tuttavia, come nota Brooks, ciò che distingue queste composizioni dai brani precedenti composti con le imperfezioni della carta o con le mappe del cielo è "la misura in cui le note tracciate furono trasformate durante il processo compositivo"¹⁸. In primo luogo, se in *Atlas Eclipticalis* la posizione verticale dei punti definiva gli intervalli reali della composizione musicale (seppure in una zona indeterminata del registro di ogni strumento), con gli *Etudes* Cage ha utilizzato una striscia di carta trasparente che rappresentava soltanto le dodici altezze di un'ottava temperata, per poi, in un secondo momento, distribuire le altezze ottenute in diversi registri con un metodo casuale. Negli *Etudes Australes*, in cui entrambi le mani spaziano sulla maggior parte del registro dello strumento, il risultato è una testura fatta di salti continui ed estremi; insieme all'indipendenza ritmica assoluta delle due mani, è ciò che ha portato Cage a definire degli *Etudes Australes* come una serie di "duetti" per le due mani del pianista.

I passaggi successivi del metodo compositivo usato per gli *Etudes Australes* hanno determinato, ancora una volta per via del caso, se i punti ottenuti in precedenza corrispondevano a

¹⁷ Cage su Kostelanetz, a cura di, 2003, p. 97. Per le procedure compositive dei tre cicli di *Etudes*, cf. Kostelanetz, a cura di, 2003, pp. 91-99 e Kostelanetz, a cura di, 1991², pp. 99-101 e 105-108; inoltre, Pritchett 1993, pp. 198-199, Brooks 2002a pp. 139-140, e in particolare Pritchett 1994.

¹⁸ Brooks 2002a, p. 139

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The first system shows a complex melodic line in the treble staff with frequent accidentals and a more rhythmic bass line. The second system continues this material, featuring a prominent eighth-note pattern in the treble staff and a bass line with sustained notes and some rhythmic activity. The notation is dense and characteristic of a contemporary piano etude.

Etudes Australes (1974-1975), Etude II, seconda facciata, secondo e terzo sistemi

note singole o ad accordi, e, nel caso di un accordo, quante note lo costituivano, e infine quale accordo era da suonare (ciò in base ad una lista compilata da Cage di tutti gli accordi eseguibili da una mano all'interno di una nona maggiore, che comprende ad esempio oltre cinquecento accordi di cinque note, e così via). Dal momento che le probabilità che un punto venisse interpretato come un accordo erano sempre maggiori lungo il ciclo di trentadue brani (nei trentadue *Etudes*, Cage passa da una a trentadue possibilità su sessantaquattro, che un punto fosse letto come un accordo), quest'ultimo aspetto della composizione porta ad un grado crescente di complessità della scrittura, e quindi di difficoltà d'esecuzione.

Negli *Etudes Australes*, le "trasformazioni" alle quali si riferisce Brooks riguardano quindi soprattutto l'altezza reale, mentre la dinamica, la durata e il timbro delle sonorità singole sono indeterminati. Nei *Freeman Etudes* invece, così come nella parte per violoncello degli *Etudes Boreales*, Cage ha utilizzato una notazione molto più carica di indicazioni esecutive, che per certi versi segna un ritorno a quella di *Music of Changes*. La difficoltà crescente dei *Freeman Etudes*, che seguono uno schema simile a quello degli *Etudes Australes* rispetto alla quantità sempre maggiore di eventi sonori ravvicinati, ha portato Cage ad abbandonare il progetto nel 1980, dopo aver portato a termine il XVII *Etude*, credendo di aver superato le possibilità dello strumento. Otto anni più tardi, Cage ha modo di ascoltare l'esecuzione di Irvine Arditti degli *Etudes* fin lì completati, e ricomincia a credere nella possibilità di terminare il progetto iniziale di trentadue brani, senza tuttavia ricordarsi con precisione i passaggi metodici con cui li aveva composti. A tal fine, Cage si rivolge a James Pritchett – già autore di una ricostruzione del processo compositivo di alcuni lavori cagiani degli anni cinquanta, a partire dai soli abbozzi – per sottoporre al suo esame gli studi preparatori dei *Freeman Etudes*. Pritchett invierà a Cage un rapporto pubblicato successivamente con il titolo "The Completion of John Cage's *Freeman Etudes*"¹⁹. Ogni passo del processo compositivo vi è dettagliatamente descritto, dal modo di orientare il foglio di carta trasparente sulle carte astrali, alla determinazione delle altezze e poi del registro, all'assegnazione di doppie e triple corde, di dinamiche e di durate, e infine alla maniera di attribuire un modo esecutivo ed un timbro diverso ad ogni nota (oltre ai quattro timbri specifici – in armonici, sul tasto, sul ponticello, col legno – Cage specifica in partitura il numero di note in un ribattuto, o ancora sceglie fra dodici tipi diversi di piccoli glissati microtonali, quattro tipi di martellato, e cinque tipi di pizzicato).

19 Pritchett 1994

2.1.4 Composizione indeterminata e cartografia

La notazione delle composizioni cagiane indeterminate porta Bosseur ad osservare che “le partiture di Cage prendono spesso l’aspetto di carte geografiche che mettono fuori gioco il carattere lineare delle notazioni tradizionali. Dall’altro lato, Cage si è più volte dato all’esame delle carte, in particolare le carte astronomiche antiche [...] al fine di determinare la situazione degli eventi sonori”²⁰. Oltre all’apparenza visiva delle partiture, o ad un senso letterale in cui si può intendere il lavoro di Cage nel sottolineare le imperfezioni della carta come una ‘cartografia’, ci si può chiedere se l’insieme dei metodi utilizzati da Cage nelle sue composizioni indeterminate abbia un’affinità con la cartografia così come teorizzata da Deleuze e Guattari. Ciò che distingue la cartografia pensata dagli autori di *Mille piani* da un’accezione comune del termine è infatti il carattere essenzialmente produttivo delle carte: una rappresentazione astratta è per Deleuze e Guattari il risultato non di una cartografia produttrice ma di una “decalcomania” riproduttrice, vale a dire la copia di un modello indefinitamente riproducibile. Essi distinguono così la carta o l’operazione di cartografare dal calco, o all’atto di decalcare: “se la carta si oppone al calco, è perché essa è interamente rivolta a una sperimentazione”²¹. È così la concezione della cartografia come operazione creatrice che porta Deleuze e Guattari ad affermare che “una carta è questione di performance, mentre il calco rinvia sempre ad una ‘competenza’ pretesa”²².

La relazione fra la cartografia così come pensata da Deleuze e Guattari e le composizioni indeterminate di Cage sta quindi innanzitutto nelle molteplici possibilità di realizzazione che queste ultime offrono, o nella concezione della partitura come dispositivo fondamentalmente produttivo. I metodi utilizzati da Cage potrebbero essere intesi in questo senso a realizzare un doppio movimento, o una doppia tensione, il che implica da un lato un prelievo di alcuni aspetti di un materiale di partenza, e dall’altro una restituzione sonora con un grado variabile d’indeterminazione. Per quanto riguarda il primo movimento, è vero che ogni cartografia comporta la scelta di alcuni tratti del territorio che saranno riprodotti, o l’isolamento di alcuni elementi da valorizzare. In questo senso, perfino il calco non ha per Deleuze e Guattari un rapporto d’identità con ciò che riproduce, ma agisce “piuttosto come una foto, una radio che comincia con lo scegliere o isolare, con l’aiuto di mezzi artificiali, coloranti o altre procedure restrittive”, di modo che anche nell’atto di decalcare “è sempre l’imitante che crea il suo modello, e

20 Bosseur 1993, pp. 61-62

21 MP, p. 20. Cf., di Guattari, *Lignes de fuite*, pp. 210-212, e *L’inconscient machinique*, pp. 190-197.

22 MP, p. 20

lo attrae”²³. Così, nel caso di Cage, le procedure di prelevamento da un materiale preesistente o da una fonte oggettuale cominciano, come si è visto nei paragrafi precedenti, con la scelta della quantità di punti da estrarre da un foglio di carta o da una mappa del cielo. A questo primo momento di selezione, segue nella pratica di Cage un’assegnazione di parametri ai punti prelevati, con una serie di inquadrature all’interno delle quali i diversi aspetti dell’evento sonoro avranno una maggiore o minore indeterminazione. Se l’altezza del suono sarà in un primo momento soltanto parzialmente indeterminata (ad esempio, *Music for Carillon N° 1* può essere suonata su strumenti con un’estensione differente), in seguito la possibilità di variazione delle altezze e degli intervalli sarà maggiore (con l’ambiguità delle chiavi in *Winter Music*, e la possibilità di suonare i pentagrammi di *Atlas Eclipticalis* in un registro qualunque degli strumenti); in questo modo, la natura produttiva delle carte, o il momento della restituzione, è contenuta nel carattere aperto del quadro stesso. Un secondo modo di inquadrare gli eventi sonori riguarda la durata, attraverso la notazione proporzionale, la quale implica in tutti i lavori in questione un’equazione fra lo spazio orizzontale della partitura e il tempo reale in cui il brano si svolge (si può comunque notare che Cage richiede nei vari lavori un diverso grado di precisione nella lettura della notazione proporzionale, dal più esatto possibile negli *Etudes Australes*, a quello più variabile di *Winter Music*, infine al sistema di *Atlas Eclipticalis* in cui la durata di un segmento della notazione cambia secondo la velocità dei gesti del direttore d’orchestra). Inoltre, il numero di parametri indeterminati varia da una composizione cagiana all’altra, dalla quantità di materiali da utilizzare, alla durata, la dinamica e il timbro degli eventi sonori; si può quindi dire con Charles che il dosaggio d’indeterminazione presente in un brano o un altro crea, nei termini deleuzo-guattariani ripresi da Charles, un “chiasmo fra carta e calco”²⁴.

23 MP, p. 21 (il verbo “élire” del testo francese è stato tradotto qui con “scegliere”).

24 Charles 1998, p. 114

2.1.5 Le composizioni *Ryoanji* (1983-1985)

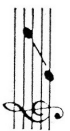
Il metodo compositivo utilizzato da Cage nella serie di composizioni solistiche intitolate *Ryoanji*, per oboe, flauto, voce, contrabbasso e voce, e trombone, con un accompagnamento per percussioni o orchestra (1983-1985), deriva dalla procedura utilizzata nella serie omonima di incisioni e disegni a matita alla quale Cage si è dedicato negli stessi anni²⁵. Nel 1982, Cage fu invitato da André Dimanche, il curatore delle Éditions Ryoan-ji, a disegnare una copertina per l'edizione francese del libro pubblicato in lingua inglese con il titolo *Mushroom Book*; il riferimento al giardino secco giapponese nel nome della collana editoriale, e la qualità granulata della carta utilizzata per le copertine, hanno suggerito a Cage di distribuire sulla copertina quindici rotonde, per rappresentare il numero di pietre che si trovano nel Ryoanji. Negli anni successivi, Cage ha creato una serie di opere grafiche anch'esse realizzate disponendo in maniera casuale quindici pietre su una lastra da incisione o su un foglio di carta, e tracciando attorno ad esse con punte d'incisione o matite (per una discussione del giardino giapponese e dei lavori visivi in questione, si vedano i paragrafi 3.1 e 3.1.3).

Nel caso delle composizioni musicali, la procedura di Cage è stata leggermente differente. Ha innanzitutto riprodotto in scala reale l'area del giardino giapponese, non una volta su ogni foglio di carta come con i disegni, ma quattro volte sui due fogli che costituiscono ciascuna delle otto sezioni dei brani musicali, le quali durano circa due minuti ciascuna e sono chiamate da Cage altrettanti "soli" o "giardini di suoni"²⁶. In seguito, Cage ha chiesto ai musicisti ai quali i vari brani sono dedicati di indicare una zona del loro strumento all'interno della quale sarebbe agevole produrre i glissandi microtonali che costituiscono l'unica materia sonora della parte solistica delle composizioni *Ryoanji*. Una volta scelti i parametri della fascia di registro globale del brano, Cage ha determinato per via del caso la porzione di questo spazio di registro che sarebbe utilizzata in ogni sezione (si veda qui sotto per altre considerazioni sul registro dei brani in questione)²⁷. A questo

25 Per i rapporti fra le opere grafiche e le composizioni *Ryoanji*, cf. Cage su Kostelanetz, a cura di, 1991², pp. 134-136, Cage 1986a, Retallack, a cura di, 1996, pp-169-245; inoltre, Pritchett 1993, pp. 188-191, e Charles 2005.

26 Note introduttive alle parti strumentali.

27 Per la scelta del registro, è interessante la discussione fra Cage e Michael Bach Bachschta, riprodotto su Retallack, a cura di, 1996. Cage ha composto brani intitolati *Ryoanji* per oboe (per James Ostryniec), flauto (per Robert Aitken), voce (per Isabelle Ganz), contrabbasso e voce (per Joelle Leandre), trombone (per James Fulkerson).



Two staves of musical notation. The top staff contains a melodic line with notes and fingerings: Bb4, Bb4, Bb4, Bb4, Ab4, Ab4, Ab4, Ab4, Gb4, Gb4, Gb4, Gb4, Fb4, Fb4, Fb4, Fb4, Eb4, Eb4, Eb4, Eb4, Db4, Db4, Db4, Db4, Cb4, Cb4, Cb4, Cb4. The bottom staff contains a dotted line with fingerings: Bb4, Bb4, Bb4, Bb4, Ab4, Ab4, Ab4, Ab4, Gb4, Gb4, Gb4, Gb4, Fb4, Fb4, Fb4, Fb4, Eb4, Eb4, Eb4, Eb4, Db4, Db4, Db4, Db4, Cb4, Cb4, Cb4, Cb4.

Two staves of musical notation. The top staff contains a melodic line with notes and fingerings: Bb4, Bb4, Bb4, Bb4, Ab4, Ab4, Ab4, Ab4, Gb4, Gb4, Gb4, Gb4, Fb4, Fb4, Fb4, Fb4, Eb4, Eb4, Eb4, Eb4, Db4, Db4, Db4, Db4, Cb4, Cb4, Cb4, Cb4. The bottom staff contains a dotted line with fingerings: Bb4, Bb4, Bb4, Bb4, Ab4, Ab4, Ab4, Ab4, Gb4, Gb4, Gb4, Gb4, Fb4, Fb4, Fb4, Fb4, Eb4, Eb4, Eb4, Eb4, Db4, Db4, Db4, Db4, Cb4, Cb4, Cb4, Cb4.

punto, Cage ha usato una procedura quasi identica a quella dei lavori visivi, posizionando cioè le quindici pietre sulle due facciate di ogni sezione dei brani per poi disegnare delle tracce attorno ad esse, con alcune differenze che vale la pena di sottolineare. Da una parte, ha tracciato soltanto attorno alla metà superiore o inferiore delle pietre (osservando che se lo spazio orizzontale della notazione rappresenta il tempo, è impossibile ritornare sui propri passi per completare il cerchio di un tracciato intero); qualora due tracciati si sovrappongano in uno stesso momento, Cage richiede l'uso di suoni registrati fino ad un totale di quattro voci, riprodotte con altoparlanti distanziati nello spazio; infine, Cage non ha utilizzato la sua collezione di pietre originali per ottenere le linee curve da collocare in partitura, ma una serie di duplicati in plastica che gli permetteva di tracciare con precisione. Il motivo offerto da Cage per questa scelta è che "la musica è caratterizzata dal dettaglio"²⁸; se Cage può accogliere nelle opere visive le imperfezioni del tracciato in quanto prodotte dall'angolazione inevitabilmente variabile della matita nel suo corso attorno alla pietra, erano accolte da Cage, nel caso dei brani musicali tali imperfezioni non sono desiderabili. Bisogna comunque osservare che Cage non richiede al musicista un'intonazione microtonale che riproduca le curve della partitura con esattezza, sapendo bene che nessun musicista potrebbe replicare nell'intonazione ogni dettaglio delle curve: ciò che conta è invece lo sforzo di avvicinarsi, nella ricerca delle risorse strumentali, includendo o anzi accentuando le imperfezioni nel suono, di soffio o di arcata, all'interno del glissando, in modo che i suoni prodotti possano somigliare ai "suoni della natura"²⁹.

Nell'accompagnamento per percussione dei brani *Ryoanji*, che nelle parole di Cage che "dialoga"³⁰ con lo strumento solista, il percussionista sceglie due strumenti da suonare in modo sincrono, uno in legno e l'altro in metallo, per produrre in tal modo "un singolo complesso di suoni non specificati suonati all'unisono"³¹. La parte consiste in una serie di attacchi singoli e di pause che si svolgono in un tempo metricamente costante; per realizzare questi attacchi, Cage ha distribuito cinque soli impulsi ritmici in ognuna di una serie di battute la cui lunghezza va dalle dodici alle quindici semiminime. Dal momento che i cinque attacchi sono disseminati nelle battute in questione per via del caso, essi non formano alcun pattern ritmico ripetitivo analizzabile.

Come si può vedere nelle tabelle riprodotte qui sotto, lo spazio totale di registro di un

28 Cage su Retallack, a cura di, 1996, p. 243 (cf. p. 280).

29 Note introduttive alle parti strumentali.

30 Cage, note di sala per la prima esecuzione mondiale della versione per contrabbasso e orchestra, Angers, festival Musique du XXe Siècle, 18/06/1984.

31 Cage su Kostelanetz, a cura di, 1991², p. 135

brano è utilizzato soltanto nella prima sezione del brano *Ryoanji* per voce, e nella terza sezione del brano per contrabbasso. Una sola porzione della registro totale è quindi solitamente presente in una parte o l'altra dei brani, di modo che una serie di quadri inferiori o intervalli diastematici di grandezza minore sono presenti all'interno del primo. Oltre ad agire come una sorte di lente d'ingrandimento variabile o a dare luogo ad una prossimità cangiante alla materia sonora, ciò ricorda la distinzione fra gli spazi "potenzialmente attivi" ed "attualmente attivi" con cui Cage descriveva i suoi brani degli anni cinquanta³²; ancora, uno spazio di registro largo oppure ristretto ha l'effetto di produrre glissandi che, nelle parole di Cage, "saranno microtonali in maniera molto approssimativa, o molto fine"³³.

Registro utilizzato in tre delle composizioni *Ryoanji* (1983-1985)

Versione per voce: estensione totale: fa^2-la^3 ; intervallo minimo: sol^2-la^2 ; intervallo massimo: fa^2-la^3 .

sezione	1	2	3	4	5	6	7	8	9
estensione	fa^2-la^3	$re\sharp^3-la^3$	sib^2-mi^3	mi^3-sol^3	fa^2-la^2	$fa\sharp^2-mi^3$	do^3-sol^3	sol^2-la^2	re^2-sol^3

Versione per flauto: estensione totale: do^3-do^4 ; intervallo minimo: $sol\sharp^3-la^3$; intervalli massimi: do^3-lab^3 , mi^3-do^4 .

sezione	1	2	3	4	5	6	7	8
estensione	sol^3-si^3	do^3-lab^3	$sol\sharp^3-la^3$	mi^3-do^4	$re^3-fa\sharp^3$	sol^3-si^3	$fa\sharp^3-do^4$	re^3-sol^3

Versione per contrabbasso: estensione totale: $sol^1-fa\sharp^2$; intervallo minimo: re^2-mib^2 ; intervallo massimo: $sol^1-fa\sharp^2$.

sezione	1	2	3	4	5	6	7	8
estensione	la^1-mi^2	$re^2-fa\sharp^2$	$sol^1-fa\sharp^2$	sib^1-mib^2	$sol\sharp^1-fa\sharp^2$	re^2-mib^2	$re\sharp^2-fa\sharp^2$	sib^1-fa^2

Lo spazio delle altezze è così modulato localmente, all'interno di quadro globale immobile. Ciononostante, le sezioni che compongono ciascun brano sono in un certo senso indiscernibili l'una dall'altra: l'orecchio non può distinguere fra un glissando notato con una curva esile all'interno di una sezione la cui l'estensione è larga, e un glissando notato con una curva più estesa in una sezione dall'estensione minore; gli spazi di registro non sono dunque espliciti, e non è possibile cogliere il passaggio dall'uno all'altro. È sufficiente cioè incrociare due variabili, la grandezza differente dei tracciati grafici, che implica una diversa escursione nel registro, e lo

32 Cf. Cage 1961a, pp. 20, 21 e 158.

33 Retallack, a cura di, 1996, p. 280

spazio di registro che cambia da una sezione alla successiva, per fare sì che i cambi di spazio di registro non risultino afferrabili dall'orecchio, e che la successione delle sezioni non offra un reale orientamento all'ascoltatore, ma uno spazio di registro costantemente modulato. Ancora: se è vero che Cage richiede "un silenzio di lunghezza indeterminata dopo ogni solo"³⁴, è anche vero che per via della distribuzione casuale delle pietre sui fogli, i silenzi si producono all'interno delle sezioni, soprattutto in quelle meno dense; l'impossibilità di distinguere una sezione dall'altra è rafforzata dunque dal modo imprevedibile in cui i silenzi o i vuoti appaiono nelle sezioni singole, e da una sezione all'altra. Il risultato è che le suddivisioni strutturali non sono percepibili in quanto tali. Nel prossimo paragrafo, si cercherà di comprendere se ciò sia un aspetto rilevante della 'struttura indivisa' che caratterizza la maggior parte dei lavori cagiani dagli anni cinquanta fino agli anni settanta.

2.1.6 Conclusioni sulla 'struttura indivisa'

I due approcci più sistematici alla forma musicale che Cage ha sviluppato lungo l'arco della sua produzione sono senza dubbio la "struttura micro-macrocosmica" che caratterizza le sue opere dal 1939 al 1952 circa, e la "struttura variabile" che ha utilizzato fra il 1981 e il 1992. La formula minimale che Cage ha ritenuto in tutti i suoi scritti per definire una struttura è "la divisione del tutto nelle parti"; se la prima delle due è una struttura propriamente detta, perché basata su una serie di articolazioni formali che fissano le proporzioni delle piccole e delle grandi sezioni di un brano, l'insieme di "parentesi di tempo" che costituiscono la seconda delle due strutture introdurrà una mobilità delle parti fra di loro (si vedano rispettivamente i paragrafi 1.2 e 3.3).

A proposito delle composizioni del periodo intermedio, a partire cioè dalla prima metà degli anni cinquanta, Cage affermava invece di aver abolito ogni tipo di struttura, ovvero di aver "lasciato cadere ogni pensiero a proposito della proporzione"³⁵. Ad esempio, a proposito della pluralità di materiali senza durata fissa utilizzabili da un numero non determinato di musicisti che caratterizza i primi lavori indeterminati quali *Winter Music* o *Atlas Eclipticalis*, Cage dirà qualche anno più tardi che "non vi era più alcuna struttura fissa: soltanto parti, di un qualsiasi numero, sovrapposizione e durata"³⁶. Ancora, Cage descrive l'abbandono della struttura sotto il profilo del tempo musicale, ovvero la mancanza di una qualsiasi divisione metrica in tutte le composizioni

34 Cage su Kostelanetz, a cura di, 1991², p. 136

35 Cage 1961b, p. 126

36 Cage 1961b, p. 127

discusse in questo paragrafo: “qualche tempo fa, abbiamo smesso di contare, di utilizzare patterns o tempi. Il ritmo è ora in una lunghezza temporale qualsiasi (non-struttura)”³⁷.

Un primo elemento che permette di caratterizzare in modo positivo la struttura delle composizioni cagiane del periodo che va dagli anni cinquanta agli anni settanta riguarda lo spazio stesso della notazione. Ad esempio, a proposito degli *Etudes Boreales*, che come gli altri *Etudes* consiste in una serie di brani notati ognuno su due facciate, secondo Cage la struttura o “la divisione del tutto nelle parti” è data unicamente dalla scelta dei due strumenti e da “la decisione di utilizzare due pagine di sei sistemi ciascuna”³⁸. Lo spazio stesso della notazione coincide dunque con la struttura; infatti, con l’eccezione della densità variabile degli eventi sonori, all’interno di questo spazio non vi sono, infatti, contenuti differenziati che permetterebbero di distinguere una zona della composizione dall’altra, ragione per cui Brooks descrive la struttura degli *Etudes* come una struttura “spaziale”³⁹. Anche in altre occasioni, Cage ha posto l’accento sull’importanza strutturale o piuttosto strutturante della pagina stessa, intesa come distesa di spazio-tempo senza ripartizioni interne: i suoi metodi compositivi per *Music for Carillon*, ossia la ricerca delle imperfezioni della carta, lo hanno portato a “scoprire una relazione semplice fra la carta e la musica”, vale a dire di “convertire la carta in uno spazio di tempo”⁴⁰.

Nel caso delle composizioni *Ryoanji*, si è visto nel paragrafo precedente che, pur essendo presenti, le articolazioni formali che riguardano il registro non vengono colte in quanto tali, dando luogo piuttosto ad una modulazione costante ed impercettibile dello spazio microtonale dei brani in questione. L’ambiguità di una “divisione del tutto nelle parti” che non ha alcuna realtà uditiva si presenta anche in alcune opere grafiche quale *Score (40 drawings by Thoreau) and 23 Parts and/or Voices; Twelve Haiku followed by a Recording of the Dawn at Stony Point, New York, Aug. 6, 1974 (1974)*, che è basato sui disegni reperiti da Cage nei diari di Thoreau. Lo “Score” indicato nel titolo consiste in dodici griglie orizzontali di cinque più sette più cinque caselle (tante quante sono le sillabe dei tre versi di un haiku), all’interno dei quali Cage ha collocato i disegni di Thoreau, senza tenere conto della divisione in caselle; le “parti” strumentali invece corrispondono ai frammenti degli stessi disegni così come separati dalle caselle. Le suddivisioni della partitura gestiscono quindi la “divisione del tutto nelle parti”, e soprattutto a coordinare queste ultime dal punto di vista temporale, ma non hanno alcuna rilevanza all’ascolto.

37 Cage 1961b, p. 123

38 Cage su Kostelanetz, a cura di, 1991², p. 108

39 Brooks 2002a, p. 140

40 Cage 1990a, p. 429

Per descrivere le dimensioni spazio-temporali delle composizioni di Cage nel periodo in cui egli non utilizza più una “struttura micro-macrocosmica”, né compone ancora con una “struttura variabile”, si potrebbe proporre il termine ‘struttura indivisa’: da una parte, per analogia con gli altri due tipi di forma musicale che si trovano nell’arco della produzione di Cage, e dall’altra per indicare la funzione ‘strutturante’ del blocco indiviso di spazio-tempo che nei brani in questione è coestensivo alla composizione intera, ed è strettamente legato allo spazio stesso della notazione. ‘Struttura indivisa’ è senza dubbio un’espressione contraddittoria, poiché ogni struttura comporta per definizione un’assegnazione di posizioni, fisse o variabili, e necessita quindi di articolazioni diversificate del contenuto, cosa che manca completamente nelle composizioni cagiane in questione; l’assenza di punti strutturali di rilievo o di eventi sonori privilegiati in questi brani implica al contrario una percezione che si estende almeno di diritto da un capo della composizione all’altro. Infine, come sarà approfondito nel paragrafo successivo, se Cage appare su *Mille piani* come uno dei musicisti novecenteschi ad avere messo in atto un “piano sonoro fisso”, la definizione di ‘struttura indivisa’ potrebbe fornire un primo senso, specificamente cagiano, in cui intendere il termine “piano”.

2.2 Il “piano fisso sonoro” di Cage

È senza dubbio John Cage che, per primo, ha dispiegato il più perfettamente questo piano fisso sonoro che afferma un processo contro ogni struttura e genesi, un tempo flottante contro il tempo pulsato o il “tempo”, una sperimentazione contro ogni interpretazione, e sul quale il silenzio come riposo sonoro segna anche lo stato assoluto del movimento.⁴¹

2.2.1 Alcuni sensi del termine “piano” nella musica di Cage

Un primo approccio al passaggio di *Mille piani* dedicato a Cage che è riportato qui sopra potrebbe fare riferimento ad alcuni mezzi compositivi che rappresenterebbero altrettante maniere specificamente cagiane di realizzare un “piano fisso sonoro”. Innanzitutto, Deleuze e Guattari precisano che “fisso non vuol dire qui immobile”⁴²: nella prosecuzione del passaggio in cui appare Cage, Deleuze e Guattari accennano infatti al “piano fisso visivo” del cinema moderno e in particolare quello di Godard, con una allusione cioè al piano-sequenza o alla maniera di tenere la macchina da presa in una posizione immobile, per meglio registrare il movimento molecolare interno al quadro, o come dicono Deleuze e Guattari raggiungere uno “stato in cui le forme si dissolvono per non lasciare più vedere che le minuscole variazioni di velocità”⁴³. Nel caso di Cage, si potrebbe pensare che un modo paragonabile di “fissare” il piano sonoro, o di creare un luogo in sé immobile per la variazione continua degli eventi sonori, appaia in maniera emblematica con 4'33'': in questo caso è la durata stessa della composizione, il solo parametro ‘composto’ da Cage, ad agire come un quadro vuoto, o un'inquadratura fissa cinematografica capace di registrare il movimento molecolare dei suoni ambientali.

Un quadro temporale, dato da una durata talvolta determinata e talvolta indeterminata ma in ogni caso indivisa e dunque “fissa”, è presente in tutte le composizioni cagiane discusse nel presente capitolo, e non nel solo caso rappresentativo di 4'33''. In questo senso, una delle figure cagiane che potrebbero meglio corrispondere al senso deleuzo-guattariano di “piano” potrebbe essere il modo in cui Cage si riferisce alle due facciate su cui è notata ogni sezione singola delle

41 MP, p. 327

42 MP, p. 326

43 MP, p. 327

composizioni *Ryoanji*. Questo spazio di notazione è secondo Cage “un ‘giardino’ di suoni”⁴⁴; il ‘quadro’ capace di fissare il piano sonoro è da una parte rappresentato qui dal luogo fisico indicato nel titolo delle composizioni in questione, ovvero dall’area del giardino che è delimitata dal suo perimetro, e dall’altra dallo spazio della notazione, inteso come il campo immobile al cui interno si svolgono i parametri continui dell’altezza e della durata. Sempre nelle sue note introduttive, Cage scrive che “la partitura è una fotografia ‘immobile’ di circostanze mobili”, intendendo con ciò che la notazione proporzionale non è da rispettare fin nei minimi dettagli; si potrebbe comunque estendere la metafora cagiana e paragonare non la partitura in sé ma il blocco di spazio-tempo rappresentato dalla presentazione grafica della partitura all’inquadratura fissa di un piano-sequenza cinematografico, ancora una volta nel senso di un dispositivo immobile che è atto a catturare o registrare un movimento molecolare ed intensivo.

Allo stesso modo, saranno ‘planari’ nel senso di Deleuze e Guattari tutti i lavori cagiani che presentano ciò che nel paragrafo precedente si è proposto di chiamare una ‘struttura indivisa’. Ad una durata non suddivisa, senza cioè quella differenziazione fra i materiali utilizzati in una parte o nell’altra della composizione che introdurrebbe una articolazione strutturale, corrisponde in questi lavori una zona di registro talvolta ristretta e talvolta larga, ma sempre fissa anch’essa lungo l’intera durata della composizione. Il foglio di carta sarebbe così una figura visiva che rappresenta una superficie in grado di accogliere tutti gli eventi sonori; ne risulta una distesa unica ed in sé immobile di spazio-tempo all’interno del quale gli eventi sonori sono in variazione continua, se si possono intendere il dosaggio variabile del caso e dell’indeterminazione nei lavori di Cage come altrettante maniere di dare agli eventi sonori ciò che Deleuze e Guattari chiamano una “distribuzione nomade”.

La natura del piano sonoro cagiano può essere meglio precisata attraverso la maniera geometrica o topografica con cui Deleuze e Guattari oppongono due sensi della parola “piano”. In un primo senso, proprio al “piano di organizzazione”, il termine si riferisce ad un “disegno mentale” o ad un percorso con un certo numero di tappe, quali gli stadi di una evoluzione o gli sviluppi di una forma, ciascuno dei quali sarà proiettato sul piano a partire da un punto esteriore o trascendente che “non è dato in quanto tale, ma può soltanto essere inferito, in funzione delle forme che sviluppa e dei soggetti che forma”⁴⁵. La seconda accezione del termine “piano” appartiene invece al “piano di consistenza”, e si riferisce alla figura geometrica a due dimensioni,

44 Note introduttive alle parti strumentali.

45 MP, p. 326

senza punti esteriori al piano; al posto della coppia “struttura e genesi” che è implicita nel piano di organizzazione, il piano di consistenza o di immanenza ha quindi “solamente rapporti di movimento e riposo, di velocità e lentezza fra elementi non formati”⁴⁶. Come scrive Deleuze nella seconda edizione di *Spinoza. Filosofia pratica*, un tale piano di consistenza “non è un piano nel senso di un disegno mentale, progetto, programma, è un piano nel senso geometrico, sezione, intersezione”⁴⁷. Se Deleuze e Guattari definiscono la prima concezione del piano come una visione “teleologica”, è perché essa “stabilisce i rapporti proporzionali della struttura”⁴⁸, e si distingue dunque per la presenza di una dimensione aggiuntiva o esteriore, cosa che essi riassumono con la formula “ $n + 1$ ”. Il piano di consistenza invece “può benissimo crescere nel numero delle sue dimensioni, non avrà mai una dimensione supplementare a ciò che avviene su di esso”, di modo che si definisce per le sue “ $n - 1$ ” dimensioni⁴⁹.

Un genere di composizioni cagiane in cui si potrebbe parlare senz’altro di ‘ n dimensioni’ sono i suoi “circhi”, composti o no. Ne troviamo esempi nella collezione eterogenea di materiali musicali tradizionali messi a disposizione dei quartetti, dei solisti strumentali e dei cantanti di *Apartment House 1776* (1976) per essere suonati insieme in modo da formare una trama sonora che vede sovrapporsi da uno a dodici eventi sonori differenti nello stesso tempo; o ancora, i suoni registrati in vari luoghi del mondo per essere poi montati su nastro ed accompagnare la voce recitante di Cage e le musiche irlandesi suonate dal vivo di *Roaratorio* (1979). I circhi non composti sono invece gli eventi organizzati da Cage in cui un gran numero di musicisti occupa le varie stanze di un palazzo o i vari luoghi di un complesso architettonico, per suonare ognuno una propria musica, tradizionale o no, ma in ogni caso eterogenea rispetto alle altre musiche che si svolgono attorno. Nei due casi, si tratta per Charles di “un assemblaggio sonoro che è alla lettera illimitato”⁵⁰; se ogni evento sonoro può essere considerato come una “dimensione” indipendente,

46 MP, p. 326. Per quanto riguarda i rapporti fra i due piani, o fra le due concezioni del piano, il passaggio di *Mille piani* dedicato al piano di consistenza in cui appare Cage fa parte di un momento espositivo in cui, secondo Deleuze e Guattari, “dal punto di vista di un’astrazione ben fondata, possiamo fare come se i due piani, le due concezioni del piano, si opponessero chiaramente e assolutamente” (MP, p. 327). Poco oltre, a questa “opposizione astratta” segue una “ipotesi concreta” secondo la quale “ogni divenire musicale implica un minimo di forme sonore, e perfino di funzioni melodiche e armoniche, attraverso le quali si faranno passare le velocità e le lentezze, le quali riducono le forme precisamente al minimo” (MP, p. 331); ad esempio, secondo Deleuze e Guattari “Ravel e Debussy conservano della forma precisamente ciò che è necessario per sottoporla a rotture, affetti, modificazioni, sotto le velocità e le lentezze” (MP, p. 331).

47 SPP, p. 164

48 MP, p. 325

49 MP, p. 326

50 Charles 2002, p. 181; per i circhi cagiani, cf. Charles 2002, pp. 177-183.

lungo i trenta minuti di *Apartment House 1776* vi saranno, ad esempio, da uno a dodici dimensioni indipendenti, che non possono essere rapportati ad alcuna unità. Per quest'ultimo motivo, l'insieme delle dimensioni è ancora da ritenere piatto o 'planare' nel senso di Deleuze e Guattari.

Un secondo modo in cui intendere le "n dimensioni" del piano rispetto alla musica di Cage, che sarebbe più adatto a descrivere la maggior parte delle sue composizioni, potrebbe riguardare invece una definizione allargata dei 'parametri' del suono. È vero cioè che la musica di Cage presenta ciò che Pisaro chiama "le tendenze opposte di 0'00" e di *Roaratorio*"⁵¹, vale a dire la tensione verso una riduzione estrema o verso una saturazione iperbolica, verso un quadro vuoto oppure verso un insieme potenzialmente illimitato di dimensioni eterogenee. Comunque, è anche vero che ciò che definisce la maggior parte delle composizioni di Cage è la scelta di un certo numero di parametri, che sono altrettanti quadri o dimensioni della composizione, e che oltre ad una durata globale e uno spazio di registro, possono prevedere uno o più di modi d'esecuzione, l'uso di altezze temperate o no, una gamma di durate, una escursione dinamica, un'attività vocale o strumentale, o ancora fonti di rumore o suoni registrati. Ad esempio, i parametri di *Four* per quartetto d'archi (1988), o i modi di 'inquadrare' l'evento sonoro che caratterizza il brano, comprendono oltre alle tre sezioni del brano e le due sole ottave di registro, l'uso esclusivo di altezze temperate, di una dinamica che va dal *ppp* al *p*, di un utilizzo tradizionale dell'arco, e di una durata generalmente sostenuta degli interventi. I 'parametri' dei *Thirty Pieces for String Quartet* (1983) sono invece molto vari; dei tre tipi di scrittura che costituiscono questa composizione, che Cage chiama tonale, cromatico e microtonale, ognuno ha un proprio ventaglio di modi d'esecuzione, di dinamica, e profili ritmici o di andatura. Si potrebbe intendere in questo modo ciò che Cage diceva sull'essere divenuto esperto nella maniera di "porre le questioni all'oracolo", cioè di formulare le domande da sottoporre al caso: le domande rappresentano altrettanti parametri o facce dell'evento sonoro che caratterizza un brano, e ognuna di loro è considerata come una "molteplicità piatta", processuale, posto in variazione continua per via del caso o dell'indeterminazione.

51 Pisaro 2012

2.2.2 Le “velocità e lentezze” nelle composizioni cartografiche

2.2.2.1 Il tempo liscio e il tempo striato nei cinque lavori discusse all'Ircam nel 1977

Nel passaggio di *Mille piani* riportato all'inizio del presente paragrafo, uno degli aspetti del piano sonoro fisso cagiano segnalato da Deleuze e Guattari è la sua maniera di affermare “un tempo flottante contro il tempo pulsato”. Si tratta di un riferimento al tempo liscio teorizzato da Boulez in *Pensare la musica oggi*, e che Deleuze e Guattari riprendono nell'ultimo capitolo di *Mille piani* in quanto espressione di una teoria delle molteplicità ed una filosofia del tempo e dello spazio. Secondo la definizione del tempo liscio che Deleuze riprenderà da Boulez, “nel tempo liscio, si occupa il tempo senza contarlo; nel tempo striato, si conta per occuparlo”⁵²; per Boulez, un tempo infatti è metrico o striato se “tutti i valori possono praticamente ridursi ad una pulsazione unica e regolare”⁵³, e non-metrico o liscio quando “le durate si manifestano in un campo di tempo”, all'interno del quale il tempo “sarà solamente più o meno denso secondo il numero statistico di eventi che succedono in un tempo globale cronometrico”⁵⁴. Ad esempio, spostando l'occhio su una superficie liscia, “noi non potremmo renderci conto né della velocità né del senso dello spostamento, dal momento che l'occhio non trova alcun riferimento al quale attaccarsi”⁵⁵. Ancora, Boulez accentua la possibilità di un passaggio da un tempo all'altro: “una distribuzione statica in un tempo striato tenderà a dare l'impressione di un tempo liscio, mentre una distribuzione differenziata ed orientata, in un tempo liscio, soprattutto a partire da valori vicini, si confonderà facilmente con ciò che si può ottenere abitualmente da un tempo striato”⁵⁶. In tutti i casi esaminati da Deleuze e Guattari, dalla fisica all'arte tessile, dall'arte visiva alla musica, ciò che conta non è infatti l'affermazione dell'opposizione fra lo striato e il liscio, ma le “mescolanze concrete”, secondo le quali “lo spazio liscio non smette di essere tradotto, traversato in uno spazio striato; lo spazio striato è continuamente rovesciato, reso ad uno spazio liscio”⁵⁷.

Le cinque opere discusse nel ciclo di conferenze e lezioni-ascolto dedicate al tema del tempo musicale, tenuto all'Ircam dal 17 al 21 febbraio 1978 (alla seduta finale parteciparono, oltre agli stessi Boulez e Deleuze, Foucault, Barthes, Berio e Carter), permettono di approfondire la

52 Cf. Boulez, 1963, p. 107, e MP, p. 596

53 Boulez, 1963, p. 99

54 Ibid., p. 100

55 Ibid., p. 100

56 Ibid., p. 106

57 MP, p. 593

questione del tempo liscio e striato. I cinque brani, di Ligeti, Messiaen, Stockhausen, Boulez stesso e Carter, furono scelti da Boulez per offrire uno sguardo su alcuni degli approcci al tempo musicale dal dopoguerra in quel momento storico. Nel primo passaggio del suo intervento alla conferenza, Deleuze sottolinea infatti che i rapporti fra le opere non sono di tipo evolutivo, nel senso di uno sviluppo storico che farebbe derivare l'una dall'altra. Al contrario, secondo Deleuze "è come se le cinque opere fossero state scelte semi-aleatoriamente, per formare un ciclo nel quale entrano in reazione le une rispetto alle altre"⁵⁸. Non si tratta dunque per Deleuze di affrontare la questione del tempo musicale in generale, ma "a partire da cicli ristretti, determinati in certe condizioni, di estrarre alcuni profili particolari di tempo, per poi sovrapporre questi profili, e fare una vera e propria cartografia delle variabili"⁵⁹. Va dunque da sé che un altro ciclo "produrrebbe altre reazioni virtuali, altre singolarità"⁶⁰.

La prima composizione eseguita e discussa da Boulez nella conferenza è stata il *Concerto da camera* (1969) di György Ligeti⁶¹. Per Boulez, questa opera rappresenta il "tempo della testura", la quale risulta da un lavoro sulla sovrapposizione e sull'evoluzione nel tempo di figure melodiche o ritmiche minimali; esse non sono accessibili alla percezione singolarmente, ma vengono fuse fra di loro per creare questo o quell'amalgama che definirà una testura particolare. I frammenti minimali sono così dei "patterns" che per Boulez "sono sfasati progressivamente, per via di una trasformazione diretta degli intervalli, sia per via di uno slittamento nel tempo, sia per l'evoluzione della periodicità. Si tratta di un fenomeno comparabile alle trasformazioni visive ottenute nell'*op art*"⁶². La prima testura discussa da Boulez nella conferenza è quella dell'inizio del primo tempo del *Concerto*, che riprende in scala ridotta la micropolifonia ligetiana classica, tipica di opere quali *Atmosphères* per orchestra (1961) o il *Requiem* per voci soliste, coro ed orchestra (1965); si tratta di un piccolo grappolo di linee melodiche, ciascuna con un profilo ritmico e melodico proprio, omogenee nel timbro e nella dinamica e che si svolgono in uno spazio limitato di registro (in questo caso, una terza maggiore). Ad esempio, all'inizio del *Concerto*, il flauto e il clarinetto suonano entrambi all'interno di una terza maggiore ma con diverse suddivisioni irrazionali della

58 RF, p. 142

59 Ibid.

60 Ibid.

61 Le note di Boulez per i suoi interventi si trovano ora in Boulez 2005, pp. 562-564. La registrazione della seduta finale della conferenza, tenuta il 23 febbraio 1978, è disponibile alla mediateca dell'Ircam, "L'Ircam sur le vif ; le temps musical", così come le cinque sedute di ascolto condotte da Boulez, le quali sono state inoltre pubblicate in forma di cassette audio, cf. Boulez 1980.

62 Boulez 2005, p. 562

semiminima; nell'intreccio risultante, i contorni delle due linee si fondono, di modo che il tempo striato della notazione risulta liscio alla percezione. Si tratta per Boulez di una "apparente immobilità"⁶³, in cui la stasi molare è internamente mossa da un movimento molecolare. La liberazione di un tempo liscio a partire da un tempo striato, che nel suo intervento all'Ircam Deleuze associa al *Concerto* di Ligeti, è ancora più evidente nel terzo tempo, che porta l'indicazione "Movimento preciso e meccanico" e fa parte della serie di brani poliritmici ligetiani che comincia con gli "orologi infernali" delle *Aventures* (1962). Il terzo movimento del *Concerto* consiste interamente in note ribattute (suonate staccato o pizzicato) in ritmi costanti, che una volta sovrapposte creano una serie di strati con pulsazioni a velocità differenti: ad esempio, nelle prime undici misure le diverse parti strumentali suddividono la semiminima in gruppi che vanno da tre a nove pulsazioni; si possono riassumere le sovrapposizioni delle prime undici battute come segue: 8 (a partire dalla battuta 1), 8:9 (b. 3), 7:8:9 (b. 4), 6:7:8:9 (b. 4), 5:6:7:8:9 (b. 5), 5:6:7:8 (b. 6), 4:5:6 (b. 7), 3:4:5 (b. 8). Per via dell'impossibilità di ridurre le diverse pulsazioni ad una misura comune, ne risulta un passaggio da un tempo perfettamente metrico o striato, al liscio. L'idea di una permeabilità dei due tipi di tempo musicale, o di una transizione sempre variabile fra i due, sarà approfondita da Ligeti in *Clocks and Clouds* per coro femminile e orchestra (1972), in cui le figure ritmicamente precise mutano gradualmente in texture malleabile viceversa, di modo che gli 'orologi' possono sempre dissolversi in 'nuvole' e le 'nuvole' condensarsi in 'orologi'⁶⁴. In breve, sembra che nella pagina di *Mille piani* in cui Deleuze e Guattari riassumono alcune delle modalità di "comunicazione dei due tipi di spazio, le loro alternanze e sovrapposizioni", i due filosofi si riferiscano a Ligeti quando riprendono le parole di Boulez citate qui sopra per affermare che "la 'testura' può essere lavorata in modo da perdere i suoi valori fissi ed omogenei per diventare un supporto per slittamenti nel tempo, di spostamenti negli intervalli, di trasformazioni *son'art* comparabili a quelli dell'*op'art*"⁶⁵.

La discussione di Boulez del secondo brano del ciclo di lezioni-ascolto tenuti all'Ircam, *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) di Messiaen, verte sulla percezione delle durate, che sono per Boulez la chiave per capire il nuovo tipo di tempo musicale inaugurato da questa composizione. Le tre serie di altezze disposte in registri differenti, dall'acuto al grave, e mantenute senza trasposizioni o inversioni lungo il brano, sono intesi da Boulez come strati altrettanti strati sonori

63 Boulez 1980

64 Cf. Steinitz 2003, pp. 199-202

65 MP, p. 597

che servono principalmente a “manifestare le durate” o a “manifestare il tempo”⁶⁶. Questa subordinazione dell’altezza del suono alla durata è rafforzata, sempre secondo Boulez, dall’intensità e dal modo di attacco che sono associati con ogni altezza: anch’essi non sono che una maniera di “rendere riconoscibile” ciascun evento sonoro, per via di un certo profilo dinamico e timbrico. Le tre serie di durate, che corrispondono alle tre serie di altezze e che contengono dodici valori a partire dalla biscroma nel registro acuto, dalla semicroma nel registro medio e dalla croma nel registro grave, sono quindi al centro dell’analisi di Boulez. In un altro contesto, Boulez nota che l’eterogeneità percettiva fra i valori lunghi e i valori corti fa sì che “in una scrittura rigorosamente puntuale, si hanno statisticamente molti più valori lunghi che corti, di modo che la pulsazione non è affatto basata su una uguaglianza di principio fra i valori”⁶⁷. Nel brano di Messiaen, ne risulta una impossibilità di commisurare i diversi valori nella percezione, o di ricavare un valore medio che possa fare da ponte fra i (relativamente pochi) valori corti e i (più numerosi) valori lunghi, e quindi stabilire un tempo striato; in breve, questo brano afferma per Boulez un tempo liscio perché presenta una “permutazione dei valori numerici in un tempo globale che sfugge al controllo locale, o piuttosto alla distinzione immediata”⁶⁸. L’importanza storica che Boulez attribuisce a questo brano è quindi quella di aver affermato la possibilità di trovarsi immediatamente nell’elemento di un tempo globale che sfugge alla misura, o un “campo di tempo”⁶⁹, o ancora, secondo la formula resa celebre da Deleuze e Guattari, di “occupare senza contare” il tempo musicale.

La terza composizione del ciclo, *Éclat* per quindici strumenti (1965) di Boulez, rappresenta secondo il compositore francese il “tempo dell’oggetto”, un tempo musicale cioè che “dipende dalla natura dell’oggetto che si incontra nel corso dell’esecuzione”⁷⁰. Con “oggetto”, Boulez intende soprattutto il secondo dei due tipi di strumenti sui quali il brano è costruito: non cioè gli strumenti che hanno la possibilità di sostenere il suono e che appaiono nelle brevi sezioni di apertura e di chiusura (in particolare, il sestetto che figura nella parte finale di *Éclat*, che è costituito da due legni, due ottoni e due archi), ma gli strumenti a risonanza sui quali si basa la scrittura della parte centrale (a loro volta divisi da Boulez in tre sottogruppi, dal più risonante – il pianoforte, le campane a tubo e il vibrafono – al meno risonante – la chitarra e il mandolino – passando per l’arpa, la celesta, il glockenspiel e il cimbalo). Questi due gruppi strumentali definiscono inoltre la

66 Boulez 1980

67 Boulez su Noubel 2000, p. 10-11

68 Boulez 2005, p. 563

69 Boulez 1963, p. 100

70 Boulez 2005, p. 564

traiettoria formale del brano, che Griffiths riassume con l'opposizione fra il "tempo direzionato" delle due parti esterne di *Éclat* (la cadenza per pianoforte con cui il brano si avvia, e la sezione finale in tempo veloce per il sestetto) e il "tempo non direzionato" che caratterizza la parte centrale (in cui suonano unicamente gli strumenti a risonanza)⁷¹. Questo primo dualismo, fra il tempo striato delle sezioni esterne e il tempo liscio della parte interna, cede tuttavia il posto a ciò che Boulez definisce come i due modi di ascolto che caratterizzano la sezione centrale: l'"attivo" e il "contemplativo". Boulez osserva infatti che con gli strumenti a risonanza, se il suono non è trattenuto, muore; ne risultano due scritture diverse, l'una che forza un'attività sugli strumenti (oltre alle figurazioni virtuosistiche, i trilli e i tremoli in particolare sono per Boulez modi di mantenere il suono in vita, di spingere sull'attività sonora), e una che dedica un'attenzione passiva alla risonanza dell'"oggetto" sonoro, una contemplazione della sua fase di estinzione che può essere più o meno lunga, e in cui la sua ricchezza si spegna o si dissolve a poco a poco⁷². La flessibilità del tempo liscio della parte centrale è dovuta quindi alla dialettica fra una fase di ascesa o di eccitamento del suono, e una fase di discesa o attesa. È questo aspetto di *Éclat* che Deleuze riassume come segue: "il materiale sonoro molto elaborato, con l'estinzione dei suoni, era fatto per rendere sensibile e udibile due tempi essi stessi non sonori, definiti l'uno come il tempo della produzione in generale e l'altro come il tempo della meditazione in generale. Dunque, alla coppia materia semplice – forma sonora che informerebbe questa materia, si è sostituito un accoppiamento fra un materiale elaborato, e le forze impercettibili che non diventano percettibili se non per via di questo materiale"⁷³.

La quarta composizione discussa nel ciclo di conferenze è stato *Zeitmasse* per cinque strumenti a fiato (1955-1956) di Stockhausen, che affronta il problema della variabilità dell'unità di misura che coordina le diverse parti di un ensemble, e rappresenta dunque per Boulez il tempo "multiplo e diviso"⁷⁴. Nella prefazione alla partitura, Stockhausen chiarisce che la condotta ritmica dei cinque strumentisti è definita da cinque tipi di scrittura: un tempo costante o metronomico, che è da eseguire "il più scrupolosamente possibile"; due tempi flessibili, che passano dal lento al veloce o viceversa, di modo che il tempo di arrivo sarà quattro volte più veloce o più lento di

71 Griffiths 1978, p. 55

72 Per Boulez, "vi è una sorta di respirazione nel tempo, in cui l'oggetto mi parla e io gli rispondo [...] si tratta dell'attività che io impongo su uno strumento, o con cui parlo allo strumento, e dall'altro lato attendo che l'oggetto mi risponde e mi rilancia. Non è soltanto un'alternanza, è veramente un dialogo" (Boulez 1980).

73 RF, p. 145

74 Boulez 2005, p. 564

quello di partenza; e due tempi estremi, ovvero i passaggi da eseguire “il più rapidamente possibile” e “il più lentamente possibile”, che saranno definiti rispettivamente dalla rapidità digitale degli esecutori, e dalla loro capacità respiratorie. La discussione del brano condotta da Boulez alla conferenza considera dunque il ventaglio di soluzioni fra il sincrono e il non sincrono che emerge dalla sovrapposizione dei cinque tipi di tempo nelle diverse parti strumentali, per dare poi indicazioni sui passaggi che vanno nelle due direzioni, dall’omofonia all’eterofonia più disgregata. Che *Zeitmasse* sia costruito sull’idea di un insieme di strati temporali indipendenti è stato sottolineato anche da Maconie, secondo il quale “le cinque parti strumentali possono essere paragonate ad altrettante piste di una musica per nastro, che nel processo di montaggio possono essere variate indipendentemente quanto alla loro velocità”⁷⁵. I passaggi in cui gli strumenti divergono maggiormente si trovano nei cinque “inserti” a carattere cadenzale sono stati aggiunti da Stockhausen nel 1956⁷⁶; la parte più sistematica di *Zeitmasse* è invece la terza ed ultima, dal momento che, stando alle analisi di Rigoni, i dodici tempi metronomici si basano su una “scala cromatica” di velocità; cioè, da 60 a 120 con le stesse proporzioni fra i tempi che si trovano fra gli intervalli di una ottava temperata⁷⁷. Comunque, anche in questa sezione i valori reali divergono spesso dalla misura (ad esempio, alla b. 306 i cinque strumenti suddividono la minima in 7, 8, 9, 10 ed 11 semicrome), di modo che l’opposizione fra una testura omogenea ed una eterogenea, o una serie di divergenze e ravvicinamenti fra gli strumenti, che producono un tempo rispettivamente liscio o striato, è presente anche in un tempo metronomico condiviso da tutti gli strumenti.

L’ultimo brano discusso nella conferenza, *A Mirror on Which to Dwell (Six Poems of Elizabeth Bishop)* per soprano e orchestra da camera (1977) di Elliott Carter, è stato presentato da Boulez sotto il profilo di un “tempo numerico modulato”⁷⁸. Con questa formula, Boulez si riferisce all’apporto più conosciuto di Carter alla tecnica compositiva in area ritmica, vale a dire la “modulazione metrica” che egli ha utilizzato a partire dagli anni cinquanta e che nelle parole di Noubel permette di “passare progressivamente da un tempo ad un altro per mezzo di successioni metronomiche, e di una nuova divisione della pulsazione”⁷⁹. La tecnica consiste nel passare da una velocità di esecuzione ad un’altra attraverso un’unità minimale che fa da perno: ad esempio, mantenendo

75 Maconie 2005, p. 147

76 Cf. Rigoni 1998, p. 143

77 I tempi in questione sono identificati da Rigoni: 60, 63,5, 67, 71, 75,5, 80, 85, 90, 95, 101, 107, 113,5, 120 (Rigoni 1998, p. 145).

78 Boulez 2005, p. 564

79 Noubel 2000, p. 107

costante la semicroma, si può arrivare ad un tempo leggermente più lento passando da una scansione che segna ogni quattro semicrome ad una scansione che pone un accento ogni cinque semicrome. Così, nelle parole di Boulez, “si passa da una velocità all’altra, vale a dire da una pulsazione ad un’altra pulsazione, per via di un rapporto preciso numericamente stabilito e sottolineato da una trasmissione esplicita, come un pulsazione che passa da cinque suddivisioni a sette o otto suddivisioni, in cui l’unità di suddivisione resta la stessa”⁸⁰. Ad esempio, nel terzo brano di *A Mirror on Which to Dwell*, che si intitola *Sandpiper*, la durata di riferimento che resta costante per l’intero brano è una semicroma a 525 di metronomo; le velocità che si presentano sono basate su gruppi di quattro, cinque o sette semicrome, per dare tempi metronomici di 105, 175, 131 e 88⁸¹. Inoltre, per Boulez, con questa tecnica si possono ottenere “pannelli di tempo” che definiscono la forma di un brano⁸²; così, le due parti del primo pezzo del ciclo, *Anaphora*, consistono in un tempo concitato ed un tempo più lento, i quali gravitano attorno ad una sola modulazione metrica (alla b. 23, si passa da una semiminima suddivisa in quartine, a 88-90 di metronomo, ad una semiminima suddivisa in quintine, a 72 di metronomo). Se la prima parte del brano raffigura i versi iniziali della poesia di Bishop: “Each day with so much ceremony / begins, with birds, with bells, / with whistles from a factory”, la seconda rappresenta invece una lenta caduta o lo spegnersi della luce; come osserva Noubel, la modulazione metrica è in questo caso “un rallentamento generale messo in atto per illustrare il declino progressivo dell’energia originale del giorno verso la ‘fatica morale’ dell’uomo”⁸³. Si può notare comunque che la modulazione metrica in questione non è esplicitata da alcuno strumento; le figure ritmiche da una parte e dall’altra del cambiamento di tempo non coincidono cioè con i valori minimali che realizzano la modulazione; il passaggio da un tempo all’altro è dunque gestito dal solo direttore d’orchestra, e per quanto il rallentando risulti udibile nella figurazione ritmica, il perno stesso della modulazione è impossibile da cogliere. La virgola di tempo sulla quale verte il cambio di velocità resta impercettibile; d’altronde, i versi intonati appena prima dello slittamento del tempo – “Where is

80 Boulez 2005, p. 564

81 Le battute 1-10 sono in un metro di 4/4 realizzato con quintine di semicrome, per cui la semiminima vale 105 di metronomo; le battute 11-22 sono in 2/2 con una suddivisione della semiminima in settimine di semicrome, e quindi la minima procede a 75 di metronomo; le battute 23-30 sono in 3/4 con una suddivisione della semiminima in quartine di semicrome, per dare un tempo della semiminima a 131; le battute 31-39 sono in 6/8 e con una equivalenza fra la croma nuova e la croma precedente, per cui la semiminima puntata è a 88 di metronomo; infine, le battute 40-65 sono in 4/4 in cui la semiminima è suddivisa in quintine di semicrome, per dare un tempo di 105 alla semiminima.

82 Boulez 2005, p. 564

83 Noubel 2000, p. 196

the music coming from, the energy? / The day was meant for what ineffable creature / we must have missed?" – evocano una "creatura ineffabile" del cui passaggio, necessariamente, "non ci siamo accorti".

La "carta delle variabili" prospettata da Deleuze nel suo intervento alla conferenza è dunque complessa: ad esempio, una stratificazione del tempo musicale è presente in quasi tutte le opere, in modo lineare nell'ensemble di strumenti solistici di Stockhausen, più globale con le figurazioni di Carter, con le durate più lunghe poste nel registro grave in Messiaen, o ancora con una pressoché totale aderenza o fusione dei frammenti sovrapposti di Ligeti. La maniera in cui Deleuze riassume i rapporti fra queste cinque opere nel suo intervento alla conferenza sta comunque nel vedere come "da un tempo pulsato, si libera una sorta di tempo non pulsato, per poi ritornare ad una nuova forma di pulsazione"⁸⁴: in questo senso, la liberazione del tempo liscio per via della sovrapposizione dei patterns metrici di Ligeti offre un caso esemplare dal passaggio dallo striato al liscio, mentre un tempo prevalentemente liscio si manifesta con modalità diverse nei brani di Messiaen, Stockhausen e Boulez, per ritrovare infine le "nuove striature" con la modulazione metrica di Carter.

84 RF, p. 143

2.2.2.2 Il direttore d'orchestra cagiano come "orologio a velocità variabili": tempo circolare e lineare da *The Seasons* (1947) ad *Atlas Eclipticalis* (1961-1962)

Una figura cagiana del tempo musicale che appare più volte nei testi e nei corsi di Deleuze negli anni di lavoro su *Mille piani* è quella di un "orologio a velocità variabili". Ad esempio, in un passaggio di *Dialogues*, il modo specificamente cagiano di creare "nuovi rapporti di velocità e di lentezza" è di realizzare "un orologio che darebbe delle velocità variabili"⁸⁵; ancora, in un corso del 1977 Deleuze afferma che nell'assenza di un tempo musicale misurato, "ogni rapporto di movimento e riposo, ogni rapporto di velocità e di lentezza è perfettamente individuabile: tale grado di velocità, questo grado di velocità [...]. Si tratta del tempo liberato alla maniera in cui John Cage ne parla"⁸⁶. L'"orologio" in questione si riferisce il ruolo del direttore d'orchestra nel *Concert per pianoforte e orchestra* (1958) e in *Atlas Eclipticalis* (1962), il quale mima con le braccia il movimento di una lancetta d'orologio, impiegando un tempo diverso per ogni quarto di giro, cosa che, in *Per gli uccelli*, Cage riassume come segue: "ho aggiunto al mio *Concert* che bisognava andare a velocità differenti. Se si dispone solamente di un cronometro di precisione, un orologio regolare, non si otterrà mai più di una sola velocità. Ma con un danzatore che scandisce un tempo irregolare, tutti possono sentirsi liberati dal mondo degli orologi. E con una piccola aggiunta di tecnologia, potremmo facilmente ottenere un orologio meccanico che darebbe un'intera varietà di velocità"⁸⁷. Prima di discutere più approfonditamente il ruolo del direttore d'orchestra nei lavori in questione, e i suoi effetti sul tempo musicale, si cercherà di vedere qui se l'orologio di cui Cage parla sia una conseguenza diretta del suo lavoro sul tempo musicale nel corso degli anni cinquanta.

In primo luogo, si può notare che un 'orologio' costante è presente nella maggior parte della musica composta da Cage fra il 1939 e il 1951. La struttura micro-macrocosmica che Cage utilizzava nel periodo in questione è infatti caratterizzata dalla ripetizione di una serie di frasi la cui lunghezza resta costante lungo un brano intero, e le cui proporzioni sono date dalla serie di cifre che definisce la struttura del brano. Ad esempio, nella *First Construction (In Metal)* (1939), la sequenza {4, 3, 2, 3, 4} definisce il numero di battute in cui si suddividono i periodi di sedici battute

85 D, p. 113. Cf. i passaggi simili su *Mille piani* che non sono esplicitamente attribuiti a Cage: "orologio che darebbe tutta una varietà di velocità" (MP, p. 332), o un sistema musicale che "non comporta più che velocità e lentezze differenziali in una sorta di scoppimento molecolare: bisogna che l'opera d'arte marca i secondi, i decimi, i centesimi di secondo" (MP, p. 326).

86 Corso del 15/02/1977. Consultabile a: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=181&groupe=Anti+Oedipe+et+Mille+Plateaux&langue=1>.

87 Cage 1976, p. 125

lungo l'intera composizione; questa serie numerica corrisponde dunque alla 'forma d'onda' con cui tutte le sezioni della microstruttura si susseguono, o alla maniera periodica con cui tutte le frasi si avvicendano durante questa composizione; infine, una volta che le sezioni mediane hanno passato per la stessa successione proporzionale, il brano è compiuto. Tutti i lavori cagiani con una struttura micro-macrocosmica, vale a dire tutti i brani per ensemble di percussione, fino alle *Sonate ed Interludi* (si veda i paragrafi 1.2.1 e 1.3.1.3), presentano quindi un movimento periodico di frasi che benché di lunghezze o proporzioni diverse, passano e ripassano per gli stessi punti cardinali. L'introduzione delle frazioni nella serie numerica che definisce la struttura renderà più vario e più sottile questo movimento periodico, senza pertanto alterare la regolarità dell'onda periodica che corrisponde alla successione delle frasi. In due lavori composti da Cage verso la fine degli anni quaranta, il balletto *The Seasons* (1947; si veda la tabella qui sotto per le proporzioni dei vari movimenti del brano), e lo *String Quartet in Four Parts* (1949), la successione dei movimenti simboleggia il ciclo delle stagioni; ciò non fa che rendere esplicito il riferimento ad un tempo ciclico che si ripete sempre uguale a se stesso. A questa ripetizione periodica corrisponde la forma simbolica del cerchio, che si realizza in un 'orologio' musicale con due sole 'lancette', una locale e una globale.

The Seasons, per orchestra (1947). Struttura: 19 = {2, 2, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 1}

	n° della partitura	macro-struttura	numero di tacti	metronomo	durata reale
Preludio I	AABB	2	114	76	1'30''
Inverno	1-9, 10-18	2	114	76	1'30''
Preludio II	19-27	1	57	114	0'45''
Primavera	28-36, 37-45, 46-54	3	171	114	2'15''
Preludio III	55-64 (con rit.)	2	114	114	1'30''
Estate	64-72, 73-81, 82-90, 91-99	4	228	114	3'00''
Preludio IV	CCDEE	1	57	114	0'45''
Autunno	100-108, 109-117, 118-126	3	171	114	2'15''
Preludio I	FG (=AB)	1	57	76	0'45''

Le prime composizioni che porteranno all'"orologio a velocità variabile" datano al 1951, e includono *Music of Changes* ed *Imaginary Landscape N° 4*. Nelle note introduttive ad *Imaginary Landscape N° 4*, Cage scrive ad esempio che "la struttura ritmica 2, 1, 3 (battute di 4/4), è espressa in tempi variabili". In questi brani, Cage mantiene dunque la struttura micro-macrocosmica, per

rendere però variabile la velocità metronomica, che con metodi casuali cambia ora da una sezione all'altra, o con uno stacco netto di un nuovo tempo, o per via di un accelerando o un ritardando. Ne consegue che le proporzioni fra le sezioni non restano intatte: anche se il numero di battute resta costante da un ciclo all'altro della microstruttura, il tempo reale in cui si svolge un ciclo è differente da quello degli altri cicli (si veda la tabella qui sotto per i tempi metronomici di *Imaginary Landscape N° 4*). La lunghezza reale delle sezioni viene dunque stirata oppure compressa in maniera differente ad ogni articolazione strutturale; in questo modo, la velocità con cui si attraversano le sezioni strutturali diventa imprevedibile, e la struttura non sarà percepita alla stessa maniera che nei lavori precedenti. I vari segmenti della forma d'onda – che nei lavori precedenti era perfettamente periodica – hanno quindi ora una diversa lunghezza ad ogni loro ricorrenza, in modo da produrre di fatto un'onda aperiodica, e uscire dunque da un tempo ciclico o circolare.

bb.	microstruttura	macrostruttura	tempo	densità (numero di strati)
1-8	2	2	128	12
9-12	1		128	5
13-24	3		128 rit.	8
25-32	2		88 accel.	7
33-36	1		144 rit.	10
37-48	3		124 rit.	9
49-56	2	1	100	4
57-60	1		100	4
61-72	3		100 accel.	5
73-80	2	3	172 rit.	11
81-84	1		136	3
85-96	3		136	3
97-104	2		136	7
105-108	1		96 accel.	2
109-120	3		148	3
121-128	2		148 rit.	9
129-132	1		80 accel.	4
133-144	3		168 rit.	7

Imaginary Landscape N° 4, per dodici radio (1951)

L'effetto dei cambi di tempo sulla struttura musicale è ancora più radicale in un gruppo di

composizioni scritte da Cage fra il 1953 e il 1956. I titoli dei lavori in questione riportano solamente una durata cronometrica precisata talvolta fino al millesimo di secondo, e lo strumentista cui i vari brani sono destinati: *34'46,776'' for a pianist* (1954), *31'57,9864'' for a pianist* (1954), *26'1,1499'' For a String Player* (1955), e *27'10.554'' For a Percussionist* (1956), e il lavoro testuale *45' For a Speaker* (1954), composto per essere letto insieme ai brani musicali. I brani in questione fanno parte di un work in progress che, secondo le ricostruzioni del processo compositivo fatte da Pritchett, Cage chiamava nei suoi appunti di lavoro “le Diecimila Cose”⁸⁸, titolo collettivo che simboleggiava la diversità materiale dell’universo secondo la filosofia buddista. In questo gruppo di composizioni, ogni pezzo può essere eseguito, stando alle indicazioni di Cage, in tutto o in parte, ed con una qualsiasi sovrapposizione con gli altri brani. Secondo lo studio di Pritchett dei manoscritti di Cage, il progetto consisteva inizialmente nella realizzazione di una struttura micro-macrocosmica di cui le proporzioni erano {3, 7, 2 ; 5, 11 ; 14, 7, 6, 1 ; 15, 11 ; 3, 15}, che avrebbe prodotto cento grandi sezioni di cento battute ognuna, ovvero diecimila battute di musica, ridotte in seguito da Cage a diecimila semiminime, ovvero 2.500 battute di 4/4. Nelle sue pubblicazioni, Cage accenna una sola volta a questo progetto, in un passaggio di *45' For a Speaker*: “è avvenuto incidentalmente che la somma della serie di numeri che sono alla base di questo lavoro è 100 volte 100, ovvero 10.000. Ciò è gradevole, provvisoriamente: il mondo, le 10.000 cose”⁸⁹. Sempre stando alle ricostruzioni di Pritchett, il progetto era troppo esteso per essere realizzato, per cui Cage ha ritenuto soltanto le prime cinque cifre della struttura prevista, ovvero le ventotto unità della serie numerica indicata da Cage nelle introduzioni a tutti i brani pubblicati, in cui scrive che “la struttura ritmica è 3, 7, 2 ; 5, 11”. Come in *Imaginary Landscape N° 4* e gli brani del 1952, i tempi metronomici cambiano da un’unità della microstruttura all’altra, di modo che la realizzazione in tempo reale della struttura, o la conversione delle sue proporzioni astratte in durate cronometriche reali, varia da un brano all’altro; ad esempio, si vedano le durate delle macrosezioni dei due brani per pianoforte, riportate nella tabella seguente.

	3	7	2	5	11
<i>34'46,776'' For a Pianist</i>	4'44,95614''	8'17,493''	2'33,10674''	6'34,7184''	12'36,50172''
<i>31'57,9864'' For a Pianist</i>	3'46,8768''	7'09,3592''	2'20,6724''	5'45,4702''	12'55,6078''

88 Cf. Pritchett 1993, p. 95-104; inoltre, Charles 2002², pp. 141-151.

89 Cage 1954a, p. 182-183

Il lavoro sulle misure del tempo rappresenta comunque un solo aspetto dei brani in questione, che sono estremamente approfonditi nella produzione sperimentale del suono, per dare una sonorità polverizzata, o un approccio estremamente materico al suono musicale. Nel caso del brano per strumento ad arco, la notazione indica solamente la maniera fisica in cui il suono è prodotto, designando l'altezza del suono secondo la zona approssimativa lungo la corda o le corde in cui i suoni sono da produrre, per includere un'accordatura mobile lungo il brano; sono inoltre notate la pressione dell'arco e la porzione della tastiera su cui suonare di volta in volta, ed un insieme di fonti esterne di rumore. Nei due pezzi per pianoforte, qualora lo strumento sia da suonare sulla tastiera, la dinamica e il timbro sono tradotti in indicazioni precise quanto alla distanza, forza e velocità dell'attacco fisico; oltre alle fonti esterne di rumore, vi è una serie di preparazioni, mobili nel tempo, di cui gli oggetti sono definiti quanto al materiale ma non quanto alla posizione sulle corde (la classificazione di Cage comprende oggetti in: metallo; legno; stoffa, fibra o gomma; plastica, vetro o osso; oggetti di un tipo qualunque).

Da un lato dunque Cage s'impegna in calcoli minuziosi che prescrivono la quantità di tempo di ogni minimo frammento dei brani in questione; dall'altro, tali contenitori accolgono indifferentemente ogni tipo di materiale musicale, il quale non permette di risalire alle articolazioni della struttura. Possiamo dire, con Charles, che "il conto effettuato così in minuti, secondi e decimillesimi di secondo, può ben soddisfare l'esigenza di un'esattezza scrupolosa – non si vede come potrebbe offrire un qualunque orientamento nel materiale, vale a dire nell'insieme dei suoni e dei silenzi dell'opera"⁹⁰. Fra la materia musicale e le proporzioni astratte della struttura, non vi è più alcuna corrispondenza; si tratta dunque di una disgiunzione radicale fra una forma temporale vuota, e un contenuto empirico.

Attraverso i lavori della prima metà degli anni cinquanta, Cage aveva quindi incluso nella notazione ciò che da lì a poco sarebbe diventato il ruolo del direttore d'orchestra come "orologio a velocità variabili". Nel *Concert per pianoforte ed orchestra* (1958), dopo la scelta dei materiali da eseguire e della durata ancora ipotetica di ogni frammento, è il direttore stesso a relativizzare o rendere indeterminate le durate dell'esecuzione, o a convertire le durate prestabilite in tempi reali divergenti (si può notare che alla prima esecuzione, è Merce Cunningham che ha tenuto il ruolo di direttore d'orchestra⁹¹). In *Atlas Eclipticalis*, il ruolo del direttore è leggermente diverso: ogni parte

90 Charles 2002², p. 145

91 Secondo la testimonianza di Cunningham, "In half a minute by the watch I would show fifteen seconds

strumentale è divisa in segmenti di quindici secondi, che terminano nella notazione con una freccia che indica le quattro posizioni di una lancetta dei secondi, vale a dire a 15'', 30'', 45'' e 60''. La posizione della 'lancetta' corrisponde a quella delle braccia del direttore d'orchestra, il quale mima il movimento di un orologio, passando cioè per i quattro punti cardinali; Cage precisa comunque che "il tempo del direttore sarà più lento, almeno del doppio, del tempo d'orologio", di modo che ogni rigo intero o insieme di quattro segmenti durerà "almeno due minuti, preferibilmente di più"⁹². Inoltre, per ogni quarto di giro, il direttore impiegherà una quantità di tempo reale diversa. Se pensato in relazione ai brani esaminati qui sopra, nel loro cambiare di velocità da un momento all'altro di una composizione e nella differenza della durata che ne risulta per le varie sezioni, si può dire che il direttore d'orchestra che impersona l'"orologio a velocità variabili" da una parte sposta la questione del tempo dal terreno della composizione a quello dell'esecuzione – o meglio, dal caso all'indeterminazione, secondo l'evoluzione del pensiero di Cage lungo gli anni cinquanta – e dall'altra introduce una reale flessibilità nello svolgimento del tempo. Il risultato è che da una parte gli strumentisti non sanno in anticipo quanto tempo avranno per suonare i loro interventi, e dall'altra il direttore deve "distendere il tempo fino al punto in cui il silenzio è sentito"⁹³.

Uno dei caratteri del "piano fisso sonoro" cagiano descritto da Deleuze e Guattari è che "il silenzio come riposo sonoro segna anche lo stato assoluto del movimento"⁹⁴. Si tratta di un riferimento alla distinzione tracciata su *Mille piani* fra il "movimento relativo" e il "movimento assoluto", che appartengono rispettivamente allo spazio striato e allo spazio liscio. Per Deleuze e Guattari, "un movimento è assoluto quando, indipendentemente della sua quantità e della sua velocità, esso rapporta 'un' corpo considerato come multiplo a uno spazio liscio che esso occupa in modo turbinante. Un movimento è relativo, indipendentemente della sua quantità e della sua velocità, quando rapporta un corpo considerato come Uno a uno spazio striato nel quale si sposta, e che esso misura seguendo linee dritte almeno virtuali"⁹⁵. Da questo punto di vista, un movimento relativo, sia esso lento o veloce, si definirà in ogni caso come uno spostamento che va da un punto ad un altro in uno spazio striato; il movimento assoluto indicherà invece uno stato di sorvolo che è in rapporto con uno spazio liscio. La distinzione fra il "movimento relativo" e il

by the arm, which meant the sounds were slower for the players. Or in fifteen seconds by the watch I showed a minute, that meant they played faster – one of the ways the tempo could change" (Cunningham su Dickinson, a cura di, 2006, p. 62).

92 Note introduttive alle parti strumentali.

93 Ibid.

94 MP, p. 327

95 MP, p. 635-636

“movimento assoluto” porta inoltre Deleuze e Guattari a opporre il “movimento” alla “velocità”, ove il primo appartiene ancora una volta ad un sistema striato e il secondo ad un sistema liscio: “il movimento designa il carattere relativo di un corpo considerato come ‘uno’, e che va da un punto all’altro; la velocità al contrario costituisce il carattere assoluto di un corpo di cui le parti irriducibili (atomi) occupano o riempiono uno spazio liscio alla maniera di un turbine, con la possibilità di sorgere in un punto qualunque”⁹⁶.

Alcuni aspetti di *Atlas Eclipticalis* potrebbero far pensare ad uno spazio “turbinante”, in cui i suoni hanno “la possibilità di sorgere in un punto qualunque”. Ancor più che le procedure compositive iniziali del brano – vale a dire i metodi casuali con cui Cage ha prelevato un insieme di punti dalle carte astrali per individuare i suoni potenzialmente presenti in ogni parte strumentale – e più dei primi elementi di indeterminazione quanto all’esecuzione del brano (come il numero variabile di esecutori e la possibilità di utilizzare i materiali in tutto o in parte), sono le dinamiche di una esecuzione reale a suggerire un simile “turbine”. Ciò da una parte perché in ogni segmento di ‘quindici secondi’ della notazione, i singoli musicisti scelgono l’ordine in cui suonare i suoni notati in un dato frammento, senza l’obbligo di suonare tutte le note presenti sulla pagina, e soprattutto con un largo grado di flessibilità nel collocare i suoni all’interno del segmento temporale in questione; e dall’altra, per via dei gesti del direttore d’orchestra, i quindici secondi notati sono destinati a diventare almeno trenta, e soprattutto a variare da un segmento all’altro. Sarebbe dunque, secondo questa ipotesi, l’incrocio fra i gesti del direttore d’orchestra che mima un “orologio a velocità variabili” e quindi determina una quantità di tempo reale differente per ogni quarto di rigo della notazione, e la libertà degli strumentisti di disporre i suoni ad un punto o un altro di questo lasso di tempo, a fare sì che i suoni possano “sorgere ovunque” in uno spazio “turbinante”.

Un secondo motivo per parlare di un “movimento assoluto” in *Atlas Eclipticalis* è che un silenzio separa ogni suono da quello successivo, anche all’interno di ciò che Cage chiama gli “aggregati-nel-tempo”, o i gruppi di note da suonare in modo consecutivo. Insieme alla mancanza di ogni rapporto metrico fra i suoni, ciò porta all’eliminazione completa del “movimento relativo” definito da Deleuze e Guattari, se inteso in senso musicale come una traiettoria ritmica o melodica che porta da un suono all’altro. Nel brano di Cage, non vi è alcun movimento direzionato o lineare, tale da creare una progressione da un evento sonoro all’altro, che sia realizzata nel suono stesso.

96 MP, p. 473

Tuttavia, nella successione dei suoni separati da silenzi, si produce nell'ascoltatore la valutazione di una distanza temporale possibile, o di un movimento virtuale, non incarnato nel passaggio da un suono all'altro. Una valutazione di una distanza fra due eventi sonori che non hanno relazioni timbriche o intervallari evidenti fa sì che, per lontani che siano nel tempo due suoni, un rapporto di movimento solamente abbozzato o virtuale sarà percepito. Infine, dal momento che si tratta di una musica polifonica, tali movimenti sono sempre plurali, in modo da produrre velocità differenziali fra un suono e quelli che lo circondano.

Capitolo 3. Rizoma. Struttura variabile e armonia anarchica

Sottrarre l'unico alla molteplicità da costituire; scrivere a $n - 1$. Un tale sistema potrebbe essere chiamato rizoma.¹

3.1 Introduzione

3.1.1 Cage musicista rizomatico: "Gloses sur le Ryoanji" di D. Charles

Nel breve scritto intitolato "Gloses sur le Ryoanji", Daniel Charles passa in rassegna tre esegesi differenti del celebre giardino di pietre che si trova nel tempio Ryoanji a Kyoto. Per dare un nome alle tre letture, sotto il profilo di una teoria delle molteplicità, Charles si rivolge a Deleuze e Guattari: "i tre orientamenti esaminati qui, albero, radice fascicolata e rizoma, rinviano al lessico del lavoro recente (e capitale...) di Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rizoma*"². Charles scriveva infatti nel 1976, l'anno stesso in cui *Rizoma* uscì come libretto a sé stante (quattro anni prima di apparire in forma leggermente modificata come l'introduzione a Mille piani); dal momento che è stato Cage a dare voce al terzo degli orientamenti sul giardino secco, e quindi al terzo dei tre tipi di molteplicità esposti su *Rizoma*, Charles dirà che "utilizzo il lessico di Deleuze-Guattari per via della sua eccezionale efficacia non soltanto a proposito del Ryoanji, ma di John Cage"³.

Per un'interpretazione arborescente del giardino secco giapponese, Charles si rivolge ad uno studio occidentale classico intitolato *L'Arte dei giardini giapponesi*. In questo testo, Loraine Kuck si sofferma sulla posizione delle quindici rocce nello spazio rettangolare del giardino: i cinque isolotti di pietre sono raggruppati due a sinistra e tre a destra, in un disequilibrio che è compensato secondo Kuck da una "simmetria nell'asimmetria"⁴, dal fatto cioè che le pietre a sinistra sono di dimensioni maggiori (a sinistra, vi è un massivo inquadrato da quattro pietre più piccole, e un gruppo di due sole pietre che "fanno e non fanno contrappeso" rispetto al gruppo precedente⁵; a destra invece tre arcipelaghi, di cui il più grande è al centro). La fissità di questa struttura è comunque compensata secondo Kuck da un movimento interno: l'inclinazione della superficie

1 MP, p. 13

2 Charles 2002², p. 301. Cf. Charles 2005

3 Charles 2002², p. 313

4 Kuck 1941, p. 152

5 Charles 2002², p. 303

delle pietre crea una freccia orientata da sinistra a destra, la cui direzione globale è contraddetta soltanto dal quarto gruppo dalla sinistra, inclinato “controcorrente”⁶. In breve, per Kuck si tratta di un “movimento fluido delle linee congiunto ad una forza statica di perfetto equilibrio e proporzione”⁷, secondo una logica dell’arborescenza che con Charles fa sì che ogni elemento è “riassorbito nell’Uno”⁸.

Per Charles, l’interpretazione arborescente del giardino di rocce è discredito non tanto dal fatto che il giardino “non è stato concepito per essere visto a prospettiva di volo d’uccello”⁹. La seconda lettura del giardino, che Charles trova in uno scritto di Wili Petersen, comincia quindi con la constatazione che il giardino è stato creato per essere visto lateralmente, e non dall’alto in basso; in questa posizione, da qualunque punto si osservi il giardino, almeno una pietra non è accessibile allo sguardo. L’unità delle quindici pietre è scomparsa, o piuttosto, anziché trovarsi nell’oggetto è diventata una realtà soggettiva o spirituale: per Deleuze e Guattari, nel tipo di molteplicità in questione “l’unità non smette di essere contrariata o impedita nell’oggetto, e un nuovo tipo di unità trionfa nel soggetto”¹⁰. Si è passati così alla seconda figura deleuzo-guattariana della molteplicità, non più l’arborescenza ma la radice fascicolata: dei due principali tipi di radice, si distinguono infatti la radice pivotante, che è dotata di un forte asse centrale attorno al quale le radici secondarie si ramificano lateralmente, e la radice fascicolata, di cui l’asse principale sparisce in prossimità del collo della radice per lasciare proliferare una massa di radici secondarie. Nelle parole di Deleuze e Guattari, “la radice principale ha abortito, o si distrugge verso l’estremità; si innesta su di essa una molteplicità immediata e qualunque di radici secondarie che prendono un grande sviluppo”; benché scomparsa, l’unità è concepita come “passata o a venire” e richiama dunque “un’unità segreta ancora più comprensiva, o una totalità ancora più estensiva”¹¹. Questa nuova unità riappare infatti nello scritto di Petersen con l’opposizione fra le pietre e la sabbia: se un solo gruppo di rocce diventerebbe un “centro d’interesse”, e con due o tre “l’attenzione potrebbe

6 Kuck 1941, p. 155

7 Kuck 1941, p. 156

8 Charles 2002², p. 304. Una interpretazione del giardino Ryoanji esplicitamente improntata ad un sistema arborescente è stato recentemente pubblicato da Van Tonder e Lyons, i quali hanno studiato al giardino in base ad alcuni principi percettivi della teoria della Gestalt, in particolare l’idea di un asse mediale. Un insieme di linee mediane, formate cioè da una serie di punti equidistanti fra due punti estremi, sono state proiettate dagli studiosi fra le rocce del giardino, in modo da formare una serie di ramificazioni che gli autori chiamano un “albero di assi mediali” (G. J. Van Tonder e M. J. Lyons (2005), “Visual Perception in Japanese Rock Garden Design”, *Axiomathes* 15, pp. 353–371, p. 365).

9 Charles 2002², pp. 304 e 305

10 MP, p. 12

11 MP, p. 12

ancora fissarsi sulla forma delle cose [...], l'adozione di cinque gruppi di rocce appare come una soluzione insieme sottile e complesso, che sottolinea l'unità indivisibile della sabbia e della pietra"¹². Vi è cioè per Petersen una dipendenza reciproca fra la molteplicità molecolare dei diecimila granuli di sabbia, e la molteplicità molare dei cinque gruppi di pietre; se la prima simbolizza il vuoto e il secondo rappresenta la forma, per Petersen "noi percepiamo il vuoto attraverso la forma e la forma attraverso il vuoto"¹³. Il dualismo in questione fa quindi osservare a Charles che Petersen "si richiama alla molteplicità solo con il retropensiero di soprattutto non lasciare perdere l'unità"¹⁴.

Petersen si scandalizza inoltre per il fatto che si fosse lasciato crescere del muschio alla base delle rocce. Per Charles invece, oltre a conferire vita al giardino per via dell'introduzione di un elemento umido, che risente del passare delle stagioni e quindi "restituisce all'impermanenza la mineralità del Ryoanji"¹⁵, il muschio non può essere allineato né con la superficie della sabbia né con la forma delle rocce. I caratteri materiali del muschio non sono dell'ordine della profondità ma dello spessore e della consistenza; se il dualismo di Petersen lo porta ad eliminare il 'mezzo', o ciò che vi è 'fra' le rocce e la sabbia, per Charles "il mezzo è il muschio; la 'via del mezzo' è quella della molteplicità *se réalisant* e non *se pensant*"¹⁶. L'appello al "mezzo" riprende l'affermazione deleuzo-guattariana che una molteplicità rizomatica "non è fatta di unità, ma di dimensioni, o piuttosto di direzioni moventi. Non ha cominciamento o fine, ma sempre un mezzo, per il quale cresce e trabocca"¹⁷. La molteplicità del giardino è quindi diventata né arborescente né radicolare ma rizomatica: se il rizoma non è una radice ma un adattamento del fusto (il quale cresce sotto terra, orizzontalmente), ne può comunque prendere l'aspetto: "essere rizomorfo significa produrre fusti e filamenti che hanno l'aria di essere radici, o meglio ancora si connettono con esse penetrando nel tronco"¹⁸.

Per un orientamento "rizomatico" verso il Ryoanji, Charles si rivolge quindi a Cage, il quale scriveva nel 1961 che:

ogni tanto mi capita di leggere un articolo su quel giardino di rocce nel Giappone,

12 Petersen 1963, p. 113

13 Petersen 1963, p. 113

14 Charles 2002², p. 307

15 Charles 2002², p. 312

16 Charles 2002², p. 312

17 MP, p. 31

18 R, p. 46

che contiene solamente uno spazio di sabbia e qualche roccia. L'autore, qualunque sia, s'impegna a suggerire che la posizione delle rocce nello spazio segue un piano geometrico o l'altro, il quale produce la bellezza che si può osservare; oppure, non contento con la semplice suggestione, confeziona diagrammi ed analisi dettagliate. Quindi, quando incontrai Ashihara, un critico giapponese di musica e danza [...] gli dissi che per me, queste rocce avrebbero potuto situarsi in un luogo qualunque di quello spazio, che dubitavo che le loro relazioni fossero state calcolate, e che il vuoto della sabbia era tale che poteva reggere le pietre ad un punto qualsiasi. Ashihara mi aveva già fatto un regalo (delle tovaglie), ma allora mi chiese di attendere un momento mentre andava a cercare una cosa nel suo albergo. Quando ritornò, mi diede la cravatta che porto in questo momento¹⁹.

Se le rocce "avrebbero potuto situarsi in un luogo qualunque di quello spazio", l'allusione al caso implica per Cage non soltanto una distribuzione imprevedibile delle rocce, ma anche un appello alla sperimentazione. Cage ha infatti messo in atto questa sua visione del giardino giapponese nella serie di incisioni punta a secco e disegni a matita intitolati *Ryoanji*, e nelle composizioni musicali omonime (si vedano rispettivamente i paragrafi 3.1.3 e 2.1.5); in entrambi i casi, il rapporto con la disposizione delle pietre al giardino di Kyoto non può essere ridotta alla somiglianza né all'imitazione, essendo al contrario dell'ordine di una produzione o una sperimentazione.

Dei vari caratteri o "principi" del rizoma che Deleuze e Guattari espongono su *Mille piani* (che includono la coppia di principi di "connessione ed eterogeneità", quello di "molteplicità", "rottura asignificante" e infine "cartografia e decalcomania"²⁰), il tratto 'rizomatico' che accomuna forse più degli altri i lavori prodotti da Cage nei vari media nell'ultimo quindicennio di vita è quello di una percezione che procede "a partire dal mezzo [*par le milieu*]". Per Deleuze e Guattari, se è "facile percepire le cose dall'esterno, dall'alto in basso o viceversa, da destra a sinistra o viceversa"²¹, è molto più difficile invece percepire le cose "dal mezzo". Per definire un simile regime della percezione, Deleuze e Guattari si rivolgono ad un passaggio dai *Diari* di Kafka:

Tutte le idee che mi vengono non mi vengono non dalla loro radice, ma soltanto

19 Cage 1967a, p. 137

20 Cf. MP, pp. 13-20

21 MP, p. 34

da qualche punto verso la metà. Provate allora a tenerle, provate a tenere e ad aggrapparvi a un filo d'erba che comincia a crescere soltanto alla metà dello stelo.²²

I cambiamenti tecnici che Cage ha introdotto nei lavori visive e testuali, oltre che musicali, nell'ultimo quindicennio circa della sua produzione, potrebbero fare pensare ad un simile regime della percezione: nelle sue incisioni e stampe, Cage opera a partire a partire dal 1983 una "semplificazione" che sostituisce alla superficie visiva di opere quali *Changes and Disappearances* (1978-1982) o *On The Surface* (1980-1982) una molteplicità di ronde senza supporto spaziale (si veda il paragrafo 3.1.3); a partire dal 1977, gli *a plat* linguistici dei lavori precedenti quali *Empty Words* cedono il posto ai mesostici e alla loro maniera di orientare i versi attorno ad una stringa centrale di lettere; e, soprattutto, a partire dal 1981 la sua musica privilegerà sempre di più le "parentesi di tempo" all'interno delle quali i suoni acquisiscono una mobilità e sono contornati da ciò che Cage chiama uno "spazio di tempo". Per questi motivi, si potrebbe parlare di un cambiamento dell'orientamento topografico dei lavori di Cage, in cui il piano lascia il posto al rizoma.

22 Kafka, *Diari 1910-1923*, Milano, Mondadori 1977, p. 7

3.1.2 Sylvano Bussotti, Piano Piece for David Tudor n° 4

La partitura che appare all'inizio di *Mille piani*, l'ultimo brano del ciclo dei *Pièces de chair II* per baritono, voce femminile, ensemble strumentale e pianoforte di Sylvano Bussotti (1958-1960), ovvero il *Piano Piece for David Tudor n° 4*, è per molti versi una musica rara. Nella breve nota introduttiva alla raccolta, Bussotti spiega infatti che “una completa riserva viene mantenuta” rispetto a più aspetti del ciclo, dalla scelta dei testi e la maniera in cui sono intonati, alle diverse soluzioni della notazione (in parte grafica e in parte tradizionale). Tale riservatezza conviene secondo Bussotti al contenuto erotico dei testi antichi e moderni, e all'accentuata sperimentazione strumentale e vocale con cui vengono intonati e frammentariamente accompagnati. La corporeità del suono, insieme alla ritmica espressa spesso in maniera estremamente precisa in modo da simboleggiare l'evocazione delle “mathématiques sévères” che ricorre più volte nella partitura, spiega forse la citazione dalle *Positions de la chair* di Artaud che Bussotti mette in esergo al ciclo: “il y a des cris intellectuels, des cris qui proviennent de la finesse des moelles. C'est cela, moi, que j'appelle la Chair”. Il *Piano Piece for David Tudor n° 4* è uno dei cinque brani dedicati a Tudor – o piuttosto, come dice Bussotti, “più che una dedica, [si tratta di] una indicazione di strumentazione”²³ – che sono disseminati lungo il ciclo. La sua notazione è fra le più sperimentali del ciclo; al contrario ad esempio del terzo brano (intitolato *J.H.-K.S.*, con le lettere iniziali cioè dei nomi di Cage, al quale il brano è dedicato, Heinz-Klaus Metzger, e Bussotti stesso), che è stampato dapprima in forma grafica, e poi in tre realizzazioni diverse per ensemble cameristici, una trascrizione in notazione convenzionale del quarto dei pezzi per Tudor non è inclusa nella raccolta, di modo che il brano rappresenta, nelle parole di Bortolotto, , “una straordinaria riserva segreta di suoni”²⁴.

Il primo pentagramma di *Piano Piece for David Tudor n° 4* (si veda la riproduzione qui sotto) contiene suoni armonici (indicato con la lettera S e un cerchietto; negli altri pezzi del ciclo, Bussotti utilizza le due possibilità di ottenere armonici al pianoforte, abbassando un tasto muto e suonando una nota alla quindicesima o la diciassettesima inferiore, oppure sfiorando la corda ad un punto

23 Nella prefazione all'edizione separata dei cinque brani pianistici, Bussotti scrive che “l'espressione *for David Tudor* usata nel titolo non vuole essere una dedica ma, per così dire quasi un'indicazione di strumento. I caratteri musicali scritti realizzano una scala che va dalla scrittura tradizionalmente nota sino al segno musicalmente ancora ignoto: il disegno (...) Spesso l'atto sonoro che simili disegni possono generare resta nelle mani del pianista”.

24 Bortolotto su Degrada, a cura di, 1976, p. 49. Per il ciclo dei *Pièces de chair*, Cf. Attinello 1995, Pinzauti, a cura di, 1983, e Ulman 1996.

nodale con un dito mentre si suona la nota con il tasto), note suonate ‘con sordina’ (nella notazione di Bussotti, M sta per “Muted, soffocato col dito sulla corda”), e suoni pizzicati (indicati con la lettera P). Il terzo pentagramma sarà discusso qui sotto; se il secondo richiede suoni di percussione (battuti sul coperchio della tastiera, o suoni muti sui tasti), il quarto utilizza invece glissandi ascendenti e discendenti suonati direttamente sulle corde (suonati o con le unghie, oppure in modo da ottenere armonici, bloccando le corde con il braccio), e il quinto contiene una sola nota, o un piccolo segnale sonoro dato da un la 440 Hz.

Se le immagini che appaiono all’inizio di ogni capitolo di *Mille piani*, e che lo rendono nelle parole di Deleuze “un libro illustrato”, hanno la funzione di tracciare una “carta delle circostanze”, o “un insieme di linee differenti che funzionano nello stesso tempo”²⁵, nella partitura di Bussotti, si possono distinguere almeno due tipi di linea, che possono essere intesi entrambi come una “illustrazione” dei primi due “principi” del rizoma, connessione ed eterogeneità. Un primo tipo di linea è dato dalle linee curve del disegno originale di Bussotti (si tratta di un disegno che data al 1949, al quale nel 1959 Bussotti ha sovrapposto i cinque pentagrammi per ottenere la partitura grafica). Tali linee che attraversano le macchie della partitura sono forse adatte ad illustrare il principio di connessione del rizoma, secondo il quale “non importa quale punto di un rizoma può essere connesso con non importa quale altro, e deve esserlo”²⁶. Il secondo tipo di linee presenti in questa partitura richiede invece spiegazioni maggiori circa le circostanze storiche in cui il brano fu composto. Nel 1957 Bussotti conobbe Heinz-Klaus Metzger, il quale lo invitò a seguire i corsi di Darmstadt nell’anno successivo, che fu quello in cui Cage ha presentato il discorso “Composizione come processo”, e le sue composizioni più recenti, il *Concert per pianoforte ed orchestra* e le *Variations I*. Le *Variations I* sono costituite da sei fogli trasparenti, di cui uno contiene un insieme di punti o di macchie non dissimili a quelli del disegno di Bussotti, mentre gli altri cinque presentano ognuna una linea dritta, in modo da rappresentare i quattro parametri classici del suono, più il loro ordine di successione²⁷. Nella partitura di Bussotti, la funzione delle cinque trasparenze è ripresa dai cinque rettilinei del terzo pentagramma, che portano infatti le indicazioni: “sequenza, frequenza,

25 PP, p. 40, 50

26 MP, p. 13

27 In *Composition as Process*, Cage presenta *Variations I* come segue: “Sounds, as we know, have frequency, amplitude, duration, timbre, and, in a composition, an order of succession. Five lines representing these five characteristics may be drawn in India ink upon transparent plastic squares. Placing the square with the lines over the square with the point, a determination may be made as to the physical nature of a sound and its place within a determined program simply by dropping a perpendicular from the point to the line and measuring according to any method of measurement. Larger points will have the meaning of intervals and largest points that of aggregates”, (Cage 1958a, p. 28).

timbro, durata ed intensità”; questo pentagramma in particolare rappresenta quindi un ulteriore omaggio a Cage. Se le trasparenze di Cage possono essere sovrapposte più volte con diversi orientamenti, le linee dritte di Bussotti divergono su un solo foglio di carta, per cui ogni biforcazione delle linee potrebbe essere analogo ad un nuovo posizionamento delle trasparenze nel dispositivo di Cage. In particolare, sarà la linea che definisce la “sequenza” dei suoni a fare da vero “principio di connessione” rizomatica nel brano di Bussotti: dal momento i punti del disegno sono più lontani o più vicini ai differenti segmenti di questa linea spezzata, e considerato che il loro ordine di successione, come nelle *Variations I* di Cage, sarà dato dalla vicinanza alla linea stessa, l’ordine dei suoni cambierà secondo il segmento della linea preso in considerazione; in questo modo, ciò che è vicino leggendo uno dei segmenti della linea sarà lontano se si considera un altro segmento, cosa che aumenta il numero di “connessioni” possibili.

In conclusione, si potrebbe pensare che la pubblicazione delle “Gloses sur le Ryoanji” di Daniel Charles (si veda paragrafo 3.1.1), in cui il nome di Cage fu avvicinato al concetto deleuzo-guattariano di rizoma, abbiano avuto un ruolo nell’inclusione in *Mille piani* di questa partitura. Charles si riferisce al *Piano Piece for David Tudor n° 4* in un passaggio di *Pour les oiseaux*; si tratterebbe così di un omaggio a Cage firmato Bussotti, rilanciato da Charles e accolto da Deleuze e Guattari.

7 vedi NOTE

XIV piano piece for David Tudor 4

disegno del 1949
adozione pianistica: 27.3.1959

Sylvano Bussotti, *Piano Piece for David Tudor n° 4* (1959)

3.1.3 Gli incisi e i disegni a matita Ryoanji di Cage

Se prima del 1978, l'anno in cui Cage è stato invitato da Kathan Brown a realizzare alcuni lavori alla Crown Point Press di San Francisco, la sua produzione grafica comprendeva soltanto le serigrafie su lastre di plexiglas *Not Wanting to say Anything About Marcel* (1969), nei quindici anni successivi essa si estende fino a raggiungere ventisette serie di stampe, attorno a centocinquanta disegni a matita e più di un centinaio di acquarelli²⁸. Una tappa decisiva all'interno di questa produzione è rappresentata dalle stampe e dai disegni *Ryoanji*, i quali segnano secondo Brown una "semplificazione" nelle procedure di composizione. I primi lavori realizzati da Cage si caratterizzano infatti secondo Brown per la grande quantità di materiali impiegati – nelle serie *Changes and Disappearances* (1978-1982), *On The Surface* (1980-1982) e *Déreau* (1982), Cage ha utilizzato per ogni stampa fino a sessantasei oggetti diversi, o ancora fino a 298 colori diversi per una sola incisione – e per la complessità delle "partiture" che Cage preparava per gli artigiani della stampa, le quali quantificavano ogni aspetti del lavoro da svolgere, dagli oggetti da collocare sulla lastra, alla loro posizione definita da una griglia di sessantaquattro caselle per sessantaquattro, all'inclinazione o alla rotazione dell'oggetto, alla scelta del bordo sul quale mettere l'inchiostro, e infine le proporzioni con cui mescolare i pigmenti. Ognuno di questi aspetti della composizione fu tradotto da Cage in termini numerici (convertendo ogni 'parametro' in una serie di numeri da uno a sessantaquattro), per poi essere determinato casualmente.

Il risultato è nelle parole di Cage un'arte visiva "complicata tanto quanto i *Freeman Etudes*", che raccoglie un gran numero di forme geometriche inclinate diversamente su una superficie visiva (si veda la riproduzione di *Changes and Disappearances* n° 31 qui sotto). Se la diversità di contorni, dimensioni ed orientamenti delle diverse figure è in questa prima serie di lavori riunita dal solo piano visivo, nella serie di lavori successivi, a partire cioè dalle incisioni e i disegni a matita *Ryoanji*, il supporto o la superficie visiva tende a retrocedere. Da una parte, questi lavori consistono unicamente in un numero variabile di linee rotonde sovrapposte; dall'altra, la semplicità della loro composizione è rappresentato dal titolo stesso dato ai vari lavori della serie, *Where R = Ryoanji*. La lettera R indica infatti il numero quindici, il numero cioè di pietre nel giardino che si trova a Kyoto, di modo che nelle tre stampe intitolate *Where R = Ryoanji: R²*, le quindici pietre furono posizionate sulla carta quindici volte (R alla seconda potenza), e nelle tre

28 Sulla produzione grafica di Cage, cf. Brown 2000, Millar, a cura di, 2010; inoltre, Lewallen, 2001, Kass 2001 e Brown 2002.



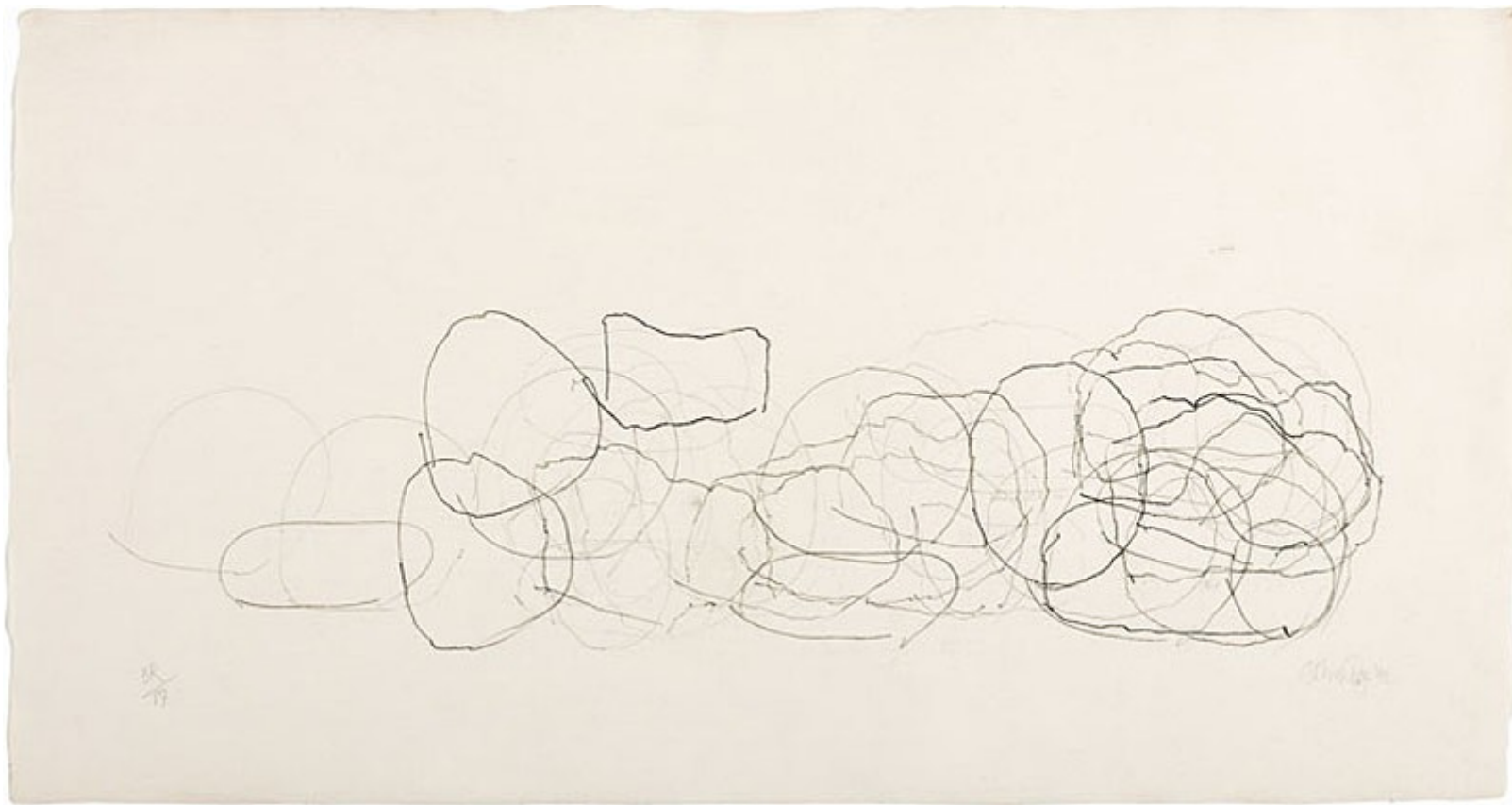
Changes and Disappearances n° 31, acquaforte con fotoincisione ed incisione punta a secco (1979-1982)

stampe intitolate R^3 , furono realizzati 15³ o 3,375 tracciati. La variante introdotta in questi ultimi lavori è infine indicata dalle parentesi presenti in alcuni dei titoli: se in R^3 Cage prevedeva che la posizione delle pietre potesse parzialmente fuoriuscire dal bordo del quadro, in (R^3) le pietre furono posizionate in modo che tutti i tracciati rimanessero all'interno del quadro²⁹.

Nei titoli della serie di disegni a matita *Ryoanji*, ai quali Cage si è dedicato dal 1983 fino all'anno della sua scomparsa, R indica il numero quindici, il numero anteposto a questa lettera sta per il numero di tracciati effettuati attorno ad ogni pietra, e il numero seguente si riferisce al numero di matite di gradazione diversa impiegato. Così, in $3R/17$ (*Where R = Ryoanji*) (si veda la riproduzione qui sotto), vi sono tre tracciati attorno ad ognuna delle quindici pietre, realizzati con 17 matite, in cui la posizione delle pietre rimane all'interno del quadro. In questo modo, in maniera simile alla "densità" variabile delle composizioni musicali di Cage, i disegni possono essere più saturi – com'è ad esempio il caso con $R8/15$ – o più rarefatti, come accade con $R/2$ (*Where R = Ryoanji*). Più in generale, l'approccio di Cage alla composizione grafica era quello di un musicista abituato a formulare le fasi successive di un processo compositivo attraverso una serie di parametri che definivano con precisione le "questioni" da porre all'oracolo. Il modo cagiano di quantificare gli oggetti, le posizioni o la combinazione delle matite, è compensato in seguito dal

²⁹ Cage utilizzerà una tecnica simile ma con l'aggiunto del colore nella serie di stampe *Ryoku* (1985), che stendono diciassette colori diversi lungo i bordi delle pietre, oppure con altri media, come nelle quattro serie di acquarelli intitolati *New River Watercolours* (1988), o le acquetinte *10 Stones* (1989) o *75 Stones* (1989).

modo in cui i differenti tracciati attorno ad una sola pietra si discostano dalla figura originale, e soprattutto dal momento che la diversa gradazione delle matite rende alcune tracciate pressoché invisibili, ed altre invece molto marcate; le ronde si sciolgono dunque le une nelle altre, per formare – nei termini del lessico bergsoniano ripreso da Deleuze – una molteplicità di fusione, qualitativa e non quantitativa.



3R/17 (Where R = Ryoanji), matite su carta giapponese fabbricata a mano, 1992

3.2. I mesostici cagiani come forma poetica rizomatica

Come gli acrostici, i mesostici sono scritti orizzontalmente, alla maniera convenzionale, ma essi seguono anche una regola verticale: nel mezzo del verso, e non sul bordo come in un acrostico, una stringa di lettere forma una parola o un nome proprio, che non è necessariamente legato a ciò che si scrive, ma può esserlo. Questa regola verticale è lettristica, e nella mia pratica le lettere sono maiuscole.³⁰

3.2.1 Introduzione

Se nella produzione visiva di Cage a partire dai disegni e delle incisioni *Ryoanji* la molteplicità figurale acquisisce una maggiore autonomia rispetto alla superficie o al piano visuale, nel paragrafo successivo si cercherà di vedere se l'una delle novità maggiori degli anni ottanta nell'ambito della composizione musicale cagiana, vale a dire le parentesi di tempo e la struttura variabile basate su esse, sia in risonanza con questo stesso modo percettivo, che si può definire rizomatico in quanto orientato in modo variabile a partire dal mezzo. Nel presente paragrafo, lo si esaminerà a partire dalla forma poetica inventata da Cage, che sarebbe diventata il suo mezzo di espressione testuale pressoché esclusivo nell'ultimo ventennio circa della sua vita, vale a dire il mesostico, il quale prende il suo nome dalla collocazione di una stringa verticale di lettere maiuscole "in mezzo al verso" (meso-stichos). Cage dirà infatti che la ragione per cui preferisce questa forma all'acrostico, in cui la stringa si trova al bordo del verso, è l'aspetto sfrangiato che prendono i versi sulla pagina, scostandosi a destra e a sinistra dalla linea verticale, o crescendo in maniera ineguale verso i due lati³¹.

I lavori testuali di Cage anteriori ai mesostici sono composti secondo un principio che secondo Crnković è quello di un "piano orizzontale de-gerarchizzato", il quale raccoglie un insieme di frammenti di testo sparsi sulla pagina senza relazioni diacroniche predeterminate, per costituire una "pluralità orizzontale di centri"³². È il caso delle sperimentazioni tipografiche come 2

30 Cage 1990a, p. 1

31 Cf Kostelanetz, a cura di, 2003

32 Crnković 1994, pp. 172 e 176

*Pages, 122 Words on Music and Dance*³³, in cui Cage ha determinato il numero di parole da scrivere con operazioni casuali, per poi posizionare i frammenti di testo senza legami semantici sulla pagina seguendo le imperfezioni della carta. In altre occasioni, come ad esempio nella stesura di *Rhythm Etc.*, Cage ha utilizzato invece *Cartridge Music* (1960), che consiste in una serie di fogli trasparenti che permettono di definire le durate e i materiali di un brano di musica; anche in questo caso quindi, ha determinato la quantità di testo da scrivere, e l'argomento rispetto al quale un dato frammento doveva, o non, avere una pertinenza, con tecniche sviluppate in ambito musicale³⁴. Nonostante questi paralleli fra composizione musicale e testuale, Cage dirà nel 1970 di non aver ancora "portato il linguaggio allo stesso punto in cui ho portato i suoni musicali"³⁵; con *Mureau* ed *Empty Words* invece, Cage ha voluto rendere il linguaggio suscettibile di una percezione musicale, o nelle sue parole "alzare la temperatura del linguaggio"³⁶: se ognuna della quattro parti di *Empty Words* consiste in frammenti presi dai Diari di Thoreau, la "transizione dal linguaggio alla musica" che questo lavoro rappresenta sta nel passaggio dall'uso di frasi, parole, sillabe e fonemi singoli nella prima parte, a parole singole, sillabe e fonemi nella seconda, mentre la terza parte elimina le parole, e la quarta parte non contiene che fonemi isolati e silenzi³⁷.

La cronologia dei mesostici cagiani proposta da Perloff identifica tre periodi principali³⁸. I primi mesostici scritti da Cage attorno al 1970 utilizzano come stringa verticale un nome proprio, e il testo scritto da Cage attorno alle lettere maiuscole segue una sintassi regolare; nel secondo periodo invece Cage utilizza ancora un nome proprio per la colonna verticale, il quale però serve ora da guida per la procedura di "writing-through" su un testo trovato di natura letteraria, in cui la sintassi viene meno, come ad esempio nelle prime quattro serie di mesostici derivati da *Finnegans Wake*, sui quali Cage ha lavorato a partire dal 1977. Infine, negli anni ottanta, Cage utilizzerà come stringa verticale non un nome proprio ma una frase intera; la procedura rimane quello del writing-through, applicata ora a testi prevalentemente non letterari.

33 Cage 1961a, pp. 96-97

34 Cf. Cage 1967a, pp. 120-132

35 Cage 1976, p. 131

36 Cage su Kostelanetz, R., a cura di, 1993a, p. 97

37 Cage 1979a, p. 65

38 Cf. Perloff 1997

3.2.2 36 *Mesostics Re and Not Re Duchamp*; 62 *Mesostics Re Merce Cunningham*

Nei 36 *Mesostics Re and Not Re Duchamp* (1970)³⁹, il nome di Duchamp offre a Cage la possibilità di comporre stanze brevi, con sei o sette lettere maiuscole allineate verticalmente, attorno alle quali comporre alcune frasi che presentano ognuno una immagine “a proposito di e non a proposito di” Duchamp. La varia distribuzione su ogni pagina di tre, quattro o cinque strofe ricorda quella dei lavori testuali precedenti di Cage.

a utility aMong
 swAllows
 is theiR
 musiC.
 ThEy produce it mid-air
 to avoid coLliding⁴⁰

Il principio di composizione spaziale e tipografica dei 62 *Mesostics Re Merce Cunningham* (1973) è molto diverso da quello dei mesostici sul nome di Duchamp: ogni mesostico occupa una pagina intera, e piuttosto che combinare una stringa verticale di lettere maiuscole ed un insieme di i versi orizzonti, traccia una diagonale. Cage ha infatti scritto che quando si è proposto di scrivere mesostici sul nome di Merce Cunningham, trovava che la lunghezza stessa del nome era un ostacolo; la soluzione era quella di “fare in modo che le lettere si toccassero sia verticalmente che orizzontalmente”, di modo che la poesia diventasse una “cascata” o un “ideogramma”⁴¹ (si veda l’esempio qui sotto). Per realizzare questa fusione della verticale e dell’orizzontale, Cage ha accostato le lettere utilizzando più di settecento fonti tipografici; la stringa verticale di ogni mesostico diventa quindi spesso difficile da riconoscere per via della grande differenza nelle dimensioni delle lettere che la compongono. Si tratta di una poesia sonora quanto concreta, con valenza cioè tanto per la voce che per la vista; come indicazione per il lettore o vocalista, secondo Cage gli eventuali respiri non dovrebbero interrompere la performance: “quando è eseguito, ogni mesostico dovrebbe tenere insieme: come un singolo grido, urlo o evento vocale”⁴².

39 Cage 1963a, pp. 26-34

40 Cage 1973a, p. 26

41 Cage 1973a, p. ix-x

42 Cage su Kostelanetz, a cura di, 1993a, p. 97



Dai 62 *Mesostics Re Merce Cunningham* (Cage 1973a, p. 182)

3.2.3 I Writings-through Joyce

Sebbene Cage abbia conosciuto *Finnegans Wake* nel suo soggiorno a Parigi alla fine degli anni venti, quando leggeva i passaggi del romanzo di Joyce man mano che uscivano sulla rivista *transition*, non è stato fino agli anni settanta che ha lavorato con Joyce in modo sostenuto. Dopo essersi rivolto a *Finnegans Wake* soltanto per dei brevi testi da mettere in musica, come in *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* per voce e pianoforte chiuso (1942), o in seguito nei *Song Books*

(1970), ha progettato un brano per orchestra, coro ed elettronica sui Ten Thunderclaps del romanzo joyciano⁴³; è comunque stato soltanto nel 1977, quando Elliott Anderson ha chiesto a Cage di contribuire al numero di *TriQuarterly* dedicato a Joyce, che Cage ha realizzato il suo primo “writing-through” su testi joyciani. Si tratta di una procedura simile a quelle utilizzate dal poeta americano Jackson Mac Low, definite da quest’ultimo come “procedure di selezione di testo via una lettura-attraverso”⁴⁴; laddove Mac Low scriveva acrostici basati su metodi casuali di selezione di testo, Cage ha cominciato scrivendo mesostici sul nome di Joyce, isolando le parole o frasi che contenessero una j senza una a, una a senza una m, e così via. Nel primo writing-through *Finnegans Wake*, intitolato *7 Out Of 23* per indicare il numero di strofe che per via della selezione letteristica risultassero identiche al testo originale, Cage ha seguito la forma circolare del romanzo di Joyce, leggendo cioè il testo a partire dalla fine per proseguire dall’inizio⁴⁵.

Con il lavoro su *Finnegans Wake*, che avrebbe definito un un “omaggio sacrilegio”⁴⁶, Cage ha potuto precisare alcune regole dei propri mesostici. Grazie ad una suggestione di Louis Mink, Cage ha definito un “mesostico al 50%” quello in cui nel testo incluso fra due lettere maiuscole, la prima lettera può apparire ma non la seconda⁴⁷. In un “mesostico al 100%” o un “mesostico puro” invece, nessuna delle due lettere si può trovare fra una maiuscola e la prossima; più tardi, Cage chiamerà “mesostico al 25%” quello in cui entrambi le lettere possono ripresentarsi fra una maiuscola e l’altra. *Writing for the First Time Through Finnegans Wake* è un mesostico al 50%; il testo consiste in 115 pagine, per cui l’editore di Cage ha suggerito che lo riducesse, cosa che ha fatto introducendo la non-ripetizione di una data sillaba su una stessa maiuscola lungo il testo. Questa regola ha portato alla stesura di *Writing for the Second Time Through Finnegans Wake*, che consiste in una quarantina di pagine e che sarebbe diventato la base testuale di *Roaratorio*. La terza e la quarta dei writings-through sono entrambi mesostici al 100%; come la seconda, la quarta usa la regola di non-ripetizione di una sillaba⁴⁸.

La sonorità che ha maggiore rilievo in *Writing for the Second Time Through Finnegans Wake* è quella della lettera j, che si trova nel primo verso di tutte le strofe, sia su James che su Joyce;

43 Cf. Cage 1976, p. 137

44 Mac Low 2001, p. 220

45 Pubblicato in seguito Kostelanetz, a cura di, 1993a, pp. 127-130

46 Cage su Schöning, a cura di, 1985, p. 83

47 “La prima lettera di una parola o un nome è sul primo rigo, e dopo di essa sul primo rigo o la seconda lettera *non* si trova. (La seconda lettera è sul secondo rigo)” Cage su Mac Low 2001, p. 220.

48 In altri writings-through cagiani, la condensazione progressiva di un testo letterario appare in un solo lavoro: ad esempio, in *Writing Through Howl* (1986), le nove writings-through consecutive riducono il poema di Ginsberg ad una lunghezza che va da quattro pagine ad una sola strofa di cinque versi.

talvolta, essa è oscurata per via della pronuncia delle lingue nordeuropee integrate nel testo di Joyce, come in “Jurgensen’s”⁴⁹, o “gelaunt on a fjeld duiv”⁵⁰; a volte, al contrario, essa prolifera in un gioco di allitterazione (la ripetizione della lettera che appare come maiuscolo in un verso, prima della prossima maiuscola, non è vietata in un mesostico al 50%), ad esempio con “Jail / chOrus / jail him of mountjoY jail him and joy he was”⁵¹, o ancora “Jests / jOkes and / interjection”⁵². Questa sonorità agisce quindi come un orientamento mobile per l’ascoltatore, che piuttosto che segnare l’inizio di ogni strofa diventa un colore consonantico che spicca sugli altri ma che resta non localizzabile.

La fase del lavoro di Cage che riguardava la quantità di testo da includere attorno alla stringa centrale è evidente in un confronto fra la prima versione di un passaggio dalla fine del romanzo (incluso in *7 out of 23*), e il modo in cui Cage ha reso lo stesso passaggio in *Writing for the Second Time Through Finnegans Wake*. Nella prima versione, Cage lasciato il testo integrale attorno alle parole contenenti le maiuscole:

Just a whisk brisk sly spry spink
spank sprint Of a thing
i pitY your oldself i was used to,
a Cloud.
in pEace

La tendenza di Cage verso la riduzione delle parole-ali, pur mantenendo la coerenza sintattica del verso, è visibile nella resa dello stesso passaggio nella versione successiva:

Just a whisk
Of
pitY
a Cloud
in pEace and silence

Per una riduzione drastica della quantità di testo incluso da Cage, o una resa estremamente sintetica del testo di Joyce, si può paragonare il mesostico qui sotto al passaggio piuttosto lungo del romanzo di Joyce da cui proviene⁵³. Le regole di *writing-through* usate da Cage in questa

49 Cage 1979a, p. 141

50 Cage 1979a, p. 150

51 Cage 1979a, p. 142

52 Cage 1979a, p. p. 156

53 “What true felling for their’s hayair with what strawng voice of false jiccup! O here here how both sprowled met the duskt the father of the fornicationists but (O my shining stars and body!) how hath

occasione non avrebbero escluso che la frase “O here here how both sprowled met the dusk” rientrasse nella fine del primo verso o nell’inizio del secondo, giacché essa non contiene né una J né una A; Cage ha quindi scelto in questo caso di restringere la quantità di testo incluso ai lati della stringa centrale.

Jiccup
the fAther
Most
hEaven
Skysign⁵⁴

Più tardi, Cage avrebbe definito la fase di un writing-through dedicata al lavoro sulle parole-ali una “caccia alle idee”: la decisione di lasciare una buona parte del testo originale, o al contrario di eliminare quanto più possibile attorno alla stringa verticale, è da intendere come la ricerca sulla gradazione variabile del nesso semantico fra un verso e il seguente, e quindi sull’accostamento di immagini linguistiche vicini o lontani fra loro. Ancora, i mesostici su testi trovati rappresentavano per Cage una poesia che non era “sulle” idee, ma che “le produceva”; questa produzione verteva in primo luogo sull’eliminazione dei nessi sintattici abituali, per cercare accostamenti più o meno disparati. Se per Deleuze e Guattari Cage ha messo in atto “una sperimentazione contro ogni interpretazione”⁵⁵, Cage ritiene che “ogni istante di *Finnegans Wake* è più interessante di una ricerca sul significato del libro intero. Entrare fin da subito in una parola singola qualsiasi, come ‘laughtears’, per poi muoversi verso l’esterno come un sasso gettato nell’oceano”⁵⁶. Il writing-through è quindi un processo che fa della lettura una produzione attiva, al luogo della ricerca di un’idea globale della narrazione. Ancora, per via della ricerca sonora e poli-semantica del testo joyciano che si realizza nelle parole composite quali “roaratorio” o “laughtears” e nel loro “sound-sense” che è accessibile all’orecchio più che all’occhio, Cage dirà che la linearità abituale della parola è spezzata: “ogni parola è scritta in modo tale che può andare non in una sola direzione, ma molte”⁵⁷. Nonostante questa ricchezza lessicale, Cage osserva che “mi sembrava che Joyce avesse mantenuto le vecchie strutture (‘sintalks’) nelle quali egli metteva le

fanespanded most high heaven the skysign of soft advertisement!”. Joyce, *Finnegans Wake*, Londra, Penguin 2000, p. 4

54 Cage 1979a, p. 137

55 MP, p. 327

56 Cage su Schöning, a cura di, 1985, p. 79

57 Cage su Schöning, a cura di, 1985, p. 77

nuove parole che aveva creato”⁵⁸. Questa critica cagiana della costruzione linguistica di Joyce non è lontano da quella espressa da Deleuze e Guattari, per i quali “le parole di Joyce, giustamente dette ‘a radici multiple’, non spezzano effettivamente l’unità lineare della parola, o perfino della lingua, se non ponendo una unità ciclica della frase, del testo, o del sapere”⁵⁹. Questa unità ciclica o di livello superiore rispetto alla molteplicità considerata è precisamente ciò che la procedura cagiana del writing-through elimina, negli sbalzi asintattici da un verso all’altro che mantengono comunque l’aspetto poli-semantico del testo di Joyce.

3.2.4 Due direzioni dei mesostici degli anni ottanta

3.2.4.1 Profusione del materiale: *Themes and Variations* (1982)

I volumi di mesostici scritti da Cage nell’ultimo decennio della sua vita sono accomunati dall’essere quasi interamente asintattici, e basati su testi trovati di natura prevalentemente non letteraria. È il caso dei lavori di natura politica quali *Anarchy* (1987) e *Overpopulation and Art* (1992), così come il volume monumentale di mesostici letti da Cage alla Harvard University nel 1988-1989, pubblicato il cui titolo intero riprende le categorie principali del pensiero compositivo di Cage: *MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircmstanceVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistecyPerformance [I-VI]*. Le parole del titolo fanno da stringa centrale dei mesostici di ognuno delle sei sezioni del libro; il materiale di partenza consiste in una serie di 487 citazioni da libri di Cage stesso e di una serie di autori da Thoreau a Wittgenstein, da quotidiani e periodici dell’epoca, e da alcuni brevi testi scritti da Cage per l’occasione.

Il volume di mesostici intitolato *Composition in Retrospect* (1981) è solo parzialmente asintattico. In questo testo, Cage ha dedicato una sezione ad ognuno dei dieci temi che riteneva le più importanti nella propria carriera compositiva, vale a dire le parole: metodo, struttura, intenzione, disciplina, notazione, indeterminazione, interpenetrazione, imitazione, devozione e circostanze. Su ogni parola Cage scrive mesostici in sette strofe, di cui i primi sei sono grammaticalmente coerenti, mentre il settimo è un mescolanza ottenuta per via del caso dei versi delle strofe precedenti. È quindi soltanto l’ultima strofa a non rispettare la sintassi, in modo da formare ciò che Cage chiamava un “refrain” per via della sua ricorrenza regolare lungo il ciclo, e

⁵⁸ Cage 1979a, p. 133

⁵⁹ MP, p. 12

per il suo contrasto linguistico con le sei strofe sintatticamente corretti⁶⁰.

La transizione da un insieme di mesostici grammaticalmente corretti ad un testo non sintattico appare chiaramente nell'introduzione di *Themes and Variations* (1982), in cui Cage espone la procedura utilizzata per comporre il volume. Per ottenere una "biblioteca di mesostici", ha da una parte scelto quindici nomi di persone significative nella sua vita e nel suo lavoro, e dall'altra ha reperito all'interno delle proprie pubblicazioni centodieci "soggetti", o brevi frammenti di testo; abbinando in modo casuale un nome ad un soggetto, Cage ha scritto i quindici "temi" del titolo, vale a dire la biblioteca iniziale⁶¹. Il testo pubblicato consiste invece nelle "variazioni" prodotte dalla combinazione casuale dei versi dei temi, per la quale Cage si è ispirato alla pratica giapponese del renga, una forma di poesia collettiva in cui ogni verso successivo è scritto da un poeta diverso che, con Cage, "ciascun poeta cerca di rendere il suo verso il più distante possibile dal verso precedente"⁶². Il risultato è simile alla stanza finale o il "refrain" che chiude ogni gruppo di sette stanze di *Composition in Retrospect*; ogni passaggio della composizione finale è basato su un gruppo di mesostici su un solo nome, ma il caso ha determinato quale mesostico della biblioteca avrebbe fornito il primo verso, e poi il secondo, e così via. Infine, ognuna delle cinque "variazioni" che compongono il testo consiste in dodici minuti di lettura, ovvero un certo numero di mesostici su ciascuno dei quindici temi (una sezione può consistere ad esempio in tre soli versi, sulle iniziali di Henry David Thoreau, oppure in sessanta versi formati su quattro ripetizioni del nome di Merce Cunningham); per orientare il lettore lungo l'ora di tempo richiesto per una performance, Cage riporta la cronometria in margine della pagina ad ogni 25'' circa.

Alla fine dell'introduzione al volume, Cage ha riprodotto i cinque "temi" originali sul nome di David Tudor, seguiti dai luoghi in cui essi appaiono nelle cinque "variazioni" del testo finale. Nelle due tabelle riprodotte qui sotto, è possibile seguire il passaggio dai versi sintatticamente corretti alla loro mescolanza in stile renga.

60 Cage 1983a, p. 123

61 Si veda l'introduzione a Cage 1982a per una descrizione dettagliata delle procedure compositive.

62 Cage 1982a, p. 7

Themes and Variations, mesostici originali sul nome di David Tudor (cf. la prefazione, pp. 8-10)

mesostico 1	mesostico 2	mesostico 3	mesostico 4	mesostico 5
we Don't know	before stuDying	Dumb	the white birDs	we Don't
whAt	mountAin	At dawn	fly in pAirs	reheArse together
we'll haVe	and Valley	what i haVe	they haVe	we gaVe that up long ago
when we finish	zen Is zen	Is	thIngs	before we gave up smoking
Doing	while stuDying	all i neeD	to Do	why Do people
whaT we're doing	mounTain	excepT	Together	sTill ask
bUt	zen becomes confUsing	for yoU	that reqUIre	qUestions
we know every Detail	after stuDying	south sea islanD	Duality	i finD it
Of	mOuntain	shifting Of	they fly abOve	Odd
pRocess	River	mountain bReeze	the tRees	stRange
we're involveD in	Desert	sound of birDs	now anD then descending	when he quoteD something
A way	lAke	dArk	to An upper branch	i hAd said
to leaVe no traces	and Valley	has giVen way	whereVer they're	it seemed to haVe
nothIng in between	zen Is zen	to lIght	going is where	a little value
herDed ox	Difference	no neeD	they've alreaDy landed	but when i read [...]

Themes and Variations, mesostici sul nome di David Tudor come appaiono nel testo completo;

Variation I (xiv; p. 31)	Variation II (xv; p.44)	Variation III (xv; pp. 59-60)	Variation IV (xiii; pp. 76-77)	Variation V (xv; p. 91)
we Don't know	before stuDying	we Don't know	we Don't	The white birDs
At dawn	whAt	At dawn	mountAin	reheArse together
and Valley	we'll haVe	what i haVe	we'll haVe	they haVe
things	zen Is zen		when we finish	
to Do		zen Is zen	to Do	zen Is zen
	while stuDying		whaT we're doing	while stuDying
whaT we're doing	excepT	all i neeD	for yoU	
zen becomes confUsing				sTill am
south sea islanD	bUt	mounTain	Duality	
mOuntain	after stuDying	for yoU		bUt
mountain bReeze	mOuntain		they fly abOve	Duality
Desert	mountain bReeze	south sea islanD	mountain bReeze	Odd
lAke		Of		River
to leaVe no traces		mountain bReeze	Desert	
nothIng in between			lAke	
no neeD		sounDs of birds		
			whereVer they're	
		A way	a little value	
		and Valley		
			Difference	

Nella seconda delle due tabella riprodotte qui sopra, si vede ad esempio che i cinque versi della prima strofa sul nome di Tudor (alla pagina 31 del testo) provengono rispettivamente dal primo, terzo, secondo, quarto e quarto dei mesostici originali; ne risulta un grado variabile di frattura sintattica e semantica fra un verso e il prossimo. Nell'ultimo mesostico invece, un legame semantico formato spontaneamente è dato dalla combinazione casuale dei primi due versi del quarto e del quinto mesostico sul nome di Tudor: "the white birDs / fly in pAirs" e "we Don't / reheArse together" diventa nella quinta variazione "the white birDs / reheArse together"⁶³. Se nel secondo, terzo e quarto dei mesostici originali sul nome di Tudor ricorrono alcune immagini della natura (ad esempio, "montagna, valle, isola, brezza"), nei versi sul nome di Marcel Duchamp (si veda la tabella qui sotto) appaiono invece un certo numero di riferimenti al linguaggio (da "tell Me / whAt you're saying", o ancora "you aRe saying", a "My word", o a "Can you / say somEthing / but not cLearly", fino alla citazione joyciana "Confusium / Hold them") o frasi interrogative e riferimenti alla memoria ("wHy did you / repeAt yourself just now"; "what did you have in Mind / when you sAid instantaneous"; "rEmember / just a Little"; "instantaneoUs and / then i Came back"; "the clAss / was a veRy long time ago"). È quindi possibile che, anche se Cage ha composto le strofe singole di ogni "tema" su altrettanti "soggetti" diversi, le abbia stese pensando già alla loro combinazione casuale: con un certo numero di immagini in comune fra i mesostici su un solo nome (riguardante la natura, oppure il linguaggio), il grado di rottura semantica data nel passaggio casuale da un verso all'altro sarebbe risultato minore. In questo modo, il ventaglio di legami possibili da un verso al prossimo avrebbe creato una variazione nella coesione e divergenza dei versi del testo finale; infine, una tematica che unisse approssimativamente un gruppo di mesostici originali avrebbe offerto una soglia minima in base al quale distinguere un passaggio delle *Variazioni* dall'altro.

63 Cage 1982a, p. 91

Themes and Variations, mesostici sul nome di Marcel Duchamp

I, vi (pp. 21-22)	II, x (pp. 39-41)	II, continua	III viii (pp. 53-54)	IV, vii (p. 71)	V, vi (pp. 85-86)
<p>My word</p> <p>thAt Rolling around</p> <p>Can you say somEthing but not cLearly</p> <p>not Dance</p> <p>withoUt unprediCtable wHy did you repeAt yourself just now</p> <p>raMbling Person tell Me</p> <p>dAnce and music figuRe</p> <p>it didn't Catch on</p> <p>i hE aLL their time Dancing groUnd? / to write musiC notHing hAd a chance to rest / is accoM- / accomPlished / MultiPLICity / rAn</p> <p>no play of power / danCing frEe / in its own pLace / it could have been- -someone else / or soUth or north / Confusium Hold them</p>	<p>what did you have- -in Mind when you sAid instantaneous men aRe men</p> <p>eaCh</p> <p>rEmember just a Little</p> <p>not Dance withoUt musiCal</p> <p>wHy did you repeAt yourself just now</p> <p>Men are men as before Put yourself tell Me whAt you aRe not on wheels i Can't</p> <p>thE dancers were- -spending a littLe off the ground groUnd Can't you see notHing hAd a chance to rest is accoM- Peace their Minds rAn</p> <p>not play of power Composing frEe</p> <p>no accompliShment's</p>	<p>involveD yoUr ears are exCellent</p> <p>Hold them this wAy and that</p> <p>Moving Play</p> <p>it still seems to Me speAking you aRe putting on orange Cloth</p> <p>mEditation</p> <p>the Little trap that noboDy aboUt i Can't quite for awHile whAt you're-</p> <p>-saying</p> <p>raMakrishna of Place</p> <p>coMes indiA</p> <p>Re-</p> <p>fleCt</p> <p>wE say we go to the same pLace i'll go Down</p> <p>I sUppose-</p> <p>inseCurity in Her dAy</p>	<p>anonyMity</p> <p>thAt the puRpose</p> <p>eaCh say somEthing</p> <p>just a Little</p> <p>anD instantaneoUs and then i Came back</p> <p>How</p> <p>Afterwards Men are men as before</p> <p>Put yourself one art More situAtion</p> <p>you aRe saying it didn't Catch on</p> <p>figuRE how it reLates to anonymity</p>	<p>anonyMity</p> <p>the clAss was a veRy long time ago of my writing musiC was say somEthing just a littLe not Dance with soUnds unprediCtable</p> <p>wHy did you mAdE by the saMe Perhaps twenty-five</p>	<p>what did you have in Mind</p> <p>whAt the puRpose Can you</p> <p>at cEnter beLL rings</p>

3.2.4.2 Ristrettezza del materiale, gli autoku: *Sculpture musicale* (1986)

Nella seconda metà degli anni ottanta, Cage ha composto una serie di “autoku”, ovvero brevi mesostici in cui uno stesso testo di partenza costituisce la colonna centrale del mesostico, ed offre inoltre tutte le parole-ali. In questo modo, il testo viene ripiegato su se stesso in maniere differenti; o, come nota Cage, “la ripetizione è estrema quando il materiale di partenza è ristretto” (la sillaba finale del termine deriva invece da ‘haiku’, e indica che una divisione del testo originale in ‘strofe’ di 5, 7 e 5 versi)⁶⁴. Il testo di partenza di *Sculpture Musicale* è uno dei frammenti inclusi ne *La boîte verte*, realizzata da Duchamp nel 1934: “Sculpture musicale : sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure”⁶⁵. Per determinare quali parole della frase di Duchamp sarebbero state posizionate attorno a ciascuna lettera, Cage ha utilizzato due programmi informatici messi a punto da Jim Rosenberg e Andrew Culver, di cui il primo ha offerto una lista di tutte le parole che contenevano la lettera richiesta, e l’altro ha selezionato quale parola utilizzare ad un dato punto del mesostico. In questo modo, se la parola che da abbinare ad ogni lettera maiuscola è stata determinata dal caso, la quantità di testo incluso ai lati è stata invece scelta da Cage (su ogni verso, da uno o due fino a cinque parole della sequenza verbale iniziale appaiono in ogni verso)⁶⁶. I centotré caratteri del frammento originale hanno così prodotto un mesostico con lo stesso numero di versi, che creano un gran numero di relazioni nuove fra le parole del frammento originale. Infine, Cage ha assegnato tre diversi caratteri tipografici diversi al testo, per creare una polifonia a tre voci o suggerire la spazialità differenziata dei suoni che “durano e partono da punti diversi”. Qui sotto sono riprodotte le prime due strofe del mesostico, sulle parole “sculpture musicale”:

64 Cage 1990a, p. 5

65 *Sculpture Musicale* è uno dei lavori ispirati a testi di Duchamp dell’ultimo decennio della produzione di Cage, fra cui un writing-through dell’edizione francese delle *Notes* di Duchamp edito da A. S. Duchamp e P. Matisse, intitolato *Mirage verbale* (1983), i dodici canti per voce sola intitolati *Mirakus*² (1984), e *Mirakus* (1990), un secondo writing-through assistito dal computer. Il mesostico *Sculpture musicale* è inoltre legato alla composizione per strumenti non precisati ed elettronica intitolato *Sculptures musicales* (1989), composta per accompagnare un balletto di Merce Cunningham. A sua volta, questa composizione riprende quella intitolata *A Collection of Rocks* per ventidue gruppi di musicisti (1984), in cui i musicisti di ciascun gruppo producono sonorità protratte di tre, quattro o cinque suoni (*sons durant*), spostandosi in uno spazio diviso in sessantacinque punti (cf. Kostelanetz, a cura di, 1993a, p. 180-181).

66 Cf. Kostelanetz, a cura di, 1993a, p. 183

points et formant
 musiCale
 qUi
 musicaLe

parTant de
 mUsicale sons
sons duRant
 sculpturE

points et forMant
 scUlpture
 Sonore
 quI
sCulpture
 durAnt

musicalE

È possibile vedere negli autoku di Cage una realizzazione letterale del principio deleuzo-guattariano secondo il quale “non importa quale punto di un rizoma può essere connesso con non importa quale altro, e deve esserlo”⁶⁷. Ciò non soltanto per il gioco combinatorio in sé stesso, ma dal punto di vista del processo innescato: l’eterogeneità degli accostamenti verbali è tale che con ogni ricombinazione si produce una nuova sfaccettatura semantica. Se ogni passaggio da un verso all’altro può essere considerata una “divisione” dell’intero testo di partenza, i “suoni che durano” e che “formano una scultura musicale che dura” del testo di Duchamp diventano nell’autoku cagiano una molteplicità che, nella formula che Deleuze riprende da Bergson, “cambia di natura ad ogni divisione”, o che ha “solamente determinazioni, grandezze, dimensioni che non possono crescere senza che essa cambi di natura”⁶⁸.

Alcuni mesostici dell’ultimo periodo cagiano tematizzano esplicitamente il rapporto fra la parte e il tutto. Ad esempio, una parte del testo di partenza dell’autoku *What You Say* è costituita da una riflessione di Jasper Johns sul rapporto fra la parte e il tutto: “It interests me that a part can function as a whole or that a whole can be thrown into a situation in which it is only a part. It interests me that what one takes to be a whole subject can suddenly be miniaturized”⁶⁹. Se in questo passaggio la possibilità di fare di una parte un nuovo tutto, o viceversa, non mette in gioco il rapporto stesso fra la parte e il tutto, l’autoku di Cage trasforma sensibilmente questo rapporto:

67 MP, p. 13

68 MP, p. 14

69 Perloff 1997

nella parte dell'autoku che ha per stringa centrale "function as a whole", appare che "a whole sUBject / aNd then / a whole Can be / whaT you say about / It / Occupy it / a whole caN / hAve / different timeS and / tAKes / can be throWn / and perHaps at the same time / Or / how does one deaL with / diffErent times and"⁷⁰. La possibilità stessa di una totalizzazione è così messa in questione; nelle parole di Perloff, le multiple punti di vista sul tutto che emergono nell'autoku fanno sì che "ciò che noi 'prendiamo come un tutto' dissolve in un certo numero di possibilità"⁷¹. È ciò che nota anche Herwitz rispetto ad un frammento di *I-VI*, in cui un lungo passaggio sulla stringa "discipline", al limite dell'accostamento di idee divergenti, contiene una sola frase sintatticamente corretta: "two worlDs / envIronment / the divinity and Still the trembling / Covers the / studyIng / the contours and Postures of / why we shouLd we be / varIous / the eNGLISH / thE / swamps anD / searchIng / juSt / beComes / In other / Port / fossiL fuels / I said / weather at aNy hour / wE / of peace anD / goIng in by / haSte to / whiCh of / In is / Pointing / schooLs / If we could grasp the whole / oN / makEs"⁷². L'unica frase che emerge in questo passaggio è "If we could grasp the whole"; nei mesostici di Cage, per Herwitz, il "tutto" è precisamente ciò che non si lascia "cogliere"⁷³.

La serie di autoku *Art Is Either A Complaint Or Do Something Else* (1988) è basata su alcune riflessioni di Jasper Johns sui materiali della sua arte e sulle maniere di manipolarli. Cage chiarisce che gli autoku prodotti dalla frammentazione del testo originale "non sono 'a proposito' delle affermazioni di Johns, e a causa della maniera in cui sono scritti, altre affermazioni sono prodotte", per suggerire in seguito che attraverso la manipolazione testuale emergerà forse la voce di Johns stesso: "essi creano connessioni che non erano presenti nelle sue enunciazioni, ma dall'altra parte sembrano rafforzare ciò che egli diceva"⁷⁴. Ad esempio, il frammento in cui Johns riflette sulla natura di uno sfondo pittorico e sulla *musique d'ameublement* di Satie – "the idea of background, and background music, the idea of neutrality, air and the idea of air. In, breathing, in and out. Satie's furniture music now serving as background for music, as well as background for conversation" – crea nel testo cagiano una serie di frammentazioni ed accostamenti nuove che eliminano il senso originale delle parole "background" o "unit"⁷⁵. Ad esempio, "a not complete

70 Cage 1987, p. 62

71 Perloff 1997

72 Cage 1990a, p. 220

73 Herwitz 1994, p. 200

74 Cage su Retallack, a cura di, 1996, p. 107

75 Il testo originale appare su Cage 1991a; le citazioni seguenti sono state trascritte dalla registrazione della lettura di Cage, pubblicata su *Audio Arts*, Supplement 6, 1990.

unit or a new unit in and out satie's furniture music not serving i think i have a kind of resentment against illusion entities splitting the idea of background and background music idea about the visual arts object let one object find the others will be use is parts unit or a new unit"⁷⁶.

Un'altra interrogazione di Johns riguarda l'effetto della frammentazione degli oggetti, cosa che solleva di nuovo la questione della relazione fra la parte e il tutto. Così, l'undicesimo mesostico di *Art Is Either A Complaint Or Do Something Else* è interamente basato sul seguente frammento testuale: "The question of what is a part is and what is a whole is a very interesting problem on the infantile level, yes, on the psychological level, but also in ordinary objective space. Entities splitting". Nei sei minuti e mezzo dell'autoku composto da Cage su questo frammento, si producono dei turbinii sulle parole "parte" e "tutto":

splitting the question of what is a problem on the part on the a whole is a problem of the whole is a very ordinary an ordinary of what what is a part and what is a problem problem on the infantile level yes on the the question of what is a part and what is also what the question of is a whole psychological space entities splitting the question of what is a part and what is a whole is a space entities splitting the question of what is a part and what is on the psychological level but also in part and what is infantile but also in is on the ordinary level but also in ordinary part the question of what what is on the the psychological whole is a very interesting problem space entities splitting the question of what

Chi ascolta questo passaggio è costretto ad abbandonare l'opposizione fra un tutto e una parte, o l'attribuzione delle parti ad un tutto, che era ancora presente nel testo di Johns; i termini subiscono cioè una fusione sufficiente a creare una molteplicità che acquisisce, secondo la formula di Deleuze, lo statuto di un sostantivo. Con una molteplicità simile, non sussiste per Deleuze e Guattari che una "totalità accanto alle parti", ovvero "un tutto di quelle parti, ma che non le totalizza, un'unità di quelle parti, ma che non le unifica, e che si aggiunge ad esse come una nuova parte composta a parte"⁷⁷. In questo modo, la dimensione trasversale dei mesostici di Cage rappresenta ciò che è per Deleuze e Guattari un "puro processo che si compie e che non smette di essere compiuto in quanto procede"⁷⁸.

76 Ibid.

77 AO, p. 50

78 AO, p. 445

posizionarsi attorno al “mezzo”. È ciò che Cage intendeva quando diceva che “piuttosto che fissare ogni cosa in un tale punto preciso, io mi sforzo di prepararle uno spazio di libertà che le appartenga, e quando dico ‘punto’ o ‘spazio’, parlo di tempo. Così, lavoro all’interno di una parentesi di tempo [...]. Il suono può cominciare fra tale e tale punto, e finire fra tale e tale altro”⁸⁰. È così che per Cage i suoni sono avvolti o contornati da uno “spazio di libertà” (come si vedrà sotto, Cage rappresentava tali due intervalli di tempo con una notazione del tipo: 0’00” ↔ 0’45”, 00’30” ↔ 1’15”).

La stringa di lettere maiuscola del mesostico riprodotto qui sopra forma le parole “variable structure”, ossia la formula con la quale Cage descriveva la sua ultima maniera di porre la questione dell’organizzazione temporale nella musica. Per Cage, essa riunisce “aspetti di struttura” e “aspetti di processo”, vale a dire da una parte le parti distinte o le suddivisioni di una composizione che mancavano nella sua musica fin dagli anni cinquanta, e dall’altra l’assenza delle parti che costituiscono un oggetto⁸¹. Le parti si presentano di nuovo, alla condizione però di non avere dei limiti fissi, e di conseguenza di essere mobili le une rispetto alle altre, nell’“assenza di un rapporto fisso fra le parti”⁸².

3.3.2 I *Thirty Pieces for String Quartet* (1983), fra struttura planare e struttura rizomatica

Le parentesi di tempo sono state introdotte nella musica di Cage in maniera pressoché identica in tre composizioni dell’inizio degli anni ottanta, i *Thirty Pieces for Five Orchestras* (1981), *Dance 4/Orchestras* (1982) e i *Thirty Pieces for String Quartet* (1983)⁸³. Quest’ultimo lavoro ha in comune con il primo non soltanto l’idea di una provenienza spaziale differente per ogni gruppo strumentale o per ogni strumento (le “orchestre” del primo brano, che comprendono una ventina di musicisti ognuna, e i membri del quartetto nel secondo, sono cioè distribuiti nello spazio acustico), ma anche uno stesso schema formale, che consiste nella serie di parentesi che si può

80 Cage 2010², pp. 16 e 20

81 Cf le note introduttive per *Two* per flauto e pianoforte, inedite ma consultabili sul sito http://robhaskins.net/writings/sho_notes.htm#_ednref4: “There are two parts which have no fixed relation, no score. They are written in a series of time-brackets (the same for each part), nine of which are flexible with respect to their beginnings and endings, one of which is shorter and fixed. This is the first of a series of works that bring aspects of process (weather) together with aspects of structure (object). Each piece will have as its title the written-out number of players”.

82 Kostelanetz, a cura di, 1993a, p. 242

83 Cf. Weisser 2003 per un riassunto della procedura di composizione e della struttura dei brani orchestrali; la struttura delle parentesi è identica a quella presentata qui dei pezzi per quartetto.

vedere nella tabella qui sotto. I materiali dei pezzi per quartetto consistono, nelle parole di Cage, in “tre tipi di musica”⁸⁴:

- 1) “Tonale”. Si tratta di successioni di note singole, con una ritmica non misurata che è espressa in una notazione proporzionale. Pur considerando che il sistema delle parentesi lascia decidere ai musicisti quanto tempo dare ad ogni frammento di musica e a quale velocità suonarlo, le musiche “tonali” sono generalmente lente. Inoltre, la dinamica è costante, o piatta, per tutta la sequenza di note; talvolta una o due note ornamentali sono aggiunte; le arcate sono da cambiare su ogni nota. Con “tonale”, Cage intende qualcosa di simile ai suoi lavori di “trascrizione” del *Socrate* di Satie intitolate *Cheap Imitation* (per pianoforte solo, 1969, per orchestra, 1972, e per violino solo, 1977), nei quali i passaggi originali sono trasposti su modi differenti. Così, anche musiche “tonali” dei *Thirty Pieces* consistono nella distribuzione su più ottave di registro di un insieme da 2 a 6 altezze temperate con non più di due semitoni, a distanza di una quarta (nell’esempio qui sotto, su tratterebbe di un modo su do diesis, fa diesis o sol diesis).
- 2) “Cromatica”. I passaggi “cromatici” dei *Thirty Pieces* utilizzano le tecniche strumentali virtuosistiche che Cage aveva sperimentato negli anni settanta negli *Freeman Etudes* per violino e negli *Etudes Boreals* per violoncello (si veda il paragrafo 2.1.3). Anche qui la notazione è proporzionale, e si seguono in modo ravvicinato un grande numero di eventi sonori, con ampi salti di registro e cambi frequenti di modo di esecuzione, fra cui spiccicato, rimbalzato, sul ponticello, quattro tipi differenti di martellato, doppie corde all’unisono imperfettamente intonate in modo da produrre battimenti, e piccole glissati microtonali (la densità degli eventi sonori varia da un frammento all’altro, e la concentrazione di sonorità differenti supera spesso quella del passaggio “microtonale” all’inizio dell’esempio riportato qui sotto).
- 3) “Microtonale”. I passaggi “microtonali” consistono nell’alternanza fra due sole altezze quartitoni, una suonata *mp* nel registro centrale, e un armonico suonato *pp*. La ritmica di questi passaggi è misurata, in battute di 4/4, 5/4 o 6/4; l’ultima battuta di ogni passaggio simile presenta una sola delle due note, ad una velocità leggermente diverso dal resto del passaggio (secondo proporzioni ritmiche quali 3:5 4:5 6:5 9:5 etc.).

84 Note introduttive alle parti strumentali.

Il profilo ritmico dei tre tipi di evento sonoro li rende dunque immediatamente riconoscibili all'ascolto: nel primo caso la ritmica è sostenuta e non misurata, e quindi piatto o planare, nello stile "socratico" Cage delle diverse Cheap Imitation su Satie; nel secondo la ritmica è estremamente irregolare e la sonorità è discontinua; nel terzo invece la ritmica è misurata e perfino ripetitiva, come una piccola striatura o una pulsazione appena percepibile. Ancora, nei termini dell'opposizione fra il liscio e lo striato che Deleuze e Guattari riprendono da Boulez, si direbbe che i passaggi "tonali" sono lisci nelle durate ma striati negli intervalli, mentre quelli "cromatici" sono lisci sia negli intervalli che nelle durate, e quelli "microtonali" tendono verso il liscio negli intervalli ma sono chiaramente striati nelle durate.

Thirty Pieces for String Quartet (1983), parte del violoncello, pezzo 25

Ognuno dei trenta "pezzi" che costituiscono una delle quattro parti strumentali contiene uno, due o tre dei "tipi di musica", oppure un *tacet*. La combinazione dei materiali è visibile nella tabella qui sotto, la quale permette di fare alcune ipotesi sulla composizione del brano, vale a dire sulle "domande" poste da Cage all'I Ching. Si può pensare cioè che la prima questione riguardasse il numero di differenti tipi di musica, da zero a tre, presenti in ognuno dei centoventi frammenti (i trenta pezzi del titolo, nelle quattro parti strumentali). Solo quattro pezzi presentano tutti i tre i tipi di musica (il 21° e il 22° della parte della viola, e il 23° e il 25° della parte del violoncello); al contrario, in alcuni pezzi uno o più strumenti non suonano, come si vede dai *tacet* nella tabella, cosa che crea un solo, un duo e nove trii (Cage indica anche che i musicisti singoli possono scegliere di omettere uno o più pezzi, a patto di indicare questa scelta sul programma di sala). In seguito, Cage avrebbe determinato quale tipo di musica mettere nei vari pezzi, e nel caso che più tipi sono presenti in una sola parentesi, quanto spazio della notazione proporzionale dedicare ad ogni tipo. Dal momento che la musica tonale si presenta in 45 occasioni, la musica microtonale 44 e

la musica cromatica 68, si può pensare che Cage abbia forse formulato la domanda in modo da privilegiare la presenza di una maggiore presenza di musica cromatica, che è infatti la testura predominante contro la quale emergono le note sostenute della musica tonale e le note ripetute della musica microtonale. Ancora, qualora più di un tipo di musica fosse presente in un "pezzo", Cage avrebbe determinato la quantità di spazio di ogni pezzo da dare alle differenti musiche; per dare un'idea della quantità della notazione proporzionale dei due pentagrammi che i vari frammenti ricevono (nella tabella, un asterisco indica i casi in cui meno di un ottavo dello spazio totale di un dato "pezzo" è dedicato al tipo di musica in questione, che si riduce qualche volta ad una singola nota).

Thirty Pieces for String Quartet (1982), contenuto delle parentesi di tempo

intervallo di tempo iniziale e finale	violino 1	violino 2	viola	violoncello
0'00" ↔ 0'45" 0'30" ↔ 1'15"	MT, T*	MT	C, MT	C
1'00" ↔ 1'45" 1'30" ↔ 2'15"	C, T	C	T	tacet
2'00" ↔ 2'45" 2'30" ↔ 3'15"	C	MT	C	C
3'00" ↔ 3'45" 3'30" ↔ 4'15"	C	C	tacet	tacet
4'00" ↔ 4'45" 4'30" ↔ 5'15"	C	T, MT	C	C
5'00" ↔ 5'45" 5'30" ↔ 6'15"	tacet	tacet	C, MT	tacet
6'00" ↔ 6'45" 6'30" ↔ 7'15"	T, MT	C, MT*	C	C, MT
7'00" ↔ 7'45" 7'30" ↔ 8'15"	T, C	tacet	C	T, MT
8'00" ↔ 8'45" 8'30" ↔ 9'15"	T	C, MT	T*, MT	MT, T, C
9'00" ↔ 9'45" 9'30" ↔ 10'15"	C	T	C	MT
10'00" ↔ 10'45" 10'30" ↔ 11'15"	C, T	tacet	C	C
11'00" ↔ 11'45" 11'30" ↔ 12'15"	T	T	C	T, C
12'00" ↔ 12'45" 12'30" ↔ 13'15"	C	T	T, C	C, T
13'00" ↔ 13'45" 13'30" ↔ 14'15"	tacet	C	C	MT, C
14'00" ↔ 14'45" 14'30" ↔ 15'15"	C	tacet	C	tacet
15'00" ↔ 15'45" 15'30" ↔ 16'15"	T	C, MT	T	C
16'00" ↔ 16'45" 16'30" ↔ 17'15"	T, MT	C	C	MT
17'00" ↔ 17'45" 17'30" ↔ 18'15"	MT, C	tacet	C	T, C
18'00" ↔ 18'45" 18'30" ↔ 19'15"	T, C	MT	C, MT	MT, T
19'00" ↔ 19'45" 19'30" ↔ 20'15"	C	C, MT	T	T
20'00" ↔ 20'45" 20'30" ↔ 21'15"	MT, T*	T, MT	C, T, MT*	C*, MT
21'00" ↔ 21'45" 21'30" ↔ 22'15"	C, T	MT, T	C, MT, T*	MT
22'00" ↔ 22'45" 22'30" ↔ 23'15"	C	MT	T	MT, C, T
23'00" ↔ 23'45" 23'30" ↔ 24'15"	C	T, MT	C	C, T
24'00" ↔ 24'45" 24'30" ↔ 25'15"	tacet	MT, T	C, T	C, MT, T
25'00" ↔ 25'45" 25'30" ↔ 26'15"	C, T	T, C	C	C, MT
26'00" ↔ 26'45" 26'30" ↔ 27'15"	T, MT	tacet	MT	C
27'00" ↔ 27'45" 27'30" ↔ 28'15"	MT	T	T	C, T
28'00" ↔ 28'45" 28'30" ↔ 29'15"	MT	C	C, MT*	tacet
29'00" ↔ 29'45" 29'30" ↔ 30'15"	MT, C*	MT, C	tacet	MT, C

T = tonale, C = cromatico, MT = microtonale; l'asterisco indica che meno di 1/8 dello spazio totale dei due pentagrammi di un "pezzo" è dedicato a tale tipo di musica.

È in riferimento ai *Thirty Pieces for String Quartet* che Cage ha usato per la prima volta la metafora delle “case antisismiche”, che avrebbe impiegato in seguito per tutti i brani composti con le parentesi di tempo (i *Thirty Pieces* sono infatti dedicati al Kronos Quartet, che nel 1983 risiedeva a San Francisco, nota per essere una zona sismica). Si tratta per Cage di un modo di descrivere la nuova presenza di “parti” nella sua musica, le quali oscillano per così dire ‘lateralmente’ nel tempo, secondo la decisione dei musicisti riguardo alla quantità di tempo da dare ad ogni parentesi; così, per Cage, i “periodi di tempo che possono variare nella loro lunghezza” crea “una musica che è per così dire a prova di terremoto”⁸⁵.

Un elemento distingue comunque questi primi brani con una struttura variabile da quelli che Cage comporrà qualche anno più tardi: nei pezzi per quartetto, dal momento che ogni “pezzo” può contenere più tipi di musica, si direbbe che ogni parentesi è trattato come un frammento di una struttura indivisa (si veda il paragrafo 2.1.6). Lungo gli anni, Cage ridurrà invece il contenuto delle parentesi, per arrivare verso la fine del decennio in questione a collocare un solo suono in ogni parentesi. Così, con Weisser, “si può tracciare una graduale riduzione nei contenuti, dai *Thirty Pieces for Five Orchestras* a *Music For ___*, e ad alcuni dei *Number pieces* come *Seven*² in cui vi è un solo suono per ogni parentesi”, di modo che “mentre la struttura delle parentesi stesse diventa più giocoso e complesso, il loro contenuto è progressivamente ridotto o ‘vuotato’”⁸⁶.

3.3.3 Il sistema delle parentesi di tempo nei *Number pieces*, 1987-1992

3.3.3.1 Le proporzioni delle parentesi; la posizione della parentesi fissa

La composizione con le parentesi di tempo è sviluppata da Cage principalmente nel gruppo di composizioni conosciuti come i *Number pieces*, ovvero le quasi cinquanta composizioni degli ultimi cinque anni di vita di Cage, i cui titoli indicano soltanto il numero di esecutori, con un numero in apice che si riferisce all’ordine in cui i pezzi furono composti (così, il primo brano della serie s’intitola *Two*, per flauto e pianoforte (1987), mentre *Two*⁶ per violino e pianoforte (1992) è il sesto brano composto per due musicisti).

Ciò che Cage chiama una parentesi flessibile o variabile è formata in realtà da due intervalli di tempo, di cui il primo definisce il periodo di tempo in cui il suono o i suoni contenuti nella

85 Cage su Kostelanetz, a cura di, 1993a, pp. 179 e 246

86 Weisser 2003, pp. 210 e 191

parentesi possono iniziare, e il secondo il periodo in cui possono terminare. Popoff propone il termine “intervallo di tempo iniziale” (Starting Time Interval) per definire il primo lasso di tempo, e “intervallo di tempo finale” (Ending Time Interval) per definire il secondo; dal momento che nella pratica cagiana l’inizio dell’intervallo finale è sempre anteriore alla fine dell’intervallo iniziale, vi è una zona di sovrapposizione interna, cosa che porta Popoff ad indicare l’inizio e la fine del primo intervallo di tempo con 0 e T_2 e, e l’inizio e la fine del secondo intervallo di tempo con T_1 e T_3 , per dare la seguente formula completa della parentesi singola: $0 < T_1 < T_2 < T_3$ ⁸⁷.

La formula delle parentesi variabili non è tuttavia completa senza un quinto elemento, che rappresenta l’avvio dell’intervallo di tempo iniziale della parentesi seguente. Cage infatti non lascia mai un tempo vuoto fra una parentesi e la prossima, né fa coincidere puntualmente la fine dell’una e l’inizio della prossima⁸⁸. Nelle successioni di due parentesi variabili, vi è sempre cioè un periodo di sovrapposizione esterna; vi sono quindi due pieghe nella costruzione delle parentesi, le quali contengono maggiori ambiguità quanto ai contenuti del tempo, l’una in cui i suoni di una parentesi possono sia cominciare e terminare, e l’altra in cui i suoni di una parentesi possono terminare e quelli della prossima possono iniziare. Per questa ragione, si utilizzerà qui una formula leggermente modificata, in cui T_1 e T_2 rappresentano l’inizio e la fine dell’intervallo di tempo iniziale, T_3 e T_4 l’inizio e la fine dell’intervallo finale, e T_5 l’inizio dell’intervallo iniziale della parentesi successiva, secondo i rapporti seguenti:


$$T_1 < T_2 > T_3 < T_4 > T_5$$

La parte del primo musicista di *Five* per strumenti o voci non specificate (1988), riprodotta qui sotto, contiene quattro parentesi variabili ed una parentesi fissa.


87 Popoff 2010, p. 70

88 I lavori composti con le parentesi in cui Cage lascia un silenzio fra una parentesi e l’altra sono molto rare; si può citare 108 per orchestra (1991). Un intervallo iniziale $0'00'' \leftrightarrow 0'30''$ seguito da un intervallo finale $0'30'' \leftrightarrow 1'00''$, oppure un intervallo finale $0'30'' \leftrightarrow 1'00''$ seguita da una parentesi con intervallo iniziale $1'00'' \leftrightarrow 1'30''$, non rientrano nella pratica di Cage.

0'00" ↔ 0'45" 0'30" ↔ 1'15"



1'00" ↔ 1'45" 1'30" ↔ 2'15"



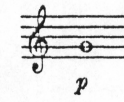
2'15" 2'45"



2'45" ↔ 3'30" 3'15" ↔ 4'00"



3'45" ↔ 4'30" 4'15" ↔ 5'00"



Five, per voci o strumenti non specificate (1988), parte I

La presenza della zona di sovrapposizione interna allarga le possibilità esecutive: come osserva Cage nelle note introduttive a *Seventy-four* per orchestra (1992), l'intervallo iniziale e l'intervallo finale "si sovrappongono. Quindi, una singola nota può diventare molto breve, molto

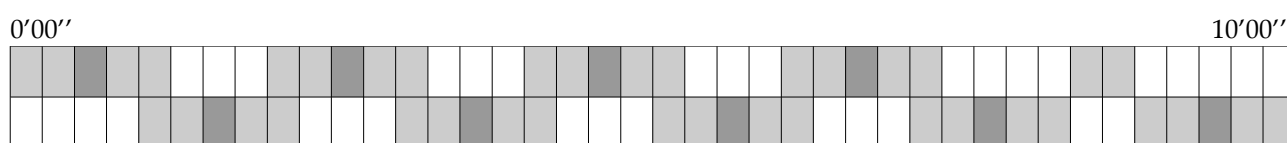
lunga o durare una frazione di tempo qualunque compresa fra questi due estremi”⁸⁹. Questa flessibilità, o l'ampiezza della zona in cui i suoni possono sia cominciare che finire, aumenta il numero di possibili rapporti diversi fra più strumenti nei brani per ensemble, e crea inoltre la possibilità di densità molto diverse da una esecuzione all'altra, a secondo della scelta di occupare la maggior parte della parentesi con il suono, o al contrario di lasciare molto silenzio in una parentesi. Nelle parentesi cagiane, la durata dell'intervallo iniziale e quella dell'intervallo finale sono sempre identiche; inoltre, la zona di sovrapposizione interna equivale quasi sempre ad un terzo l'intervallo iniziale e finale, e la zona di sovrapposizione esterna è uguale ad un terzo dell'intervallo iniziale della parentesi che entra. La maggior parte del lavoro di Cage sulle parentesi riguarda quindi non le loro proporzioni, ma la loro lunghezza (si veda la discussione di *One*⁴, *One*⁵ e *One*⁷).

Cage ha introdotto alcune novità nel sistema delle parentesi di tempo in *Music For ___* (1984-1987; il titolo è da completare con il numero di musicisti che suonano in una determinata esecuzione, ad. es. *Music For Four*, *Music For Five*, e così via). In questo work in progress per una combinazione di parti scritte per voce, flauto, oboe, clarinetto, tromba, trombone, percussionista, piano, violino, viola e violoncello, Cage ritiene il nome di “pezzi” per i brani che hanno parentesi flessibili; la novità principale è rappresentata dalla presenza in *Music For ___* di “interludi” che spezzano la successione dei “pezzi”; gli interludi, che durano cinque, dieci o quindici secondi, e danno alcuni punti di riferimento fissi nei trenta minuti di durata di *Music For ___*, sono ciò che Cage chiamerà in seguito “parentesi fisse”⁹⁰. La parentesi fissa consiste in due soli punti temporali che indicano quando il suono o la serie di suoni contenuti nella parentesi in questione può iniziare e terminare. In molti dei primi dei *Number pieces* (si veda qui sotto per le descrizioni di *One*, *Three*, *Four* e *Twenty-three*) una sola parentesi fissa si presenta in ciascuna parte strumentale. Spesso, la durata totale di questi brani corrisponde ad un numero intero di minuti, per cui una parentesi fissa di 30” permette ad una serie di parentesi variabili dalla durata totale possibile di 1’15” di slittare all’interno della struttura e terminare la composizione con un numero pari di minuti. Ad esempio,

89 Note introduttive alle parti strumentali di *Seventy-four*.

90 In una intervista con Charles Amirkhonian nel 1987, Cage presenta così la struttura di *Music For ___* : “there are 8 different time brackets, and by means of chance operations I am able for each part that I write to determine a division into parts of that part. It consists of “pieces” that have brackets within which they may begin and brackets within which they may end, but there are also interludes that must begin at a particular time and end at a particular time. There’s even one time bracket that has no time at all, which brings it about that things that would otherwise overlap, in this way must not do that, if the absence of time came between the two” (San Francisco Exploratorium, *Speaking of Music*, consultabile a: <http://radiom.org/detail.php?omid=SOM.1987.01.08.A>).

One per pianoforte (1988) consiste in dieci parentesi per una durata totale di dieci minuti; l'intervallo di tempo iniziale delle prime otto parentesi comincia sul minuto (0'00'' ↔ 0'45'', ripetuto a partire da ogni minuto intero), l'intervallo di tempo finale termina quindici secondi dopo ogni minuto (0'30'' ↔ 1'15'', ripetuto a partire da ogni trenta secondi). La sola parentesi fissa del brano, che indica la serie di suoni da cominciare a 8'15'' e da terminare a 8'45'', fa sì che l'ultima parentesi possa avere un intervallo iniziale di 8'45'' ↔ 9'30'' e un intervallo finale di 9'15'' ↔ 10'00''.



Le parentesi di *One* per pianoforte (1987). Ogni casella rappresenta quindici secondi. Il colorato più scuro rappresenta la sovrapposizione interna o il lasso di tempo in comune fra l'intervallo iniziale e quello finale; il colorato chiaro rappresenta la porzione rimanente dei due intervalli; la sovrapposizione verticale di due caselle chiare indica la zona di sovrapposizione esterna o il lasso di tempo in comune fra due parentesi successive.

Una struttura simile si trova in *Two* per flauto e pianoforte (1988), ed è dimezzata in ognuna delle tre sezioni di *Four* per quartetto d'archi (1989), in cui le quattro parti strumentali hanno una stessa serie di dieci parentesi, ovvero una parentesi dall'intervallo iniziale 0'00'' ↔ 0'22,5'' e dall'intervallo finale 0'15'' ↔ 0'37,5'', che è ripetuta a distanza di 30'' (ad esempio, 0'30'' ↔ 0'52,5'' e 0'45'' ↔ 1'07,5''). In ognuna delle tre sezioni di questo brano, la parentesi fissa ha una durata di 30''; nella prima sezione, essa si trova fra 1'07,5'' e 1'22,5'', nella seconda sezione, fra 2'07,5'' e 2'22,5'', e nella terza sezione essa fra 3'07,5'' e 3'22,5''.

3.3.3.2 Variazioni nella lunghezza delle parentesi: *One*⁷ (1990); *One*⁴ (1990); *One*⁵ (1990)

La struttura temporale dei primi *Number pieces* composti da Cage non è quindi molto diversa da quella dei *Thirty Pieces for String Quartet*, tranne per la presenza di una parentesi fissa. L'evoluzione del sistema delle parentesi di tempo può essere rintracciata attraverso alcuni dei brani successivi della serie di composizioni per un esecutore solo, che utilizzano due serie di parentesi, entrambi con una lunghezza variabile. Un'osservazione offerta da Cage al San Francisco Art Institute nel 1991, a proposito della propria performance vocale di *One*⁷ per una fonte sonora

qualsiasi (1990), è interessante per quanto riguarda la lunghezza variabile delle parentesi⁹¹. Dal momento che la sua voce non era allenata a sufficienza per produrre suoni lunghi, Cage ha scelto di “utilizzare la parte della parentesi in cui l’inizio e la fine si sovrappongono”, vale a dire la zona di sovrapposizione interna; per avere maggiore varietà nella lunghezza di questa zona delle parentesi rispetto ad una parentesi media con una sovrapposizione di quindici secondi, Cage riferisce di aver “costruito altre parentesi che hanno ad esempio una sovrapposizione di soli 5”, oppure 10”, 15”, 30”, 45” e così via”⁹².

Nella tabella seguente sono riportati le due serie di parentesi della prima pagina di *One*⁷. I numeri della seconda e della quinta colonna indicano quale dei dodici suoni scelti dall’esecutore è da produrre in ogni parentesi.

int. iniziale	suono	int. finale	int. iniziale	suono	int. finale	int. iniz.	int. fin.	sov. int.	sov. est. iniz.
0'00" ↔ 1'15"	2	0'55" ↔ 2'05"				75"	70"	20"	
			0'00" ↔ 1'30"	4	1'00" ↔ 2'30"	90"	90"	30"	
1'50" ↔ 2'35"	9	2'20" ↔ 3'05"				45"	45"	15"	15"
2'50" ↔ 3'35"	11	3'20" ↔ 4'05"				45"	45"	15"	15"
			3'00" ↔ 4'00"	5	3'40" ↔ 4'40"	60"	60"	20"	
3'40" ↔ 4'55"	8	4'35" ↔ 5'45"				75"	70"	20"	25"
			4'10" ↔ 5'40"	2	5'10" ↔ 6'40"	60"	60"	30"	30"
5'15" ↔ 6'45"	8	6'15" ↔ 7'45"				90"	90"	30"	30"

*One*⁷ per una fonte sonora qualsiasi (1990), trascrizione delle parentesi della prima pagina.

Anche *One*⁴ per un percussionista (1990) presenta due serie di parentesi, ognuna delle quali contiene un solo suono; l’indeterminazione dei materiali sonori è comunque meno pronunciata in questo brano, dal momento che percussionista sceglie dieci strumenti fra i piatti e i membranofoni (“cymbals and drums”), per poi produrre una sola sonorità con ciascuno di essi, che sarà ripetuta in tutte le parentesi in cui appare quella cifra (si veda la tabella qui sotto per l’indicazione numerica delle sonorità). Dei dieci suoni abbinati casualmente con le quattordici parentesi, il nono e il terzo tornano due volte, e l’ottavo ricorre tre volte in tutto, due volte verso l’inizio e una volta dopo la metà del brano, in una parentesi potenzialmente molto lunga, la penultima della mano

91 Questa composizione è diventata in seguito la prima delle quattro parti di *Four*⁶ (1992), anch’esse per oggetti sonori qualsiasi, che è stato incluso nel programma dell’ultima performance di Cage, con Joan la Barbara, William Winnant e Leonard Stein, al Central Park nell’estate del 1992, pubblicato in seguito da Music and Arts Programs of America, CD-875.

92 John Cage al San Francisco Art Institute, 1991; l’intervista e l’esecuzione di Cage di *One*⁷ sono consultabili sul sito <http://radiom.org/players/index.php?omid=AM.1991.01.09>.

destra. Il timbro strumentale e il modo di esecuzione che il percussionista sceglierà per l'ottava sonorità, e il nono e il terzo in minor modo, avranno quindi un certo risalto in *One*⁴. Cage indica inoltre che "i suoni da produrre sono o lunghi (un tremolo con attacchi interni impercettibili) o molto corti (senza risonanza, completamente stoppati)": oltre all'indeterminazione del timbro, la densità del suono è quindi variabile.

Tutte le parentesi hanno proporzioni regolari, cioè un intervallo iniziale uguale a quello finale, un tempo di sovrapposizione fra i due intervalli che è uguale ad un terzo di essi, e infine un tempo di sovrapposizione esterna iniziale uguale al tempo di sovrapposizione interna. La lunghezza differente delle parentesi della mano sinistra non pone problemi particolari, dal momento che sono tutte di una lunghezza media: nella mano destra invece, quando una parentesi mediamente lunga segue una parentesi molto corta, si crea un caso particolare, segnalata da Cage nella notazione in corsivo usata per alcune parentesi (si veda il riquadro sotto il grafico). Il corsivo indica che in una coppia di parentesi successive, l'inizio dell'intervallo iniziale della seconda coincide con la fine dell'intervallo iniziale della prima; nei termini della prima parentesi, $T_5 = T_2$. Ciò accade nel passaggio dalla prima parentesi alla seconda, dalla quarta alla quinta, e ancora dalla quinta alla sesta (nel grafico questa situazione è visibile nell'incontro o allineamento verticale fra la zona chiara nella parentesi che entra e la zona scura della parentesi precedente). In un'altra occasione Cage si riferiva alle complessità prodotte in certe posizioni lungo un brano con due serie di parentesi di lunghezza differente così: "se una parentesi lunga accavalla una più corta, per poco che la seguente, che si sovrappone a sua volta, ricopre le due precedenti, si ha a che vedere con delle eventualità molto complesse, come nella vita quando si prendono due appuntamenti nello stesso tempo"⁹³.

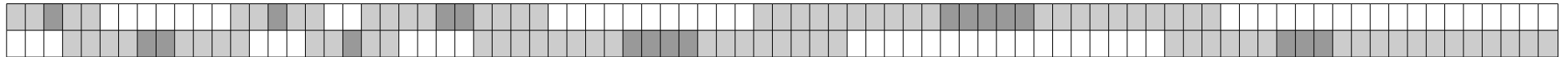
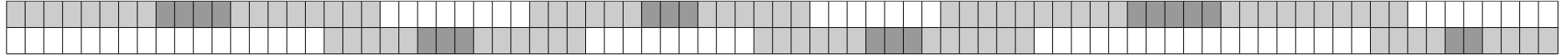
93 Cage 2010², p. 26

One⁴ for solo drummer (1990)

0'00''

6'55''

m.s.



m.d.

Ogni casella rappresenta cinque secondi.

m.s.

intervallo iniziale	suono	intervallo finale		intervallo iniziale	intervallo finale	sov. interna	sov. esterna iniziale
0'00'' ↔ 1'00''	8	0'40'' ↔ 1'40''		60''	60''	20''	
1'25'' ↔ 2'05''	9	1'50'' ↔ 2'35''		40''	45''	15''	15''
2'20'' ↔ 3'05''	3	2'50'' ↔ 3'35''		45''	45''	15''	15''
3'20'' ↔ 4'05''	9	3'50'' ↔ 4'35''		45''	45''	15''	15''
4'10'' ↔ 5'25''	10	5'00'' ↔ 6'15''		75''	75''	25''	25''
6'05'' ↔ 6'35''	3	6'25'' ↔ 6'55''		30''	30''	10''	10''

m.d.

intervallo iniziale	suono	intervallo finale		intervallo iniziale	intervallo finale	sov. interna	sov. esterna iniziale
0'00'' ↔ 0'15''	2	0'10'' ↔ 0'25''		15''	15''	5''	
0'15'' ↔ 0'45''	5	0'35'' ↔ 1'05''		30''	30''	10''	10''
1'00'' ↔ 1'15''	4	1'10'' ↔ 1'25''		15''	15''	5''	5''
1'20'' ↔ 1'35''	8	1'30'' ↔ 1'45''		15''	15''	5''	5''
1'35'' ↔ 2'05''	7	1'55'' ↔ 2'25''		30''	30''	10''	10''
2'05'' ↔ 3'05''	6	2'45'' ↔ 3'45''		60''	60''	20''	20''
3'20'' ↔ 4'35''	8	4'10'' ↔ 5'25''		75''	75''	25''	25''
5'10'' ↔ 5'55''	1	5'40'' ↔ 6'55''		45''	75''	15''	15''

Una situazione simile si presenta in modo ancora più accentuato in *One*⁵ per pianoforte (1990), in cui la direzione presa da Cage – quella di una crescente complessità della struttura delle parentesi, e insieme una semplificazione dei loro contenuti sonori – appare in maniera evidente. Ciascuna delle due mani del pianista ha una serie indipendente di parentesi (24 nella mano destra e 21 nella mano sinistra)⁹⁴; la parentesi più lunga utilizzata ha un intervallo iniziale e finale di 75'', e la parentesi più corta ha un intervallo iniziale e finale di 15''. Nei casi in cui una parentesi molto lunga segue una parentesi molto corta, si presentano alcuni casi delle “eventualità molto complesse” di cui parlava Cage:

- a) $T_5 = T_3$: quando ad una parentesi con intervallo iniziale e finale di 15'' segue una parentesi con intervallo iniziale e finale di 45'', l'inizio della seconda parentesi coincide con l'inizio dell'intervallo finale della prima; è il caso delle due parentesi che cominciano a 17'35'' e a 17'45'' in tutte e due le mani, e con quelle che cominciano a 14'15'' e a 14'25'' nella mano destra;
- b) $T_5 = T_2$: quando ad una parentesi con intervallo iniziale e finale di 15'' segue una parentesi con intervallo iniziale e finale di 60'', in due casi Cage sottrae 5'' o 10'' dal tempo di sovrapposizione esterna iniziale della parentesi che entra, per farla coincidere con la fine dell'intervallo iniziale; è il caso delle parentesi che entrano a 2'35'' e 16'25'' nella mano sinistra, segnalato nella tabella in grassetto;
- c) $T_5 < T_2$ ma $> T_1$: quando ad una parentesi con intervallo iniziale e finale di 15'' segue una parentesi con intervallo iniziale e finale di 60'', in due casi l'inizio della seconda parentesi cade all'interno dell'intervallo iniziale della prima; è il caso delle parentesi che entrano a 8'20'' nella mano destra e a 19'00'' nella mano sinistra;
- d) $T_5 = T_1$: quando ad una parentesi con intervallo iniziale e finale di 15'' segue una parentesi con intervallo iniziale e finale di 75'', la sovrapposizione esterna della parentesi che entra

94 Una difficoltà di lettura si presenta in *One*⁵, per via del fatto che ogni parentesi contiene da uno a tre suoni allineati verticalmente nella notazione; il registro dei bicordi o i tricordi eccede spesso quello che può essere suonato da una mano, ma mai ciò che le due mani potrebbero suonare insieme. Potrebbe essere il caso che, come scrive Cage rispetto ad altri brani pianistici come *One*, nel caso degli accordi che non possono essere suonati con una sola mano, “una mano può assistere l'altra”. Al contrario, si potrebbero suonare le note singolarmente, nello stile degli *Etudes Australes*. La prima lettura darebbe, per i 45 eventi sonori nei 20'45'' del brano, una media di un accordo ogni ventisette secondi, vale a dire una testura rarefatta; la seconda lettura, che vede fino a 97 eventi sonori prodursi lungo il brano, è quella seguita sia da Martine Joste (Mode Records, *The Number Pieces 1*, mode 44) che da Sabine Liebner (CD Neos 11043).

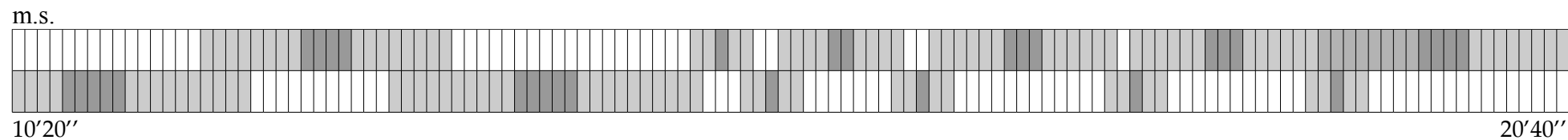
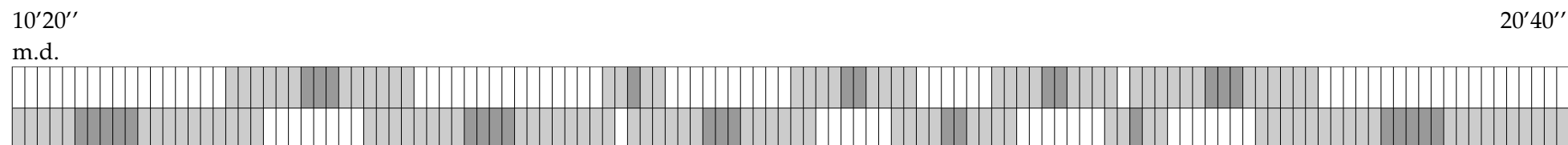
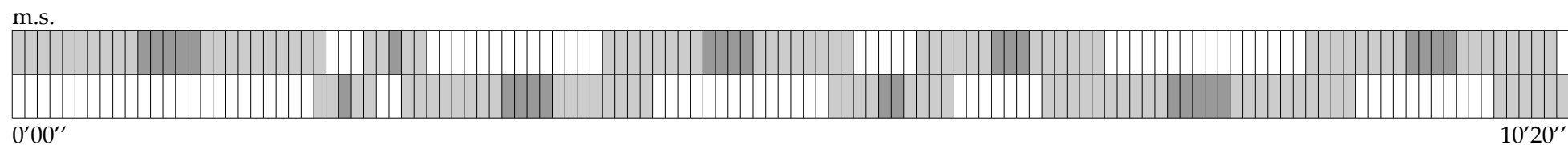
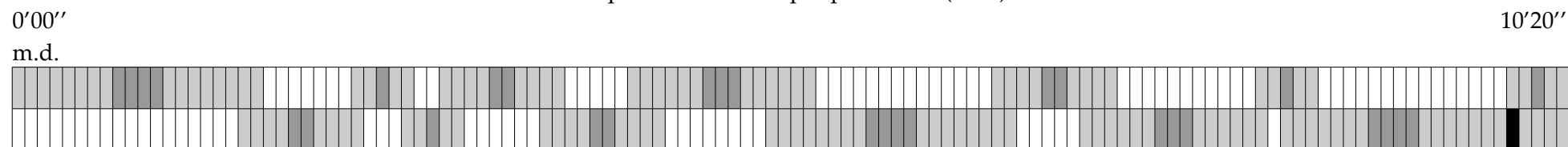
coincide con l'intera parentesi precedente; è il caso delle due parentesi che entrano a 9'55'' nella mano destra, ed è segnalato nel grafico con la casella nera fra 9'55'' e 10'00''.

Nel frammento di tempo fra 9'55'' e 10'00'', vi sono quindi cinque eventi sonori che potrebbero aver luogo. In *One*⁵, l'indeterminazione quanto alla durata e il posizionamento dei suoni raggiunge quindi una notevole complessità: i suoni potranno avvicinarsi o allontanarsi in molte maniere, di modo che fra una parentesi e la prossima, e a maggior ragione fra le due mani, le attrazioni e distanze, o l'avvicinamento e le combinazioni delle sonorità, produrranno una polifonia di distanze e prossimità.

m.s.		m.d.					
int. iniziale	int. finale	int. iniziale	int. finale	int. iniz.	int. fin.	sov. int.	sov. est. iniz.
		0'00" ↔ 1'00"	0'40" ↔ 1'40"	60"	60"	20"	
0'00" ↔ 1'15"	0'50" ↔ 2'05"			75"	75"	25"	
		1'30" ↔ 2'00"	1'50" ↔ 2'20"	30"	30"	10"	10"
2'00" ↔ 2'15"	2'10" ↔ 2'25"			15"	15"	5"	5"
		2'15" ↔ 2'30"	2'25" ↔ 2'40"	15"	15"	5"	5"
2'20" ↔ 2'35"	2'30" ↔ 2'45"			15"	15"	5"	5"
		2'35" ↔ 2'50"	2'45" ↔ 3'00"	15"	15"	5"	5"
2'35" ↔ 3'35"	3'15" ↔ 4'15"			60"	60"	20"	10"
		2'50" ↔ 3'20"	3'10" ↔ 3'40"	30"	30"	10"	10"
		3'30" ↔ 4'00"	3'50" ↔ 4'20"	30"	30"	10"	10"
3'55" ↔ 4'55"	4'35" ↔ 5'35"			60"	60"	20"	20"
		4'05" ↔ 4'50"	4'35" ↔ 5'20"	45"	45"	15"	15"
		5'00" ↔ 6'00"	5'40" ↔ 6'40"	60"	60"	20"	20"
5'25" ↔ 5'55"	5'45" ↔ 6'15"			30"	30"	10"	10"
6'00" ↔ 6'45"	6'30" ↔ 7'15"			45"	45"	15"	15"
		6'30" ↔ 7'00"	6'50" ↔ 7'20"	30"	30"	10"	10"
6'50" ↔ 8'05"	7'40" ↔ 8'55"			75"	75"	15"	15"
		7'05" ↔ 7'50"	7'35" ↔ 8'20"	45"	45"	15"	15"
		8'15" ↔ 8'30"	8'25" ↔ 8'40"	15"	15"	5"	5"
		8'20" ↔ 9'20"	9'00" ↔ 10'00"	60"	60"	20"	20"
8'35" ↔ 9'35"	9'15" ↔ 10'15"			60"	60"	20"	20"
9'50" ↔ 11'05"	10'40" ↔ 11'55"			75"	75"	25"	25"
		9'55" ↔ 10'10"	10'05" ↔ 10'20"	15"	15"	5"	5"
		9'55" ↔ 11'10"	10'45" ↔ 12'00"	75"	75"	25"	25"
11'35" ↔ 12'35"	12'15" ↔ 13'15"			60"	60"	20"	20"
		11'45" ↔ 12'30"	12'15" ↔ 13'00"	75"	75"	25"	25"
		12'40" ↔ 13'40"	13'20" ↔ 14'20"	60"	60"	20"	20"
12'50" ↔ 14'05"	13'40" ↔ 14'55"			75"	75"	15"	15"
		14'15" ↔ 14'30"	14'25" ↔ 14'40"	15"	15"	5"	5"
		14'25" ↔ 15'10"	14'55" ↔ 15'40"	45"	45"	15"	15"
14'50" ↔ 15'05"	15'00" ↔ 15'15"			15"	15"	5"	5"
15'10" ↔ 15'25"	15'20" ↔ 15'35"			15"	15"	5"	5"
15'25" ↔ 15'55"	15'45" ↔ 16'15"			30"	30"	10"	10"
		15'30" ↔ 16'00"	15'50" ↔ 16'20"	30"	30"	10"	10"
16'10" ↔ 16'25"	16'20" ↔ 16'35"			15"	15"	5"	5"
		16'10" ↔ 16'40"	16'30" ↔ 17'00"	30"	30"	10"	10"
16'25" ↔ 17'10"	16'55" ↔ 17'40"			45"	45"	15"	10"
		16'50" ↔ 17'20"	17'10" ↔ 17'40"	30"	30"	10"	10"
17'35" ↔ 17'50"	17'45" ↔ 18'00"			15"	15"	5"	5"
		17'35" ↔ 17'50"	17'45" ↔ 18'00"	15"	15"	5"	5"
17'45" ↔ 18'30"	18'15" ↔ 19'00"			45"	45"	15"	15"
		17'45" ↔ 18'30"	18'15" ↔ 19'00"	45"	45"	15"	15"
		18'35" ↔ 19'50"	19'25" ↔ 20'40"	75"	75"	25"	25"
18'55" ↔ 19'10"	19'05" ↔ 19'20"			15"	15"	5"	5"
19'00" ↔ 20'00"	19'40" ↔ 20'40"			60"	60"	20"	20"

Le parentesi di tempo di *One*⁵ per pianoforte (1990). Per le due serie di parentesi, sono indicati: intervallo iniziale e finale nella notazione di Cage; l'intervallo iniziale finale; il tempo di sovrapposizione interna ed esterna iniziale.

Le parentesi di *One*⁵ per pianoforte (1990)



Ogni casella rappresenta cinque secondi. Il colorato più scuro rappresenta la zona di sovrapposizione interna di una parentesi, fra l'intervallo iniziale e quello finale; la sovrapposizione verticale di due caselle colorate in una stessa mano rappresenta la zona di sovrapposizione esterna, fra due parentesi.

3.3.3.3 La sovrapposizione delle parentesi in un brano per ensemble: *Twenty-three* per orchestra d'archi (1988)

I primi *Number pieces* per ensemble, fra cui *Five* (1988), *Three* (1989) o *Four* (1989), hanno una identica serie di parentesi in tutte le parti. Nelle composizioni seguenti, secondo le dimensioni temporali desiderati e i materiali sonori disponibili, Cage lavora invece sulla possibilità di dare alle varie parti strumentali o vocali dei rapporti temporali differenziati. Così, nei sette minuti di *Four*² per coro (1990), la parte dei soprani ha soltanto tre parentesi, mentre quella dei contralti ne ha quattro, e quelle dei tenori e dei bassi hanno sei ciascuna; o, nei settantadue minuti di *Four*⁴ per ensemble di percussioni (1991), le quattro parti hanno ventidue, sedici, dieci e quindici parentesi rispettivamente. Una testura differenziata, ottenuta attraverso la varietà delle parentesi, appare anche in *Thirteen* per ensemble (1992), in cui i trenta minuti sono divisi in trentanove parentesi nella parte del clarinetto, e ottantanove in quella dello xilofono; ancora, *Fourteen* per ensemble (1990) è conosciuto come il terzo dei concerti di Cage per pianoforte ed ensemble, dal momento le ventidue parentesi del pianoforte (che è suonato unicamente sulle corde, con i crini di un arco) coprono l'intera durata di quindici minuti, mentre gli altri strumenti suonano più sporadicamente, come ad esempio il flauto basso che ha solamente cinque parentesi.

Il numero di parentesi nelle varie parti di *Twenty-three* per tredici violini, cinque viole e cinque violoncelli (1988) va da un minimo di una (nel terzo violoncello) o due (nel terzo, quarto e settimo violini), fino ad un massimo di diciassette (nella parte della quinta viola). Ricordando che i musicisti fanno partire individualmente i loro cronometri "né subito né molto tempo dopo l'accordatura degli strumenti"⁹⁵, un solo tipo di parentesi variabile è usato, con un intervallo iniziale e finale di 45'', e una sovrapposizione interna ed esterna di 15''. Essa ha due possibili orientamenti: una parentesi o una serie di parentesi può essere scaglionata per ricominciare su ogni minuto (ad esempio, la prima parentesi dei violini 5 e 6: 0'00'' ↔ 0'45'', 00'30'' ↔ 1'15'', e poi 1'00'' ↔ 1'45'', 1'30'' ↔ 2'15'', e così via), o può slittare di 45'' in modo da finire su ogni minuto (ad esempio, l'ultima parentesi del primo violino: 21'45'' ↔ 22'30'', 22'15'' ↔ 23'00''). Spesso, è una parentesi fissa di trenta secondi a dare luogo a tale slittamento (si vedano ad esempio nel grafico sotto le parti dei violini 5, 6, 8, 9 e 13; le parentesi fisse sono rappresentate nel grafico da due caselle scure consecutive). Altre volte invece, le parentesi si prolungano su uno dei loro due lati (nel grafico, si vedano ad esempio le parti del terzo e del quarto violoncello), per dare la

95 Note introduttive alle parti strumentali.

possibilità di una sorta di pedale interno. Infine, le parentesi sono spesso omesse, cosa che contribuisce alla densità variabile del brano. La qualità cangiante della testura è aumentata dal fatto che gli archi suonano sempre col legno, ma con una bassa tensione dei crini e rigirando di continuo l'archetto, in modo da produrre un suono che per Cage ricorda la calligrafia orientale, in cui "l'inchiostro (il 'suono') non è sempre visibile, o se lo è, è rigato dalla propria assenza o dai cambi di intensità"⁹⁶.

La rappresentazione visiva preparata da Cage per *Twenty-three*, (si veda Weisser 2003, p. 211) è in forma quadrata con i ventitré strumenti in verticale e i ventitré minuti di durata in orizzontale⁹⁷. Weisser sottolinea come il grafico di Cage "non rappresenta un pianificazione a priori per il lavoro in questione", ma fu probabilmente realizzato dopo la definizione al computer del numero e della posizione delle parentesi di ogni strumento⁹⁸. Si tratta quindi di una sorta di 'bozza a posteriori', che dava un'idea della distribuzione reale delle parentesi, e quindi delle zone di maggiore o minore presenza sonora lungo il brano. Rispetto al grafico qui sotto, va sottolineato che i passaggi che alternano in maniera ravvicinata il colore scuro e quello chiaro, vale a dire una serie di parentesi successive in più di una parte strumentale, non rappresentano necessariamente delle striature nella densità, ma piuttosto zone di maggiore mobilità nella decomposizione e ricomposizione del suono. Al contrario, la concentrazione delle coppie di due caselle scure consecutive (nelle parti dei violini 5, 6, 8, 9, 13, viola 2, violoncelli 2, 5), che rappresentano una parentesi fissa e dunque un suono della durata reale di 30'', determineranno realmente un incremento nella densità. Infine, il registro usato effettivamente dagli strumenti più gravi ricopre molto spesso quello dei violini, per cui in questa tabella lo spazio verticale non corrisponde a quello delle altezze.

96 Note introduttive alle parti strumentali.

97 Weisser 2003, p. 211

98 Weisser 2003, p. 210; nello stesso articolo si trovano notizie sulla definizione delle parentesi di tempo per via di un programma informatico preparato da Andrew Culver, in collaborazione con Cage.

3.3.4 Parentesi di tempo, struttura variabile, rizoma

Come entrare nell'opera di Kafka? È un rizoma, una tana. Il Castello ha "entrate multiple" di cui non si conoscono bene le leggi d'uso e di distribuzione. L'albergo di America ha innumerevoli porte, principali ed ausiliari, sui quali vegliano altrettanto portinai, e perfino delle entrate ed uscite senza porta. [...] Si entrerà da una parte qualunque, nessuna vale meglio di un'altra, nessuna entrata è privilegiata, anche se è quasi un vicolo cieco, una galleria stretta, un sifone, etc. Si cercherà solamente con quali altri punti si connette quello dal quale si entra, quali incroci e gallerie si passa per connettere due punti, qual è la carta del rizoma, e come essa si modificherebbe immediatamente se si entrasse da un altro punto.⁹⁹

Nel passaggio iniziale di *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), il rizoma appare per la prima volta nei testi di Deleuze e Guattari, per designare sia le architetture presenti negli scritti di Kafka (i corridoi e le stanze dei palazzi della burocrazia, le costruzioni come l'Hotel Occidentale di America, o gli scavi sotterranei di *La tana*), sia la sua opera stessa, cioè l'insieme delle lettere, le novelle e i romanzi incompiuti. In entrambi i casi, il rizoma è ciò che ha delle "entrate multiple", in modo da escludere la presenza di un punto unico che farebbe da entrata o da uscita, da inizio o da termine, esclusivo o privilegiato rispetto ad altri. Ciò che interessa nel presente contesto è l'aspetto spaziale o architettonico del rizoma: le "entrate multiple", o le radici aerei o avventizi pluridirezionali del rizoma, corrispondono quindi a quello che su *Mille piani* saranno i primi due "principi" complementari del rizoma, "connessione ed eterogeneità"; inoltre, sulla pagina di *Kafka* citata qui sopra, l'architettura in questione "si modificherebbe immediatamente se si entrasse da un altro punto": l'entrata è quindi da intendere nello stesso senso della "divisione" di una molteplicità rizomatica, della quale "le determinazioni, le grandezze o le dimensioni non possono crescere senza che essa cambia di natura"¹⁰⁰, per creare riconfigurazioni o riorganizzazioni con ogni produzione nuova.

Un sistema ad entrate multiple, ognuna delle quali comporta una redistribuzione dei suoni, caratterizza anche le composizioni cagiane con una struttura variabile. In esse, ogni traccia di una struttura 'indivisa' o planare, sia pure frammentata come nel caso dei *Thirty Pieces for String Quartet* (si veda il paragrafo 3.3.2), è scomparsa; la riduzione dei contenuti delle parentesi ad un

⁹⁹ K, p. 7

¹⁰⁰ MP, p. 14

solo suono, o al massimo una successione di due o tre suoni, fa sì che la molteplicità di fusione, oppure “l’interpenetrazione” da sempre ricercata da Cage, non riguardi più i materiali sonori ma la struttura temporale stessa. In questo senso, è interessante un confronto con il primo modo cagiano di organizzare il tempo musicale, vale a dire la struttura micro-macrocosmica o “cristallina”. Nel 1992, Cage ha infatti confrontato tali due maniere di concepire il tempo musicale: per via dell’ubiquità di una sola serie di proporzioni, le prime strutture non presentavano per lui un inizio, un mezzo e una fine; tuttavia, in quanto dotati di parti o di posizioni fisse, erano comunque da classificare come oggetti e non processi¹⁰¹. All’epoca, Cage intendeva la struttura infatti come una “divisione del tutto nelle parti”, di cui le une erano esteriori alle altre (*partes extra partes*); le “parti” della struttura variabile, per via della loro mobilità, integrano al contrario aspetti di processualità nella struttura stessa (alla maniera di una molteplicità definita come ciò che è “piegato più volte”). Si potrebbe riprendere in questo senso l’opposizione che Deleuze trova in Bergson fra le molteplicità attuali e le molteplicità virtuali: l’oggetto o l’oggettivo sono in questo contesto “non solo ciò che si divide, ma ciò che non muta la propria natura dividendosi”, per formare una “molteplicità numerica”, perfettamente adeguato alla prima struttura di Cage; al contrario, “una molteplicità non numerica [...] va dal virtuale alla sua attualizzazione, si attualizza creando linee di differenziazione che corrispondono alle sue differenze di natura”¹⁰². La struttura variabile cagiana, più che una “divisione del tutto nelle parti”, sarebbe dunque un tutto virtuale colto nell’atto di dividersi in parti, sempre diversamente secondo il numero di connessioni virtuali che aumentano man mano che il brano continua, in modo da creare una permanenza del ‘mezzo’.

101 Cage 2010², p. 32

102 B, pp. 31 e 33

3.3.5 Ostinati irrazionali e parentesi di tempo

I ritmi ripetitivi dei passaggi “microtonali” che fanno parte dei *Thirty Pieces for String Quartet* (1982; si veda paragrafo 3.3.2) rappresentano un evento inconsueto nella musica di Cage, che da decenni non conteneva alcun ritmo misurato; si deve comunque aggiungere che per via dell’indeterminazione nella velocità di esecuzione di ciascuna parte strumentale, tali minime striature del tempo musicale possono presentarsi a velocità differenti contemporaneamente nelle quattro parti (in dodici dei trenta “pezzi”, due, tre o quattro strumenti presentano passaggi “microtonali”). Una scrittura ritmica di questo tipo è apparsa per la prima volta nella musica di Cage nei *Thirty Pieces for Five Orchestras* (1981), e si presenterà in varie maniere in lavori successivi quali l’accompagnamento per percussioni o per orchestra dei *Ryoanji* (1983-1985), *But What About the Noise...* per ensemble di percussioni (1985), ed *Etcetera 2/4 Orchestras* (1986). Ad esempio, per i brani *Ryoanji* Cage ha innanzitutto creato una serie di battute la cui lunghezza alterna casualmente fra dodici, tredici, quattordici o quindici semiminime, per poi situare cinque impulsi ritmici in ogni battuta, ancora una volta con un metodo casuale. I cinque attacchi formano così dei pattern ritmici sempre diversi, e perciò imprevedibili (in linea con il paradosso cagiano definito da Charles, ossia la ricerca di metodi con cui “comporre l’imprevedibile”¹⁰³).

Un simile ostinato ‘irrazionale’ si presenta anche in *But what about the noise of crumpling paper which he used to do in order to paint the series of “Papiers froissés” or tearing up paper to make “Papiers déchirés?”* Arp was stimulated by water (sea, lake, and flowing waters like rivers), forests, per da tre a dieci percussioni (1985; il titolo è un estratto di una lettera di Greta Ströh a Cage, in cui lo persuade di comporre un pezzo per una manifestazione dedicata al centenario della nascita di Jean Arp). Ogni musicista dell’ensemble suona una coppia di strumenti a percussioni all’unisono (segnati “+” nelle parti; Cage richiede strumenti poco risonanti, di materiali differenti), e produce anche suoni di acqua o di carta (segnati con i semicerchi nelle parti, di cui una è riprodotta qui sotto; i punti rappresentano invece pause). L’organizzazione ritmica è simile a quella dell’accompagnamento dei *Ryoanji*, ma i cinque incisi sono ora inseriti in battute con da 24 a 30 tempi. Da tre a dieci delle parti solistiche composte da Cage possono essere suonate in una data esecuzione, ma ogni musicista deve mantenere un tempo proprio: da una parte, per via della maggiore lunghezza delle battute, la densità ritmica delle singole parti è quindi minore di quella dell’accompagnamento dei *Ryoanji*, mentre dall’altra vi è ora una polifonia di eventi ritmici.

103 Cf, Charles 2002², pp. 105-128.

RYOANJI

JOHN CAGE

The score for Ryoanji is presented as a grid of rhythmic notation. It consists of 20 horizontal lines, each representing a different percussive instrument. The notation is composed of vertical stems, dots, and various symbols (such as 'r', 'z', 'f', 'g', 'h', 'i', 'j', 'k', 'l', 'm', 'n', 'o', 'p', 'q', 'r', 's', 't', 'u', 'v', 'w', 'x', 'y', 'z') placed at specific horizontal positions to indicate the timing and type of sound. The lines are numbered on the left side with numbers ranging from 12 to 28, indicating the instrument or part. The notation is dense and complex, reflecting the indeterminacy of the piece.

Ryoanji, parte per percussione (1984)

The score for But What About the Noise... is presented as a grid of rhythmic notation. It consists of 10 horizontal lines, each representing a different percussive instrument. The notation is composed of vertical stems, dots, and various symbols (such as '+', ')', '(', ':') placed at specific horizontal positions to indicate the timing and type of sound. The lines are numbered on the left side with numbers ranging from 24 to 30, indicating the instrument or part. The notation is dense and complex, reflecting the indeterminacy of the piece.

But What About the Noise..., per da tre a dieci percussionisti (1985)

Nel riprendere una ritmica simile in *Etcetera 2/4 Orchestras* (1986), Cage ha voluto sperimentare con “tempi così lenti che non possono essere sentiti come tempi”¹⁰⁴: in questo brano non solo i cinque attacchi sono distribuiti in battute di cui la lunghezza va dai 27 ai 36 tempi, ma la velocità moderata dei *Ryoanji* (circa una pulsazione al secondo), e quella indeterminata e plurale di *But What About the Noise...* cedono il posto ad una ritmica in cui ognuno dei quattro gruppi orchestrali procede con una pulsazione ogni 12, 8, 6 o 11 secondi.

I ritmi in questione potrebbero essere pensati in rapporto con la “contemplazione” o la “contrazione” che per il Deleuze di *Differenza e ripetizione* rappresenta la prima sintesi del tempo, la quale è con Deleuze da definire passiva o infra-rappresentativa poiché “non è fatto dallo spirito, ma si fa *nello* spirito che contempla”¹⁰⁵. La prima sintesi del tempo è per Deleuze quella dell’abitudine, o ancora di una contrazione di istanti; in questo senso, Deleuze riprende l’analisi bergsoniana dei quattro colpi d’orologio: “ogni colpo, ogni vibrazione o eccitazione, è logicamente indipendente dall’altro, *mens momentanea*. Ma noi li contraiamo in un’impressione qualitativa interna [...], in quel presente vivente, in quella sintesi passiva che è la durata”¹⁰⁶. Una simile “contrazione di istanti” figura anche fra gli elementi che definiscono la sensazione su *Che cos’è la filosofia?*, in cui per Deleuze e Guattari “la sensazione è l’eccitazione stessa, non in quanto si prolunga e passa nella reazione, ma in quanto si conserva e conserva le sue vibrazioni”, di modo che “la precedente non è ancora scomparsa quando la seguente appare”¹⁰⁷. Nel caso dei ritmi ripetitivi ma imprevedibili di Cage, si direbbe che siano sufficienti due soli attacchi consecutivi per generare un’attesa o una protensione verso attacco ulteriore, vale a dire che ad A e A’ seguirà A’; bisogna comunque aggiungere a ciò che per via della maniera in cui Cage ha impostato gli schemi metrici, distribuendo cioè i cinque attacchi in battute talvolta molto lunghe, non si formano quasi mai tre attacchi consecutivi. Ogni ritorno del colpo di percussione confermerà dunque l’abitudine che ormai si è contratta, ma in maniera di perdere e riguadagnare continuamente la propria potenza di contrarre. L’abitudine è continuamente in via di farsi e disfarsi, di progredire o accumulare una consistenza, e di scioglierla nello stesso tempo. Per questo motivo, i ritmi cagiani sono in rapporto con la “consistenza” in quanto problema: secondo la definizione che Deleuze e Guattari offrono su *Mille piani*, “il piano di consistenza potrebbe anche essere chiamato di non-

104 Cage su Kostelanetz, a cura di, 1993a, pp. 179 e 181

105 DR, p. 96

106 DR, p. 97

107 QPh, p. 247

consistenza”¹⁰⁸.

La temporalità delle parentesi e della struttura variabile potrebbe essere pensata in senso inverso rispetto a quella degli ostinati dell’ultimo Cage. Con le parentesi, la variazione non riguarda più la collocazione degli attacchi in uno spazio metrico precedentemente definito; ad entrare in variazione sono piuttosto i limiti del tempo che circonda i suoni. Il problema della localizzazione dei suoni è quindi capovolto; non sono più i suoni a spostarsi in una struttura relativamente fissa, è al contrario la struttura stessa ad essere mobile. Cage diceva a proposito delle parentesi che “si può essere non ad un punto nel tempo, ma in uno spazio di tempo”; nelle composizioni con una struttura variabile, questo spazio consiste in una molteplicità di tempi locali, in cui le zone di sovrapposizione interna ed esterne si ricoprono, in modo da sovrapporre l’attesa e la memoria, o di non uscire mai dalle pieghe del tempo. Se per Deleuze e Guattari “un rizoma non comincia e non termina, è sempre nel mezzo, fra le cose, inter-essere, *intermezzo*”¹⁰⁹, è se ritrovano ciò nelle forme musicali di Schumann – in cui “l’intermezzo [è] consustanziale a tutta l’opera. [...] Al limite, non vi sono che gli intermezzi”¹¹⁰ – altrettanto si può dire delle parentesi di tempo cagiane.

108 MP, p. 326

109 MP, p. 36

110 MP, p. 365

3.4 L'“armonia anarchica” cagiana (1976-1992): “n – 1”

alTernatives
to Harmony
lifE spent finding them beating my head
against a wall now haRmony
has changEd
its nAture it comes back to you it has no laws
there is no alternative to it how Did that happen¹¹¹

3.4.1 Le “sottrazioni” di Cage: *Hymns and Variations* (1976-79); *Apartment House 1776* (1976)

La ricerca di nuovi materiali ha portato Cage ad esplorare fin dall'inizio della sua attività un insieme di oggetti quotidiani, strumenti di percussione e nuovi media tecnologici, e sviluppare così un'arte dei rumori che si sottraeva alla questione dell'altezza del suono. Se Cage dirà fin negli anni ottanta di essere rimasto fondamentalmente un compositore di musiche per percussione, intende con ciò che il suo mezzo compositivo principale è sempre stata la durata, e non l'altezza del suono. Fin dallo scritto giovanile “The Future of Music: Credo”, Cage ha quindi spostato il suo interesse dall'opposizione fra consonanza e dissonanza a quello fra i suoni considerati musicali e i rumori considerati non musicali. Cage è dunque colui che, per usare la felice espressione di Guanti, ha più saputo “emanciparsi dall'emancipazione della dissonanza”¹¹²; in breve, è a questo aspetto della musica di Cage che Deleuze e Guattari pensano quando, in un riassunto delle innovazioni principali nel campo del suono musicale nel ventesimo secolo, attribuiscono a Cage “la ridefinizione del percolato in funzione del rumore, del suono grezzo e complesso”¹¹³.

È quindi sorprendente che in molte composizioni dell'ultimo quindicennio della sua vita, Cage abbia messo in primo piano l'altezza del suono, che abbia cioè scritto musiche in cui le relazioni verticali fra altezze temperate appaiono in maniera scoperta¹¹⁴. Nel seguito del mesostico riprodotto qui sopra, dopo aver ripercorso rapidamente le proprie scelte per quanto riguarda i materiali della music, Cage racconta rapidamente le circostanze in cui è arrivato considerare nuovamente l'armonia, intesa come la combinazione verticale di più altezze. Un brano che ha suscitato l'entusiasmo di Cage in questo senso è *Critical Band* di James Tenney, che Cage ha avuto

111 Cage 1991e, p. 24

112 Cf. Guanti 2007

113 QPh, p. 185

114 Per l'armonia nell'ultimo Cage, cf. de Visscher 1992, Swed 1998, van Emmerick 2001, e Weisser 2003.

modo di ascoltare nel 1988; in esso, una nota lungamente tenuta viene scambiata fra più strumenti ed allargata infine in senso microtonale¹¹⁵. Tuttavia, dieci anni prima Cage aveva composto un primo gruppo di lavori che mettono in primo piano l'armonia. Si tratta delle composizioni alle quali Cage si riferiva come "sottrazioni"; esse utilizzano una procedura di cancellazione parziale di un materiali preesistente che Cage ha applicato per la prima volta al repertorio di inni e corali di fine settecento americano in *Apartment House 1776* per orchestra e voci soliste (1976), e in seguito nei *Quartets I-VIII* per orchestra (1976-78), e negli *Hymns and Variations* per 12 voci soliste amplificate (1976-79)¹¹⁶.

Quando Cage ha ricevuto una commissione dalla Boston Symphony Orchestra per un brano che celebrasse il bicentenario degli Stati Uniti, il suo obiettivo era infatti di comporre una musica che conservasse un "sapore d'epoca", che ricordasse cioè le musiche dei tempi della rivoluzione americana, ma senza riprodurne la tonalità armonica¹¹⁷. Ha quindi scelto di rivisitare le composizioni dell'epoca con un metodo di sottrazione, di cui i primi due tentativi non furono tuttavia giudicati positivamente da Cage: dapprima con l'eliminazione di alcune note individuate a caso, e poi con l'introduzione casuale di silenzi in alcuni passaggi della partitura, l'aspetto armonico degli originali, soprattutto le cadenze, rimaneva quasi intatto. La terza strategia di sottrazione, i cui risultati erano soddisfacenti per Cage, fu invece di dividere ogni linea melodica in note "attive" e note "passive", eliminare tout court le note passive, dividere le note attive in un alternanza di suono e silenzio (i suoni sono cioè divenuti ciò cui Cage si riferisce come un elemento "attivamente attivo" mentre i silenzi rappresentano l'elemento "passivamente attivo"), e prolungare infine la durata di alcuni dei suoni attivi.

Il primo brano degli *Hymns and Variations* per 12 voci soliste amplificate (1976-79) s'intitola "Hymn (subtraction from Old North by W. M. Billings)", e il secondo "Hymn (subtraction from Heath by W. M. Billings)", cui seguono dieci "variazioni"; il primo dei due, così come le variazioni II, III, V, VI e X, porta un bemolle in chiave, è in 3/2 e consiste in una prima sezione di quattordici battute ed una seconda, ripetuta, di tredici; il secondo degli inni e le variazioni I, IV, VII, VIII e IX invece non hanno alterazioni, sono in 2/2 ad un tempo leggermente inferiore, e hanno undici

115 Per la testimonianza di Cage, si veda Cage 1991e e Vischer 1992, p. 52

116 Esistono quattro strumentazioni diverse dei *Quartets I-VIII*, per orchestre di 24, 41 e 93 strumenti, e per 12 voci amplificate e un ensemble di 41 strumenti; il titolo si riferisce al fatto che in tutti i brani, soltanto fino a quattro musicisti suonano in un dato momento; con l'entrare e l'uscire degli strumenti, un 'quartetto' si trasforma costantemente in un altro.

117 Per la procedura compositiva delle "sottrazioni" e la composizione di *Renga with Apartment House 1776*, si veda Kostelanetz, a cura di, 1993a, pp. 102-104, Kostelanetz, a cura di, 2003, pp. 84-87.

battute seguite da diciotto battute ripetute. Si tratta quindi di una serie di variazioni su due temi diversi, in cui la “variazione” consiste nella ripetizione del processo di sottrazione, già applicata ai due ‘temi’. La densità variabile dei brani risulta da una maggiore o minore quantità di sottrazione applicata ad ogni brano; i brani che sembrano aver subito maggiormente la sottrazione sono le variazioni I e VII, nelle quali i suoni sono contornati da una quantità maggiore di silenzio. Inoltre, le note scampate alle sottrazioni furono assegnate ad un solista diverso in ogni gruppo del coro (soprani, contralti, tenori, bassi), per creare un gioco timbrico cui contribuisce anche la dinamica (dal *pp* al *mf* talvolta con crescendo o diminuendo), e una nuova vocale per ogni suono.

Con la procedura di sottrazione, spariscono sia l’unità orizzontale delle linee melodiche originali, sia l’unità verticale degli accordi a quattro voci, di modo che nelle parole di Cage la musica ora “consisteva in silenzio – suono – silenzio. Ogni suono che si presenta in queste Armonie è preceduto e seguito da un silenzio, e ognuno viene dal proprio centro”¹¹⁸. Suono e silenzio risuonano dunque l’uno nell’altro; se ogni sonorità vibra a partire da essa stessa, e l’unico ponte fra un suono e l’altro è dato dal silenzio, le sottrazioni di Cage sono forse comprensibili nei termini della “sintesi disgiuntiva” della filosofia di Deleuze, ossia una “riunione che separa” in cui “i termini disgiunti si affermano nella loro distanza indecomponibile”¹¹⁹. Deleuze trova una sintesi di questo genere ad esempio nei trittici pittorici di Francis Bacon, nei quali “le Figure vengono sollevate o proiettate in aria [...]. Ma, allo stesso tempo, in questa caduta immobile, si assiste ad uno stranissimo fenomeno di ricomposizione, di redistribuzione”, di modo che, paradossalmente, “una riunione separa le Figure [... e], la separazione stessa avviene nell’aria”¹²⁰. Nelle sottrazioni di Cage, la quantità variabile di silenzio che si inserisce fra le note rende difficile la valutazione della loro prossimità o lontananza, in modo paragonabile alla definizione deleuziana di uno spazio intensivo come una “distanza indecomponibile”; è tuttavia sempre il silenzio a riunire le sonorità o a farle comunicare a distanza, alla maniera di ciò che Deleuze e Guattari chiamano, dopo la “vibrazione semplice” e il “corpo-a-corpo di sensazioni”, la “divisione” o la “distensione” delle materie sensibili. Quest’ultima è da essi descritta ancora una volta nei termini di una sintesi disgiuntiva: “due sensazioni si discostano, si allentano, ma per non essere più riunite che dalla luce, l’aria o il vuoto che penetrano fra di esse come un cuneo, insieme così denso e così leggero che si estende in tutti i sensi a misura che la distanza cresce, e forma un blocco che non ha più

118 Cage su Kostelanetz, a cura di, 2003, p. 89

119 E, p. 59

120 FB, pp. 138 e 155

alcun bisogno di sostegno”¹²¹.

Se la successione di suono e silenzio negli *Hymns and Variations* e nei *Quartets* è tale da catturare l’orecchio e nello stesso momento lasciarlo passare ad altro, con la trasparenza tipica delle musiche cagiane permeabili ai suoni ambientali, come con la *musique d’ameublement* di Satie. *Apartment House 1776* per orchestra e voci soliste (1976) presenta l’ascoltatore non con una stanza sola, ma un edificio intero: il titolo per Cage doveva infatti suonare come un numero d’indirizzo civico, e rappresentare “un palazzo con molti appartamenti in cui molte cose succedevano contemporaneamente”¹²². *Apartment House 1776* è infatti, con *Roaratorio*, uno dei due “circhi” composti da Cage nella seconda metà degli anni settanta; i suoi materiali sonori consistono in sessantaquattro brani che Cage ha trovato nelle antologie di musica di fine settecento americano, ovvero quarantaquattro Harmonies (sottoposte alla stessa procedura di sottrazione che si è visto sopra con gli *Hymns and Variations*), quattordici Tunes (melodie strumentali), quattro Marches (per tamburo militare) e due Imitations (della musica da chiesa morava, una per violoncello, una per clarinetto). I venti strumentisti sono divisi in quattro quartetti e quattro solisti (tamburo, arco, flauto, tastiera), ognuno dei quali può scegliere fra questi materiali in modo da assemblare un proprio “programma”; ai quattro quartetti sono inoltre abbinati quattro solisti vocali, i quali rappresentano i popoli americani dell’epoca, con canti afroamericani, protestanti, sefarditi e nativi americani rispettivamente; in tutto, un massimo di dodici eventi sonori possono dunque aver luogo insieme.

Il brano orchestrale *Apartment House 1776* è stato composto per essere eseguito con *Renga*, una partitura grafica fatta su disegni che Cage ha reperito nei *Diari* di Henry David Thoreau, che riprende la scrittura sperimentata alcuni anni prima con *Score (40 Drawings by Thoreau) and 23 parts: Twelve Haiku* per ventitré strumenti e/o voci (1974). La “partitura” del titolo di quest’ultima composizione consiste in dodici caselle, ognuna divisa in segmenti dalla lunghezza di 5, 7 e 5 unità, il numero di sillabe cioè dei tre versi di un haiku; il metodo utilizzato da Cage consiste nella distribuzione dei disegni di Thoreau nelle varie caselle, e nella loro assegnazione alle “parti” strumentali, in modo che il contorno integrale del disegno viene reso da più strumenti. *Renga* utilizza invece trentasei caselle, ognuna delle quali è divisa in porzioni che corrispondono alle 5-7-5-7-7 versi di una stanza di un renga. Il direttore d’orchestra di *Score* o di *Renga* riprende la funzione di “orologio a velocità variabile” che aveva in brani precedenti quali il *Concert per*

121 QPh, p. 159

122 Cage su Kostelanetz, a cura di, 2003. p. 88

pianoforte e orchestra o *Atlas Eclipticalis* (si veda il paragrafo 2.2.2.2): le caselle sono cioè da scandire in maniera irregolare, in modo da lasciare maggiore flessibilità al modo in cui gli strumentisti riproducono i punti e le linee curve dei disegni di Thoreau. All'interno dei trenta minuti circa di *Renga*, la durata di ciascuna 'stanza' è quindi variabile; inoltre, il direttore sceglie come posizionare *Apartment House 1776* all'interno del tempo totale di esecuzione, e la quantità di tempo di cui dispone ciascun gruppo strumentale per creare un "programma" in base ai materiali disponibili (Cage specifica che i cantanti potranno intervenire durante due quinte del tempo totale di *Apartment House 1776*, e i musicisti singoli per un terzo della durata globale).

Come *Roaratorio* o gli *Europeras*, *Apartment House 1776* è quindi un circo cagiano, alla maniera dei *Musicircus* che Cage organizzava a partire dal 1967. L'abbondanza di musiche eterogenee provenienti da differenti posizioni nello spazio e che risuonano nello stesso tempo è paragonabile ad un carnevale sonoro: per Charles, vi è in un evento di questo genere un salto fra i due "piani" che si svolgono contemporaneamente, quello del "microcosmo" in cui ciascun evento sonoro si svolge per conto proprio, e quello del "macrocosmo", in cui "diviene impossibile di sottrarsi all'ebbrezza di un assembramento sonoro letteralmente illimitato"¹²³.

Le due procedure opposte degli *Hymns and Variations* e di *Apartment House 1776* consistono quindi nella sottrazione di un certo numero di suoni per produrre una testura forata, e nella saturazione sonora ottenuta dalla sovrapposizione di eventi sonori indipendenti per realizzare una testura in espansione iperbolica. In un primo senso, in entrambi i casi l'unità della molteplicità in questione è effettivamente sottratta, secondo la formula deleuzo-guattariana "n - 1": nelle sottrazioni, sono scomparse da una parte la continuità orizzontale delle voci singole e la compattezza verticale degli accordi originali, e dall'altra le relazioni armoniche funzionali; nelle sovrapposizioni di musiche eterogenee invece, non vi è più un comune denominatore né un limite esterno agli eventi sonori. Da un altro punto di vista, si può notare che nelle sottrazioni, anche in assenza della scansione metrica costante dei corali originali, vi è un residuo di una metrica striata; in questo senso, si potrebbe parlare di un mosaico di cui la maggior parte delle tessere è stata cancellata o resa trasparente. Inoltre, anche nell'assenza di legami funzionali fra gli accordi, la possibilità di intuire una tonalità permane: se il primo dei due temi sui quali si basano le *Hymns and Variations* ha un bemolle in chiave, e se il secondo non presenta alterazioni, l'alternanza dei due lungo i ventotto minuti del brano rende percepibile il residuo di una sfumatura tonale, o

123 Charles 2002², p. 181

un'oscillazione fra un do maggiore e un fa maggiore presenti soltanto in quanto colore armonico, alla maniera di una lunga cadenza plagale. L'unità è quindi ancora presente, benché ad un livello ulteriore di astrazione; si tratterebbe di ciò che Deleuze e Guattari definiscono non una molteplicità rizomatica, ma il tipo di molteplicità che appartiene alla radice fascicolata, in cui per i due filosofi francesi "l'unità non è contrariata ed impedita nell'oggetto senza che un nuovo tipo di unità trionfa nel soggetto"¹²⁴. In *Apartment House 1776* invece, è il contorno formale delle musiche originali a rimanere in evidenza, soprattutto nel caso dei canti solistici, per via del profilo melodico e ritmico che li rende riconoscibili e isolabili dalle altre musiche che li contornano in maniera polimetrica e politonale. La tecnica in questione somiglia quindi non al mosaico ma al collage; anche in questo caso, si può pensare alla molteplicità radicolare più che al rizoma, in modo simile alla critica del cut-up di Burroughs espressa da Deleuze e Guattari, per i quali "il piegamento di un testo sull'altro [...] implica una dimensione supplementare a quella dei testi considerati"¹²⁵.

3.4.2 L'armonia in alcuni dei *Number pieces* (1987-1992) per piccolo ensemble

Il prossimo gruppo di composizioni che in cui appare l'interesse di Cage verso l'armonia, intesa come simultaneità verticale di suoni, e quindi escludendo i *Thirty Pieces for String Quartet* (1983), in cui i passaggi "tonali" dei quattro strumenti si svolgono in modo indipendente fra loro, fu composto a partire dal 1987. Si tratta di un certo numero di lavori per piccolo ensemble strumentale o vocale che fanno parte dei *Number pieces*, ovvero il gruppo di circa cinquanta composizioni i cui titoli indicano semplicemente il numero di esecutori, seguito in apice da un secondo numero che designa la successione dei brani per uno stesso numero di musicisti. Il registro generalmente limitato, la timbrica omogenea di questi ensemble e l'esclusione dei modi d'esecuzione sperimentali contribuiscono a mettere in primo piano la percezione degli intervalli verticali; in *Four*² per coro a quattro voci (1990) il riferimento al corale è particolarmente evidente, per via dell'omogeneità timbrica, l'uso esclusivo di altezze temperate, e la sonorità trasparente (nei sette minuti di durata del brano, le quattro voci hanno rispettivamente tre, quattro, sei e sei parentesi, con un solo suono in ciascuna di esse). Se gli stessi caratteri si presentano anche in *Three* per una varietà di flauti diritti (1989), *Four* per quartetto d'archi (1989), in lavori quali *Four*⁵ per sassofoni (1991) o *Five*² per trombone e quartetto d'archi (1991), la presenza di microintervalli ed

124 MP, p. 12

125 MP, p. 12

imperfezioni nell'attacco del suono li allontanano dalla concezione dell'armonia dei brani precedenti.

3.4.2.1 *Three, per una varietà di flauti a becco* (1989)

Composto nel 1989 su commissione del gruppo olandese Trio Dolce, *Three* per ensemble di flauti diritti è composto da due brani esterni e nove movimenti interni (segnati nelle parti strumentali con le lettere da A a I; un numero qualsiasi dei movimenti interni può essere eseguito). Le sezioni iniziale e finale non utilizzano parentesi di tempo: i diciassette suoni temperati di ciascuna parte strumentale si svolgono invece in una durata indeterminata, senza coordinazione ritmica fra le tre parti strumentali; sono inoltre da suonare il più legato possibile, tenuto conto del fiato, dei salti estremi di registro, e del bisogno di cambiare spesso da uno all'altro dei strumenti della famiglia dei flauti a becco. Secondo la ricostruzione fatta da van Emmerik delle procedure compositive di *Three* in base ai manoscritti di Cage, le diciassette note furono derivati da una procedura doppia: Cage ha dapprima utilizzato il caso per comporre trentaquattro accordi di tre note, utilizzando l'intero registro degli strumenti disponibili, da fa¹ a do⁷, ossia un totale di 68 note cromatiche; in seguito, di nuovo con un metodo casuale, ha distribuito le tre note di ciascun accordo fra le tre parti strumentali¹²⁶. La polifonia che ne risulta è quindi continua dal punto di vista delle durate e saturo dal punto di vista del registro.

I nove movimenti interni consistono in una serie di tre parentesi di tempo ognuno, due flessibili agli estremi e una fissa al centro (secondo il modello: 0'00" ↔ 0'45", 0'30" ↔ 1'15"; 1'15" – 1'45"; 1'45" ↔ 2'30", 2'15" ↔ 3'00"), con uno o due suoni, o raramente tre o quattro, in ogni parentesi. Secondo le analisi di van Emmerik, le operazioni di caso che Cage ha utilizzato per ottenere le altezze nei movimenti interni furono più complicati che non nel caso dei brani esterni: Cage ha scelto casualmente 27 accordi a tre, quattro o cinque note dalla biblioteca di tutti gli accordi eseguibili sul pianoforte con una mano che aveva compilato per gli *Etudes Australes*; in seguito, ha trasposto questi accordi in un registro reale, assegnando una altezza fra sol³ e fa diesis⁴ ad una delle note interne di ciascun accordo, per poi disporre i rimanenti suoni attorno ad essa; infine, Cage ha disposto gli accordi orizzontalmente, uno in ogni parte strumentale, in modo che ogni accordo fornisse le altezze di tutte e tre le parentesi successive di uno strumento in una sezione. Le altezze dei movimenti interni si trovano dunque in uno spazio che non copre l'intero

126 Cf. van Emmerik 2001

spazio sonoro della famiglia dei flauti a becco, come nei brani esterni, ma s'incetra sullo spazio che include fino ad una nona maggiore all'esterno del registro che va da sol³ a fa diesis⁴.

La testura dei brani esterni copre un registro estremamente largo, riempito da suoni sostenuti; quella dei movimenti interni è invece più limitato nel registro, ed è forato dai silenzi che risultano dalla scelta degli interpreti sulla porzione delle parentesi di tempo in cui eseguire i suoni. Cage ha quindi posto le "domande" relative alle altezze in due modi diversi, una volta per produrre un insieme di note disseminate su punti qualsiasi in uno spazio molto largo, e una volta per produrre sequenze più lineari di suoni in uno spazio più ristretto.

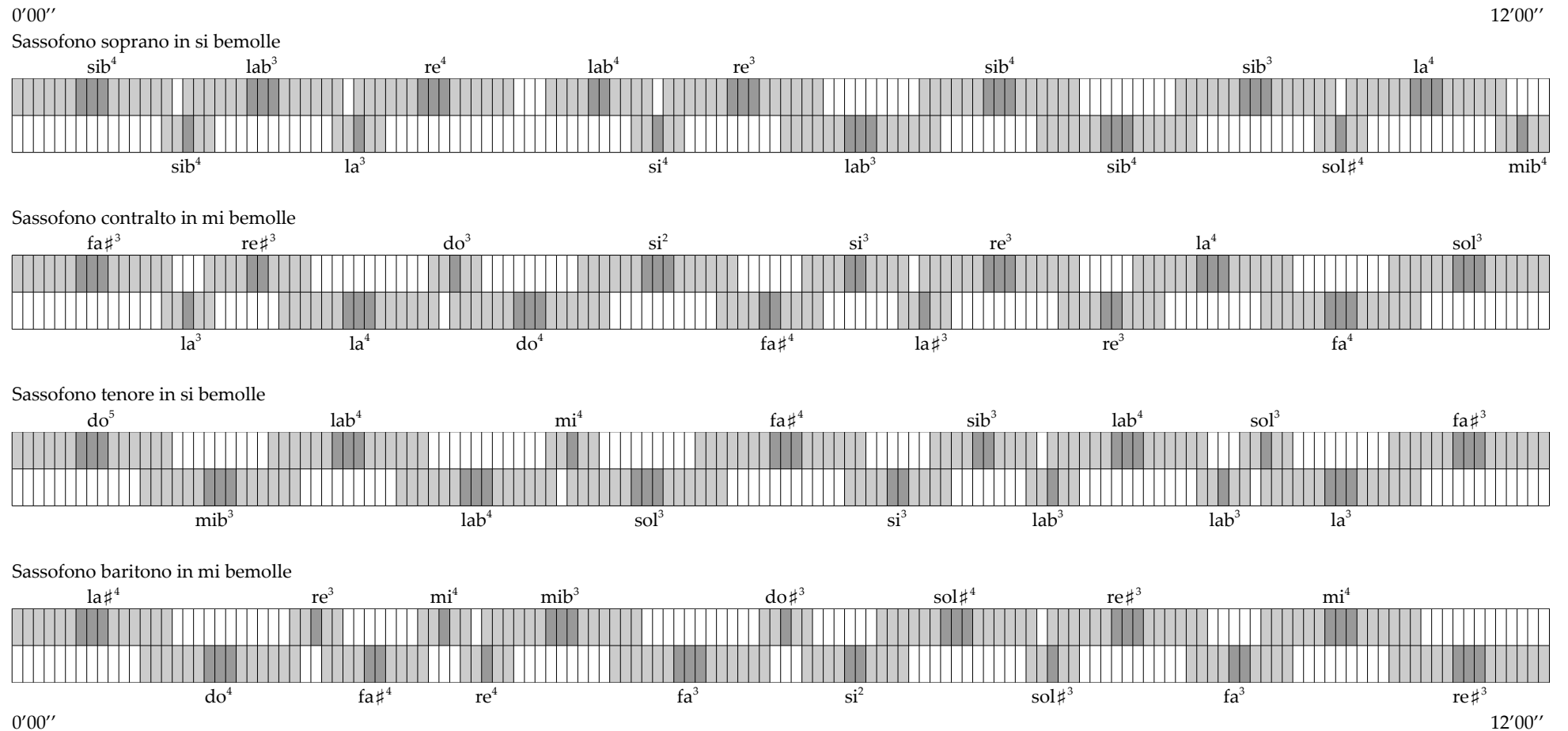
3.4.2.2 Armonia con microtonalità: *Four*⁵ (1991)

L'evoluzione del genere 'corale' rappresentato da alcuni dei *Number pieces* per piccoli ensemble vede l'introduzione, in una testura pur sempre prevalentemente omogenea, di rumori, microintervalli, e imperfezioni nella produzione del suono. Ad esempio, Cage richiede spesso agli strumentisti ad arco di suonare col legno e di girare frequentemente l'archetto in modo da accentuare il componente rumoroso del suono, o di ottenere nelle parole di Cage "più un suono di percussione frizionale che un suono sostenuto, pieno di cambiamenti incontrollabili di frequenza, timbro e silenzio", in modo da produrre un suono che somiglia alla "calligrafia orientale" perché "rigato dalla propria assenza"¹²⁷. Un effetto analogo è ottenuto con il "bowed piano", ovvero un pianoforte suonato sulle corde con i fili di un archetto, utilizzato da Cage in *Fourteen* per pianoforte e ensemble da camera (1990), o ancora con gli attacchi quasi impercettibili del trombone in *Five*² per quartetto d'archi e trombone (1991), che producono inevitabilmente anch'essi effetti di rumore e di imperfezione nell'intonazione.

In *Four*⁵ per sassofoni solisti o ensemble di sassofoni (1991), Cage introduce i microintervalli per via della scordatura degli strumenti, cosa che produce intervalli non temperati in maniera non controllata. Il registro nel quale il brano si svolge è simile a quello di *Four* (si veda il paragrafo successivo), coprendo poco più di due ottave; come si può vedere nel grafico qui sotto, il sassofono soprano presenta cinque sole altezze differenti mentre gli altri strumenti ne hanno nove o dieci. Tre delle quattro parti strumentali di *Four*⁵ suddivide i dodici minuti di durata complessiva in quindici parentesi di tempo, mentre quella del sassofono baritono ne contiene sedici; a differenza

127 Cf. ad esempio le indicazioni di Cage per le parti degli archi di *101* per orchestra (1989).

Four⁵ per sassofoni (1991)



Ogni casella corrisponde a cinque secondi. Il colorato più scuro indica la sovrapposizione fra l'intervallo di tempo iniziale e quello finale. Le altezze indicate sono suoni reali, conto tenuto delle imperfezioni di intonazione richieste da Cage.

di *Three*, non vi sono parentesi fisse, le parentesi variabili sono di tre lunghezze diverse, e ciascuna parentesi contiene una sola nota. Le durate si fanno quindi più lunghe nello stesso momento in cui l'altezza del suono perde la sua focalizzazione.

3.4.2.3 *Four*, per quartetto d'archi (1989): armonia e molteplicità virtuale

Fra gli elementi che contribuiscono alla fusione timbrica, e dunque alla messa in evidenza della qualità armonica degli intervalli di *Four* per quartetto d'archi (1989), vanno segnalati lo spazio di registro in cui i quattro strumenti suonano, che consiste nelle due ottave che vanno da sol^2 a sol^4 ed è diviso unicamente in note temperate, l'escursione dinamica limitata, che va dal *ppp* al *mp*, e il solo modo di esecuzione utilizzato nel brano, non vibrato e con i crini anziché col legno (contrariamente all'utilizzo degli strumenti ad arco più caratteristico dell'ultimo Cage). Come per sottolineare la parità dei quattro strumenti, Cage ha previsto che a metà dell'esecuzione, i quattro strumentisti scambiassero le loro parti. Infine, ha previsto tre diverse possibilità di esecuzione di *Four*, ognuna delle quali contiene una ripetizione delle sezioni precedentemente eseguite, dopo lo scambio delle parti fra i musicisti: le tre sezioni A, B e C saranno così ripetute BB, ACAC, o ABCABC, per dare tempi di esecuzione di dieci, venti e trenta minuti ciascuna. Tuttavia, per via delle parentesi di tempo, l'indeterminazione quanto alla porzione della parentesi in cui i musicisti scelgono di suonare i loro frammenti fa sì che gli intervalli verticali che si produrranno non saranno mai identiche con la ripetizione delle sezioni. Nella tabella seguente, che riporta le altezze di *Four*¹²⁸, le colonne verticali non rappresentano stacchi temporali: per via della zona di sovrapposizione fra una parentesi e la successiva, le note collocate in colonne contigue possono sovrapporsi, o, al contrario, zone di silenzio possono prodursi all'interno di una parentesi singola.

128 Leggendo le quattro parti orizzontalmente si può osservare che, all'interno di una sola parentesi o da una parentesi alla prossima, nella sezione A sette note vengono ripetute nello stesso registro o a distanza di un'ottava, mentre nella sezione B vi sono soltanto tre note ripetute e nella sezione C una sola (gli unisoni o le ottave potenziali in senso verticale invece non sembrano essere stati 'controllati' da Cage, dal momento che sono 7, 11 e 8 nelle sezioni A, B e C). Si può dunque pensare che uno dei criteri compositivi di Cage riguardasse la mobilità dei suoni, se cioè da un suono all'altro l'altezza dovesse cambiare o meno. Il risultato è una leggera variazione nella densità armonica del brano, per via della quale la sezione C risulta più complessa armonicamente delle altre due sezioni.

Four per quartetto d'archi (1989)

Sezione A

intervallo iniziale	0'00" → 0'22,5"	0'30" → 0'52,5"	1'07,5"	1'22,5" → 1'45"	1'52,5" → 2'15"	2'22,5" → 2'45"	2'52,5" → 3'15"	3'22,5" → 3'45"	3'52,5" → 4'15"	4'22,5" → 4'45"
intervallo finale	0'15" → 0'37,5"	0'45" → 1'07,5"	1'22,5"	1'37,5" → 2'00"	2'07,5" → 2'30"	2'37,5" → 3'00"	3'07,5" → 3'30"	3'37,5" → 4'00"	4'07,5" → 4'30"	4'37,5" → 5'00"
parte 1	la ³ si ³	sib ²	do ³	mib ³	reb ³	do ^{♯3} re ³	mi ⁴ mi ³	mib ³	si ³ fa ^{♯3}	la ²
parte 2	lab ²	sol ³	re ³ fa ³ si ³	reb ⁴ lab ²	fad ³ la ³	mib ³	fa ³	mi ⁴	mib ⁴	mib ³ solb ³
parte 3	sib ²	la ³ si ³ si ² sol ³	do ^{♯4}	reb ³	mib ³ do ⁴	si ³ do ⁴	lab ³	fa ⁴ fa ^{♯3} si ³ do ⁴	do ³ re ³	si ³ do ^{♯3} fa ³
parte 4	re ³ lab ³	sib ³	re ⁴	la ² sib ² sol ³	fa ⁴ solb ⁴	(re ⁴	re ⁴)	sol ⁴	mi ³ sol ^{♯3}	re ⁴

Sezione B

intervallo iniziale	0'00" → 0'22,5"	0'30" → 0'52,5"	1'00" → 1'22,5"	1'30" → 1'52,5"	2'07,5"	2'22,5" → 2'45"	2'52,5" → 3'15"	3'22,5" → 3'45"	3'52,5" → 4'15"	4'22,5" → 4'45"
intervallo finale	0'15" → 0'37,5"	0'45" → 1'07,5"	1'15" → 1'37,5"	1'45" → 2'07,5"	2'22,5"	2'37,5" → 3'00"	3'07,5" → 3'30"	3'37,5" → 4'00"	4'07,5" → 4'30"	4'37,5" → 5'00"
parte 1	sib ² sol ²	lab ²	reb ⁴	la ²	sib ²	la ³ do ^{♯4}	si ²	reb ⁴ mib ⁴	sol ² la ²	fa ³
parte 2	la ²	si ³ mib ⁴	mib ³ fa ^{♯3}	re ³	reb ³ lab ² do ⁴	sib ²	re ³	fa ^{♯4} re ³	fa ^{♯3} la ³	lab ³ mib ⁴
parte 3	la ³ do ³	sol ⁴ fa ³	sol ³ mi ⁴	si ³ si ²	fa ³	si ²	mib ⁴	mi ³ fa ³	re ³ sib ³	mi ⁴
parte 4	re ³ mib ³ lab ³ reb ⁴	la ³ fa ⁴ solb ⁴	reb ³ do ⁴	do ⁴	mi ⁴ fa ⁴ solb ⁴	sol ^{♯2} la ^{♯3}	si ² mib ³ solb ³ sib ³ do ⁴	si ³ re ⁴	do ⁴ re ⁴	fa ⁴

Sezione C

intervallo iniziale	0'00" → 0'22,5"	0'30" → 0'52,5"	1'00" → 1'22,5"	1'30" → 1'52,5"	2'00" → 2'22,5"	2'30" → 2'52,5"	3'07,5"	3'22,5" → 3'45"	3'52,5" → 4'15"	4'22,5" → 4'45"
intervallo finale	0'15" → 0'37,5"	0'45" → 1'07,5"	1'15" → 1'37,5"	1'45" → 2'07,5"	2'15" → 2'37,5"	2'45" → 3'07,5"	3'22,5"	3'37,5" → 4'00"	4'07,5" → 4'30"	4'37,5" → 5'00"
parte 1	fa ^{♯3}	sol ^{♯2} do ^{♯3}	fa ^{♯4} la ^{♯2}	sol ³	do ^{♯3}	sib ² sol ²	si ²	sol ²	fa ^{♯3} sol ^{♯3}	mib ⁴ lab ³
parte 2	la ^{♯3} si ³	re ³	do ^{♯3}	la ³	mi ³	re ³ la ³	re ³	reb ³	si ³ re ⁴	do ⁴ sol ^{♯2} la ²
parte 3	fa ^{♯4} sol ^{♯2} la ² sib ²	fa ^{♯3}	re ³	sib ³ re ⁴	la ³ mib ³	si ³	mi ³ mi ⁴	mib ³ sol ³	si ² reb ³	fa ^{♯3}
parte 4	si ² re ³	sib ³	sol ³ si ³	sol ⁴	fa ³ mib ⁴	do ⁴	fa ⁴	si ²	mi ³ sol ³	sib ³

Le parentesi attorno al re⁴ nella sesta e settima parentesi della parte 4 della sezione A indicano che questo suono è l'unico del brano ad essere legata da una parentesi di tempo all'altra.

Uno degli aspetti di *Four* che è stato commentato è la presenza potenziale di una quantità notevole di consonanze. Così, mentre de Vischer osserva che “gli accordi e le progressioni – e quindi l’armonia in senso tradizionale – sono inclusi in questo lavoro soltanto come possibilità”¹²⁹, Weisser analizza il brano per trovare che in venticinque delle trenta parentesi vi è possibilità che si presenti una triade o un accordo di settima¹³⁰. Weisser presenta tali accordi in quattro categorie: con “certain triads / seventh chords” egli intende che in tre parentesi si ha una quasi certezza che un accordo di tipo tonale sorgerà; con “possible triads / seventh chords” indica invece che in sei parentesi vi sono buone probabilità statistiche che una triade o un accordo di settima si presenterà; con “thwarted triads / seventh chords” si riferisce alle quindici parentesi in cui una voce impedisce all’accordo in questione presentato senza ambiguità come un accordo di settima; infine Weisser indica tre “triadic segments”, vale a dire triadi che risultano da due note successive in una voce ed una nota in un’altra voce. Ci si può comunque chiedere se sia il caso di privilegiare le consonanze di *Four*, e di isolare soltanto alcuni degli accordi potenzialmente presenti, trascurando il fatto che una grande quantità di intervalli verticali presenti nel brano non forma alcuna triade o quadriade consonante, di modo che né le seconde e le settime, né le terze e le quinte hanno un peso più rilevante. Se le consonanze sono evidenti all’ascolto di *Four*, non è per una presenza quantitativamente maggiore, ma per la loro maggiore trasparenza uditiva.

Da un altro punto di vista, si può ritenere che tutte le altezze contenute in una parentesi siano presenti virtualmente, vale a dire che tutti i rapporti armonici di una parentesi si formino nella memoria dell’ascoltatore, anche qualora non passano nella percezione immediata, perché separati da silenzi, o allontanati fra di loro in una esecuzione data. Nei termini della filosofia deleuziana, lo statuto da dare all’armonia di *Four* sarebbe quindi quello di una molteplicità virtuale, inseparabile da un processo di attualizzazione. Si tratta del tipo di molteplicità che Charles definiva rispetto alla musica di Cage come una “molteplicità *se faisant*”, e che Joseph descrive nei termini bergsoniani ripresi da Deleuze non come la realizzazione di un possibile ma come l’attualizzazione del virtuale¹³¹. In questo senso, la formula “ $n - 1$ ” indica la mancanza di relazioni armoniche prestabilite, o di rapporti temporali definitivi fra gli eventi sonori, e nel contempo il modo in cui la molteplicità virtuale accompagna ogni esecuzione del brano, o resta presente in ogni sua attualizzazione.

129 De Vischer 1992, p. 54

130 Cf. Weisser 2003, pp. 201-205

131 Cf. Charles 2002² e Joseph 2009.

3.4.3 “Un unisono di differenze”

3.4.3.1 L’unità verticale in dissoluzione: l’unisono coreano, 101 per orchestra (1989)

L’effetto al quale Cage si riferiva come un “unisono coreano”, che ha sperimentato per la prima volta nei *Thirty Pieces for Five Orchestras* (1981), per usarlo di nuovo della versione orchestrale dell’accompagnamento dei brani solistici *Ryoanji* (1984) e in *Etcetera 2/4 Orchestras* (1986), consiste nella dilatazione di un attacco collettivo fino al punto in cui non è più localizzabile ad un determinato punto nel tempo. Ad esempio, nelle sue note sull’accompagnamento orchestrale dei brani *Ryoanji* (si veda paragrafo 2.1.5 per una descrizione della parte solista), Cage indica che ciascuno dei venti strumentisti dell’ensemble deve diventare, in un certo senso, “uno strumento a percussione”¹³²: deve cioè scegliere, sul proprio strumento, un suono o un aggregato di suoni da ripetere lungo l’intero brano, aggiungendo ogni volta minime variazioni dell’intonazione, e scostandosi leggermente dal gesto del direttore, con un leggero anticipo o ritardo rispetto all’attacco globale o unitario (queste ultime deviazioni sono indicate nelle parti con piccole frecce)¹³³. L’accordo collettivo si sbriciola quindi in maniera differente ad ogni ripetizione, o al contrario si ricompone diversamente ogni volta.

Nel primo dei *Number pieces* per grande ensemble, *101 per orchestra* (1989), un ‘unisono ritmico’ simile arriva ad una dilatazione temporale maggiore. In questo lavoro, Cage divide l’orchestra in due gruppi, di cui uno è composto dai fiati (tranne i flauti e i clarinetti) e dagli ottoni; questo gruppo interviene due sole volte nel brano, una volta in apertura e una verso la fine (nelle parentesi di tempo cioè che vanno da 0’00” a 0’15”, e da 9’00” a 10’15”), con suoni acuti, il più forte possibile e in modo da privilegiare le imperfezioni nell’emissione del suono. Per via delle parentesi di tempo, l’entrata e la durata di ciascun suono è lasciata alla scelta dei musicisti singoli; la composizione interna dei due interventi somiglia quindi ad una sorta di fanfara che si scompone e si ricompone, come una monolite di suono colta nel processo di sgretolarsi e di ricomporsi. Si tratta per Cage di “un’esplosione sfrangiata di suono [...] che, per così dire, cade a pezzi, piuttosto che mantenersi insieme come gruppo”¹³⁴; la decomposizione costituisce quindi la consistenza stessa di questa sonorità. Il secondo tipo di sonorità di *101* è composta dagli strumenti rimanenti dell’orchestra, di cui Cage riassume il modo di esecuzione nelle note introduttive al brano: gli archi

132 Cage, note introduttive per l’accompagnamento orchestrale dei brani *Ryoanji*.

133 Cf. le note per l’esecuzione di *Etcetera 2/4 Orchestras*, su Kostelanetz, a cura di, 1993a, p. 141.

134 Cage su Kostelanetz, a cura di, 1993a, p. 167

suonano *mp*, con l'archetto allentato e roteato di continuo fra le posizioni normale e col legno in modo da produrre un suono "pieno di cambiamenti incontrollabili di frequenza, timbro e silenzio"; i flauti e i clarinetti suonano *pp* e con l'uso di diteggiature non convenzionali per dare al suono una qualità cangiante; arpa e pianoforte suonano sempre *mf* e nelle parole di Cage "più articolato, in risalto come un duo o due soli" accanto ai quali "sentiamo tutto il resto, e non in secondo piano"¹³⁵. Nel caso di *101*, oltre ad indicare il numero di esecutori, il titolo rappresenta dunque il pezzo stesso: vi sono due grandi segni, le due "esplosioni" degli ottoni cioè che arrivano all'inizio e verso la fine, e in mezzo una superficie sonora di silenzio composto.

3.4.3.2 *One per pianoforte (1987); One¹³ per violoncello (1992); Sixty-eight per orchestra (1992)*

Nelle dieci parentesi di tempo di *One per pianoforte (1987)*, ciascuna delle due mani suona tre, quattro o cinque eventi costituiti da note singole, bicordi ed accordi da tre a cinque note, di cui l'estensione massima non supera una nona maggiore, e che presentano diversi gradi di dissonanza (vicino al cluster) e di consonanza (ad esempio, l'ottava nel primo bicordo della mano sinistra della terza parentesi). In questo brano l'indeterminazione riguarda soltanto il tempo: all'interno delle parentesi di tempo, ciascuna delle due mani procede ad un ritmo proprio, purché l'ordine di successione degli accordi è rispettato. Questa indeterminazione nelle durate solleva comunque un problema: dal momento che lungo un solo rigo una stessa altezza si presenta talvolta in entrambe le mani, essa potrebbe venire suonata da una mano quando è ancora in vibrazione per via di un accordo suonato dall'altra mano, cosa che Cage esclude, indicando nelle note introduttive di non suonare una nota nel caso in cui risuoni già, e segnalando in partitura le note suscettibili di venire ribattute con una parentesi.

Nel caso della seconda parentesi di tempo di *One*, la situazione è semplice: vi è una sola altezza che rischia di essere suonata dalle due mani contemporaneamente, il do centrale presente nel primo accordo della mano sinistra e nell'ultimo della mano destra.

135 Ibid.

1'00" ↔ 1'45" 1'30" ↔ 2'15"

f *mf* *f* *mp*

mf *p* *mp*

One per pianoforte (1987), seconda parentesi

Nell'ottava parentesi invece, dal momento che ben quattro altezze si presentano in entrambi le mani, il divieto di suonare una nota già in vibrazione crea una situazione più complicata.

7'00" ↔ 7'45" 7'30" ↔ 8'15"

f *mf* *mp*

mp *mf* *p*

One per pianoforte (1987), ottava parentesi

Il solo rapporto fra due suoni a non essere ammesso in *One* è quindi l'unisono (non si tratta di una regola generale dell'armonia dell'ultimo Cage; ad esempio, in *Two*² per due pianoforti (1989), si presentano talvolta degli unisoni fra i due pianoforti; tuttavia, la fluttuazione temporale dovuta all'indipendenza dei due pianisti, e la diversa provenienza spaziale dei suoni restituiscono differenze di dinamica e timbro).

Qualche anno più tardi, Cage avrebbe affrontato la questione dell'unisono da un punto di visto opposto con *One*¹³ per violoncello ad arco curvo (1992), il terzo brano emerso dalla collaborazione fra Cage e Michael Bach Bachtischa, violoncellista ed inventore dell'arco curvo¹³⁶. Il

136 Cf. Retallack, a cura di, 1996, pp.246-290, il manoscritto di Daniel Charles, "Michaël Bach joue John Cage: une poétique de l'«infra-mince»", di cui un frammento appare sul sito

primo brano composto da Cage per Bachtischa è stato *One*⁸ (1991), che consiste in cinquantatré parentesi di tempo per una durata di 43'30'', ognuna delle quali contiene un singolo evento sonoro suonato su una, due, tre o quattro corde simultaneamente. Il secondo brano, che è stato completato da Bachtischa dopo la scomparsa di Cage ed intitolato *18-7-92*, è stato concepito nello stile delle composizioni *Ryoanji*; nella determinazione del registro di una delle sezioni, all'interno del quale suonare i glissandi microtonali che caratterizzano le composizioni in questione, il caso ha prodotto un unisono. Cage avrebbe scartato questo risultato per tirare alla sorte un nuovo spazio di registro, ma Bachtischa trovò l'idea stimolante, e il giorno successivo tornò da Cage per proporgli venti maniere differenti, con l'uso di armonici e doppie corde, di suonare la nota in questione (un fa diesis³). Bachtischa sottolinea che i venti suoni, molti dei quali sono multifonici suonate su doppie, triple o quadruple corde, non fondono gli uni negli altri né si coprono rispettivamente ma conservano le minime differenze di timbro e d'intonazione. Cage accettò l'idea, e disse che il brano "sarebbe diventato *One*¹³"; come *18-7-92*, *One*¹³ è stato completato da Bachtischa dopo la scomparsa di Cage e pubblicato nel 2008.

Nello stesso anno in cui progettava *One*¹³, Cage ha composto tre brani per orchestra – *Eighty*, *Sixty-eight* e *Seventy-four* – che consistono in una lunga linea melodica che Cage chiamava "un unisono di differenze". Tutti gli strumenti condividono una stessa serie di parentesi, ciascuna delle quali contiene una sola nota; Cage indica che quando i suoni "provengono dallo stesso tipo di strumento, ad esempio dai violini, essi possono distinguersi per via della differente struttura degli armonici, ossia essere prodotte mediante un diverso movimento dell'archetto, e così via"; per i fiati consiglia di accentuare lievemente le imperfezioni di intonazione, e inoltre "possono essere presenti o meno vibrato, differenze nella respirazione e particolari usi delle labbra. Tutte queste differenze devono venire espresse individualmente, da ogni singolo musicista e non essere il risultato di una concertazione comune"¹³⁷. L'unisono che risulta consiste dunque unicamente nelle entrate differenziate, nei minimi scostamenti di intonazione e di timbro, e nella diversità di dinamica e modo di esecuzione degli strumenti individuali.

http://bach.bogen.pagesproorange.fr/html/daniel_charles.htm, insieme alle note di Pritchett per *One*⁸ e quelle di Bachtischa per *One*¹³.

137 Note introduttive alle parti strumentali.

Appendice. La presenza della musica dei testi di Deleuze

I riferimenti ai musicisti nei testi di Deleuze

Per ogni musicista, i testi di Deleuze sono citati in ordine cronologico, con le sigle indicate nella bibliografia (le rubriche dell'*Abecedario* sono citate con la lettera iniziale).

Bartók. MP: 422, 431-2; QPh: 181; ABC: 'O'

Bene. S: 100, 106, 113, 118; MP: 124; RF: 173-4

Beethoven. MP: 120, 331; E: 72, 84, 88, 91, 103; CC, 44

Berg. DR: 375; ; K: 45; D: 168; MP: 365, 418, 432; QPh: 181; E: 104; ABC: 'N', 'O'

Berio. MP: 122, 371, 421; PLB: 187

Berlioz. MP: 422; QPh: 185

Boulez. D: 113; MP: 19, 320, 327, 331, 363-5, 447, 596-7; IT: 361; F: 30, 60; PLB: 47, 112, 187; PP: 211, 216, 222; RF: 142-146, 272-279; QPh: 181, 185; CC: 88

Bussotti. MP: 9

Cage. AO: 445; K: 11; D: 113; MP: 327, 424; PLB: 187; QPh: 185

Carter. RF: 143

Chabrier. MP: 432

Chopin. MP: 331; QPh: 180

Debussy. MP: 207, 331, 364, 367, 372, 379, 392, 422-3, 423; PLB: 187; QPh: 180, 185

Dylan. D: 13-14

Glass. MP: 327

Gould. MP: 15

Jannequin. MP: 368

La Monte Young. MP: 424

Ligeti. RF: 143

Liszt. MP: 393; QPh: 180

Mahler. MP: 420; QPh: 181; ABC: 'O'

Messiaen. MP: 368, 370, 380, 389, 394, 423; FB: 70-71, 74, 140; QPh: 160, 172

Mozart. AO: 389; D: 9, 55, 88; MP: 365, 369, 373, 374, 417, 432; FB: 47; PV: 24-6, 26-28; ID: 195

Mussorgsky. MP: 396, 422

Offenbach. CC: 131

Piaf. ABC: 'O'

Ravel. AO: 39; MP: 331; IT: 124

Reich. D: 41; MP: 327; ABC: 'S'

Rota. IT: 124

Schoenberg. ID: 195; ABC: 'O'

Schnebel. MP: 122

Schubert. E: 102-103

Schumann. D: 117-118, 122; MP: 331, 365, 368, 372, 373, 378, 432-3; QPh: 180; RF: 166

Stockhausen. LS: 290; MP: 325, 421, 424; PLB: 187; QPh: 180-1

Stravinsky. QPh: 185

Talking Heads. FB: 148

Varèse. MP: 380, 423, 427; PP: 77, 160; QPh: 185; RF: 253

Verdi. MP: 378, 420-422; PV: 24-6, 26-28

Wagner. NP: 14-16, 20, 95 ; N: 6-8, 12-14, 40-41, 48; D: 113, 131; MP: 164, 166, 224, 226, 331, 379, 392, 419, 420-422, 431; RF: 144-145; PV, 24-26; PLB: 185; QPh: 181; CC, 44, 126, 131

Webern. F: 30, 60; PP: 160

Xenakis. RF: 133

I riferimenti alla musica nei testi di Deleuze

Proust e i segni

- la piccola frase di Vinteuil : pp. 9, 52, 57, 67, 175
- risonanza: 181

Nietzsche et la filosofia

- rapporti fra Nietzsche e Wagner : pp. 14-16, 20, 95

Nietzsche, con un'antologia di testi

- rapporti fra Nietzsche e Wagner; Teseo, Arianna, Dioniso: p. 6-8, 12-14, 40-41, 48

Differenza e ripetizione

- misura e ritmo: p. 32-33
- le tre ripetizioni nel *Wozzeck*: p. 375

Logica del senso

- *Musik für ein Haus* (Stockhausen): p. 290

Con Félix Guattari, *L'Anti-Edipo*

- Ravel: p. 39
- Mozart: p. 389
- Cage: p. 445

Con Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*

- materia sonora non formata: p. 9-13, 15 ; cf. p. 37, 51, 119, 122-123, 126-127, 154
- suono e deterritorializzazione: p. 38
- dodecaфонia, Berg: p. 45
- “piccola musica” e letteratura minore: p. 49
- suono molecolare e *agencement* macchinico: p. 67 ; cf. p. 73, 86-87

Con Claire Parnet, *Conversazioni*

- musica e divenire: p. 9 ; cf. 55, 88
- Bob Dylan: p. 13-14
- punti e linee, processo, misura e ritmo: p. 41-42
- piano sonoro e silenzio, Boulez, Cage: p. 113
- Schumann : p. 117-118
- ritornello: p. 118
- Schumann : p. 122
- linea di fuga: p. 131
- codice e trasformazione: p. 161
- Berg: p. 168

Sovrapposizioni

- variazione continua, cromatismo generalizzato, voce, *Sprechgesang* : pp. 100, 106
- forma, deformazione, trasformazione, forma e velocità: p. 113
- variazioni vocali: p. 118

Con Félix Guattari, *Mille piani*

- partitura di Sylvano Bussotti: p. 9
- Glenn Gould : p. 15
- proliferazione dei materiali in Boulez: p. 19
- variazione, modo minore, temperamento, sviluppo, cromatismo, materiali e forze, cromatismo allargato: pp. 120-121
- rapporto voce – musica; Rousseau; canto ed accompagnamento, voce macchinata; continuum sonoro, *Sprechgesang*, cromatismo generalizzato: p. 121-123
- Carmelo Bene : p. 124
- variazione continua, eterogeneità: p. 138
- Tristano e Isotta, melodia continua: pp. 164, 166, 224, 226
- Debussy-Nijinsky, *Jeux*: p. 207
- tempo striato e tempo liscio, funzionalismo e macchinismo: p. 320

- piano d'organizzazione e piano di consistenza: pp. 325-327
- divenire e forma musicale: pp. 331-332
- la musica in Proust: pp. 332-333
- orchestrazione: p. 333
- trasversale, blocco, memoria, intermezzo: pp. 363-365
- musica e divenire: p. 367-368
- ritornello, musica, deterritorializzazione: pp. 368-370
- voce e viso, musica e pittura: p. 371
- ritornello e deterritorializzazione: p. 372
- macchinazione della voce: pp. 373, 377
- voce e strumento: pp. 377-378
- suono molecolare: pp. 379-380
- i tre aspetti del ritornello: pp. 382-383
- ritornello e territorio; modi greci e ritmi indù: pp. 383-384
- ritmo e misura: pp. 384-386
- la natura e la musica: p. 386
- qualità e proprietà, espressione: pp. 386-389
- ornitologia: p. 389
- motivi e contrappunti territoriali: p. 390
- personaggi ritmici e paesaggi melodici: p. 391
- Proust, Wagner, Debussy, Liszt : p. 392-393
- danze barocche: p. 393
- Messiaen : p. 394
- ritornelli e mestieri: pp. 394-395
- territorio, terra, natale: p. 401
- classifica dei ritornelli: pp. 402-403
- colore e suono: pp. 407-408
- temi ritmici e melodici: p. 409
- classicismo, forma e materia: pp. 416-417
- romanticismo, sviluppo della forma e variazione della materia: pp. 417-419
- voce e popolo nel romanticismo e nel modernismo: pp. 420-421

- modernismo, forza e materiale: pp. 422-424
- Cage, La Monte Young : p. 424
- pop music e popolo: p. 427
- coesistenza delle tre "età": p. 428
- riassunto dei ritornelli: pp. 428-430
- ritornello, cristallo, tempo: pp. 430-431
- piccolo e grande ritornello: pp. 431-433
- il liscio e lo striato: p. 447
- il liscio e lo striato: p. 596-597

Spinoza. Filosofia pratica

- velocità e lentezze: p. 166
- musica e natura: pp. 167-170
- piano di organizzazione e piano di composizione: p. 172

Francis Bacon. Logica della sensazione

- ritmo, sistole e diastole: pp. 38, 46, 76
- ritmo, vibrazione, risonanza e movimento forzato: pp. 65, 67, 70-71, 74-77, 81
- personaggi ritmici: pp. 70-74
- ritmo, caos, diagramma: pp. 95-96, 99
- pittura e musica: pp. 55-56
- rendere sonore le forze: pp. 57, 63
- Berg: pp. 60-61
- sintetizzatori analogici e digitali, modulazione: pp. 109-110, 113, 126
- Messiaen: p. 140
- Talking Heads: p. 148

L'immagine-tempo. Cinema 2

- situazione puramente ottica o sonora: p. 7 sgg.
- ritornello e galoppo: pp. 115, 120, 122-124
- componenti sonore dell'immagine, continuum sonoro, rapporto fra immagini sonore e

visive: p. 292-341

- Boulez: p. 361

Foucault

- diagonale, Webern, Boulez: pp. 11, 30, 60

La piega. Leibniz e il barocco

- Boulez: p. 47
- il concerto barocco: pp. 109-110
- armonia, emancipazione della dissonanza: pp. 112
- teatro e musica: p. 174
- l'armonia in Leibniz: p. 175
- produzione degli accordi: p. 178-186
- l'armonia in Leibniz e la musica barocca: pp. 186-187
- testo e musica: p. 187
- monadologia e nomadologia: pp. 188-189

Pericle e Verdi. La filosofia di François Châtelet

- razionalizzazione della materia sonora: p. 10
- armonia vocale e melodia, musica e politica: pp. 24-26
- qualità sonore, corpo, psicologia elementare: pp. 26-28

Pourparlers 1972-1990

- evento e ritornello: p. 40
- voce e musica: p. 43-44
- ritornello: pp. 46-47
- Webern, Varèse: pp. 160-161
- immagini sonore in Godard, piano fisso sonoro: pp. 62-63
- situazione ottica o sonora pura: p. 74
- cinema e nuovi strumenti: p. 77
- affetto e percetto, concetto e ritornello: p. 188

- *Sprechgesang*: p. 190
- ritornello: pp. 200-201
- Boulez : pp. 211, 217
- Châtelet, rapporto fra filosofia e musica, Boulez: p. 222

Con Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*

- ritornello, territorio e terra, l'animale e l'arte, musica e natura, piccolo e grande ritornello: pp. 26, 66-67, 97, 174-176, 179
- melodia, polifonia, armonia; forma musicale e piano di composizione, studi di composizione, casa e cosmo, canto della terra, serie generalizzata, blocco e piano: pp. 179-181
- Rameau, accordo e affetto: p. 155
- il modo minore, fasi del suono: p. 155
- materiale e composto di sensazioni: pp. 157-158
- ricordi, blocchi, musica: p. 158
- paesaggi melodici e personaggi ritmici: p. 160
- forza sonora del tempo: p. 172
- animali musicisti in Kafka: p. 175
- composizione estetica e composizione tecnica: p. 181
- proiezione e spessore del piano; Debussy, Berlioz, Stravinsky, Boulez, Varèse, Cage, musica elettronica: pp. 184-185
- vibrazione, risonanza, armonici: p. 199

L'esausto

- immagine visiva o sonora; ritornello; berceuse, voce, *Lied* / poesia: pp. 64, 66, 70, 72-73, 75, 77
- *Quad*, ritornello motrice, canone, sincope: pp. 81, 83
- *Trio dei Fantasmi* (Beethoven), tema e dissonanza, voce e spazio, musica e silenzio: pp. 84, 88, 90-91
- ... *que nuages* ... (Yeats), immagine visiva e sonora: pp. 97-98
- *Nacht und Traüme* (Schubert), voce melodica, armonia, estinzione del suono: pp. 102-103

- *Concerto per violino* (Berg), intensità: pp. 103-105

Critica e clinica

- forma e materia, sviluppo e variazione: p. 44
- emancipazione della dissonanza: p. 49
- traiettorie multiple in Boulez: p. 88, nota 14
- ritornello, viaggio, linguaggio: p. 111
- Wagner e Nietzsche; ritornello: pp. 126, 128, 130, 131-132
- mormorato, tremolato, vibrato: p. 136

L'isola deserta e altri scritti, 1953-1974

- storia e contemporaneità : p. 195

Due regimi di folli. Saggi ed interventi, 1975-1995

- le due concezioni del piano sonoro: p. 122
- Xenakis: pp. 132-133
- tempo striato e tempo liscio: pp. 142-143
- ritmi biologici e livelli di ritmicità: pp. 143-144
- l'individuazione nella musica, personaggi e paesaggi sonori: p. 144-145
- forma e materia, forze e materiali: p. 145
- l'orecchio impossibile: p. 146
- ritornello e consistenza; musica e politica: p. 166
- Manfred, Schumann, Carmelo Bene; immagine sonoro e personaggio sonoro, grido e modi vocali, *Sprechgesang* e voce modalizzata: pp. 173-174
- immagine visiva, Varèse e i nuovi materiali: p. 253
- ritornello, canto, *Sprechgesang*, armonia delle sfere: p. 290
- disgiunzione fra suono ed immagine nel cinema degli Straub; *Bach* e la resistenza: p. 301
- voce, ritmo, velocità: p. 304
- Boulez: il motivo wagneriano; aumentazione e diminuzione, blocco e diagonale, ripartizione e distribuzione, striato e liscio; percezione, memoria, scrittura; variazione e differenza; le forze del tempo: pp. 272-277

- ritornello: p. 356

« Théorie des multiplicités chez Bergson. Extraits en fac-similé d'une conférence de Gilles Deleuze », in Bernold, A., e Pinhas, R., a cura di (2005)

- molteplicità di fusione; Husserl, Ehrenfels, Stumpf, Bergson: p. 232

L'Abecedario di Gilles Deleuze

A come Animale

- territorio, colori, linee e canti
- i limiti fra linguaggio, musica, silenzio, grido, canto

I come Idea

- interferenze fra concetto, percepito ed affetto

O come Opera

- continuità fra la canzone popolare e la musica colta; la canzone francese e lo stile
- il ritornello
- lo stile e l'uditivo

P come Professore

- musica e materia in movimento; vocalizzazione e *Sprechgesang*

S come Stile

- limite fra linguaggio e musica; composizione musicale di un libro

Bibliografia

I testi di Deleuze e Guattari sono citati con le sigle indicate qui sotto; quelli di Cage secondo l'anno di scrittura e/o prima pubblicazione, seguito dal numero di pagina del testo in cui sono editi. In entrambi i casi le citazioni rinviano alle edizioni in lingua originale.

Testi di Deleuze e Guattari

- AO: *L'Anti-Edipe*, Parigi, Minuit 1972; ed. it. *L'Anti-Edipo*, trad. A. Fontana, Tornio, Einaudi 1975
- K: *Kafka. Pour une littérature mineure*, Parigi, Minuit 1975; ed. it. *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. A. Serra, Milano, Feltrinelli 1975 e Macerata, Quodlibet 1996
- R: *Rhizome*, Parigi, Minuit 1976
- MP: *Mille plateaux*, Parigi, Minuit 1980; ed. it. *Mille piani*, trad. G. Passerone, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1987 e Roma, Castelvechi 2006
- QPh: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Parigi, Minuit 1991; ed. it. *Che cos'è la filosofia?*, trad. A. De Lorenzis, Torino, Einaudi 1996

Testi di Deleuze

- ES: *Empirisme et subjectivité: essai sur la nature humaine selon Hume*, Parigi, PUF 1953; ed. it. *Empirismo e soggettività. Saggio sulla natura umana secondo Hume*, trad. M. Cavazza, Bologna, Cappelli 1981 e Napoli, Cronopio 2000
- ID: *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953-1974*, Parigi, Minuit 2002; ed. it. *L'Isola deserta e altri scritti, 1953-74*, trad. D. Borca, Torino, Einaudi 2007
- NP: *Nietzsche et la philosophie*, Parigi, PUF 1962; ed. it. *Nietzsche e la filosofia*, trad. S. Tessinari, Firenze, Colportage 1978 e trad. F. Polidori, Milano, Feltrinelli 1992 e Torino, Einaudi 2002
- PCK: *La philosophie critique de Kant. Doctrine des facultés*, Parigi, PUF 1963; ed. it. *La filosofia critica di Kant. Dottrina delle facoltà*, trad. M. Cavazza, Bologna, Cappelli 1979 e Napoli, Cronopio 1997
- PS: *Marcel Proust et les signes*, Parigi, PUF 1964 (1970², 1976³); ed. it. *Marcel Proust e i segni*, trad. C. Lusignoli, Torino, Einaudi 1967, e trad. D. De Agostini, Torino, Einaudi 1976
- N: *Nietzsche: sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie*, Parigi, PUF 1965; ed. it. *Nietzsche. Con un'antologia di testi*, trad. F. Rella, Verona, Bertani 1973 e Milano, SE 1997

- B: *Le Bergsonisme*, Parigi, PUF 1966; ed. it. *Il bergsonismo e altri saggi*, trad. F. Sossi, Milano, Feltrinelli 1983, e trad. D. Broca, Torino, Einaudi 2001
- PSM: *Présentation de Sacher-Masoch*, Parigi, Minuit 1967; ed. it. *Presentazione di Sacher-Masoch*, trad. M. de Stefanis, Milano, Bompiani 1977; nuova ed. *Il freddo e il crudele*, trad. G. De Col, Milano, SE 1991
- DR: *Différence et répétition*, Parigi, PUF 1968; ed. it. *Differenza e ripetizione*, trad. G. Guglielmi, Bologna, Il Mulino 1972 e Milano, Raffaello Cortina 1997
- SPE: *Spinoza et le problème de l'expression*, Parigi, PUF 1968; ed. it. *Spinoza e il problema dell'espressione*, trad. S. Ansaldi, Macerata, Quodlibet 1999
- LS: *Logique du sens*, Parigi, Minuit 1969; ed. it. *Logica del senso*, trad. M. de Stefanis, Milano, Feltrinelli 1976
- SPP: *Spinoza. Philosophie pratique*, Parigi, Minuit 1970 (1981²); ed. it. *Spinoza. Filosofia pratica*, trad. M. Senaldi, Milano, Guerini e Associati 1991
- RF: *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, Parigi, Minuit 2003; ed. it. *Due regimi di folli. Saggi e interventi 1975-1995*, trad. D. Borca, Torino, Einaudi 2010
- D: *Dialogues*, con Claire Parnet, Parigi, Flammarion 1977 (1996²); ed. it. *Conversazioni*, trad. G. Comolli e R. Kirchmayr, Milano, Feltrinelli 1980 e Verona, Ombrecorte 2006
- S: *Superpositions*, con Carmelo Bene, Parigi, Minuit 1979; ed. it. *Sovrapposizioni*, trad. J.-P. Manganaro, Milano, Feltrinelli 1978 e Macerata, Quodlibet 2002
- FB: *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Parigi, Seuil 1981; ed. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. S. Verdicchio, Macerata, Quodlibet 1995
- IM: *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Parigi, Minuit 1983; ed. it. *L'immagine-movimento. Cinema 1*, trad. J.-P. Manganaro, Milano, Ubulibri 1984
- IT: *Cinéma 2. L'image-temps*, Parigi, Minuit 1985; ed. it. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad. L. Rampello, Milano, Ubulibri 1989
- F: *Foucault*, Parigi, Minuit 1986; ed. it. *Foucault*, trad. P. A. Rovatti e F. Sossi, Milano, Feltrinelli 1987 e Napoli, Cronopio 2002
- PLB: *Le pli. Leibnitz et le baroque*, Parigi, Minuit 1988; ed. it. *La piega. Leibniz e il barocco*, trad. D. Tarizzo, Torino, Einaudi 2004
- PV: *Périclès et Verdi. La philosophie de François Châtelet*, Parigi, Minuit 1988; ed. it. *Pericle e Verdi*, trad. A. Moscati, Napoli, Cronopio 1996

- PP: *Pourparlers 1972-1990*, Parigi, Minuit 1990; ed. it. *Pourparler*, trad. S. Verdicchio, Macerata, Quodlibet 2000
- E: *L'Épuisé*, Parigi, Minuit 1992; ed. it. *L'Esauisto*, trad. G. Bompiani, Napoli, Cronopio 1999
- CC: *Critique et clinique*, Parigi, Minuit 1993; ed. it. *Critica e clinica*, trad. A. Panaro, Milano, Raffaello Cortina 1996
- ABC: *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Parigi, Éditions Montparnasse, 1997; ed. it. *Abecedario di Gilles Deleuze. Intervista con Claire Parnet per la regia di P.-A. Boutang*, Roma, DeriveApprodi 2005

Testi di Guattari

- Psychanalyse et transversalité*, Parigi, Maspéro 1974 e Parigi, La Découverte 2003; ed. it. *Una tomba per Edipo. Psicanalisi e trasversalità*, trad. L. Muraro, Verona, Bertani 1974
- La révolution moléculaire*, Parigi, Éditions Recherches 1977; ed. it. *La rivoluzione molecolare*, trad. B. Bellotto, A. Rocchi Pullberg e A. Salsano, Torino, Einaudi 1978
- L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Parigi, Éditions Recherches 1979
- Les années d'hiver: 1980-1985*, Parigi, Bernard Barrault 1985 e Parigi, Les Prairies ordinaires 2009
- Cartographies schizoanalytiques*, Parigi, Galilée 1989
- Les trois écologies*, Parigi, Galilée 1989; ed. it. *Le tre ecologie*, trad. R. d'Este, Torino, Sonda 1991
- Chaosmose*, Parigi, Galilée 1992; ed. it. *Caosmosi*, trad. M. Guareschi, Genova, Costa & Nolan 1996
- 65 rêves de Kafka*, Parigi, Éditions Lignes 2007; ed. it. *Sessantacinque sogni di Franz Kafka*, trad. C. C. Härle e A. Moscati, Napoli, Cronopio 2009
- Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*, Parigi, Éditions de l'Aube 2011
- De Leros à La Borde*, Parigi, Éditions Lignes 2012
- Écrits pour L'Anti-Cédipe. Textes agencés par Stéphane Nadaud*, Parigi, Éditions Lignes 2012

Testi di Cage

- 1927 "Other People Think", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 45-49
- 1934 "Counterpoint", in Kostelanetz, R., a cura di (1993b), pp. 15-17
- 1938 "Listening to Music", in Kostelanetz, a cura di (1993a), p. 17
- 1939 "Goal: New Music, New Dance", in Cage 1961a, pp. 87-88
- 1940 "The Future of Music: Credo", in Cage 1961a, pp. 3-6
- 1942a "For More New Sounds", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 64-66

- 1942b "South Winds in Chicago", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 67-69
- 1942c "Chavez and the Chicago Drouth", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 62-64
- 1944a "Grace and Clarity", in Cage 1961a, pp. 89-93
- 1944b "Summer Music: The Parks", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. pp. 69-71
- 1946a "The East in the West", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 21-25
- 1946b "The Dreams and Dedications of Georges Antheil", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 73-74
- 1948a "A Composer's Confessions", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 27-44
- 1948b "Defense of Satie", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 77-84
- 1949a "Forerunners of Modern Music", in Cage 1961a, pp. 62-66
- 1949b "Contemporary Music Festivals are Held in Italy", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 45-49
- 1950a "Lecture on Nothing", in Cage 1961a, pp. 109-127
- 1950b "Satie Controversy", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 89-92
- 1950c "More Satie", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 92-94
- 1951a "Lecture on Something", in Cage 1961a, pp. 128-145
- 1951b "A Few Ideas About Music and Film", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 63-65
- 1952a "Julliard Lecture", in Cage 1967a, pp. 95-111
- 1952b "To Describe the Process of Composition Used in *Music of Changes* and *Imaginary Landscape N° 4*", in Cage 1961a, pp. 57-59
- 1952c "Manifesto", in Cage 1961a, p. xii
- 1952d "Williams Mix", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 109-111
- 1953 "Robert Rauschenberg", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 111-112
- 1954a "45' For a Speaker", in Cage 1961a, pp. 146-193
- 1954b "Music Lovers' Field Companion", in Cage 1961a, pp. 274-276
- 1955 "Experimental Music: Doctrine", in Cage 1961a, pp. 13-17
- 1956a "In This Day...", in Cage 1961a, pp. 94-95
- 1956b "on Film", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 115-116
- 1957a "Experimental Music", in Cage 1961a, pp. 7-12
- 1957b "To Describe the Process of Composition Used in *Music for Piano 21-52*", in Cage 1961a, pp. 60-61

- 1957c "2 Pages, 122 Words on Music and Dance", in Cage 1961a, pp. 96-97
- 1957d "Morris Graves", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 124-126
- 1958a "Composition as Process. I. Changes, II. Indeterminacy, III. Communication", in Cage 1961, pp. 18-56
- 1958b "Sonatas and Interludes", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 74-76
- 1958c "Williams Mix", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 109-111
- 1958d "Erik Satie", in Cage 1961a, pp. 76-82
- 1958e "Edgard Varèse", in Cage 1961a, pp. 83-85
- 1958f "On Earlier Pieces", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 127-131
- 1959a "Indeterminacy", in Cage 1961a, pp. 260-273
- 1959b "Preface to Indeterminacy", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 75-79
- 1959c "History of Experimental Music in the United States", in Cage 1961a, pp. 67-75
- 1959d "Remarks Before a David Tudor Recital", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 71-73
- 1959e "Program Notes", Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 81-82
- 1959f "Three Asides on the Dance", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 83-85
- 1960a "Form is Language", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), p. 135
- 1960b "Ladies of the Monday Club and Gentlemen of the Faculty", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 135-138
- 1961a *Silence*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press
- 1961b "Rhythm, Etc.", in Cage 1967a, pp. 120-132
- 1961c "On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work", in Cage 1961a, pp. 98-108
- 1961d "Lecture on Commitment", in Cage 1967a, pp. 112-119
- 1961e "Where Are We Going? And What Are We Doing?", in Cage 1967, pp. 194-259
- 1961f "List N° 2", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 138-139
- 1961g "Remarks on *Theatre Song* and *Ikon*", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 87-90
- 1962a "Interview With Roger Reynolds", in Dunn, R. (1962), pp. 45-52
- 1962b "Cartridge Music", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 144-145
- 1963a "Poem for Edwin Denby", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), p. 149
- 1963b "Happy New Ears!", in Cage 1967a, pp. 30-34
- 1964a "Jasper Johns: Stories and Ideas", in Cage 1967a, pp. 73-84
- 1964b "Two Statements on Ives", in Cage 1967a, pp. 36-42

- 1964c "Notes on a Cunningham Choreography", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 76-70
- 1964d "A Movement, a Sound, a Change of Light", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 91-92
- 1964e "The Arts in Dialogue", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 149-150
- 1965a "Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) 1965", in Cage 1967a, pp. 3-20
- 1965b "How to Pass, Kick, Fall and Run", in Cage 1967a, pp. 133-140
- 1965c "Mosaic", in Cage 1967a, pp. 43-49
- 1965d "Talk I", in Cage 1967a, pp. 141-144
- 1966a "26 Statements Re Marcel Duchamp", in Cage 1967a, pp. 70-72
- 1966b "Memoir", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 76-77
- 1966c "Diary: Emma Lake Workshop 1965", in Cage 1967a, pp. 21-25
- 1966d "Seriously Comma", in Cage 1967a, pp. 26-29
- 1967a *A Year From Monday*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press
- 1967b "McLuhan's Influence", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 170-171
- 1967c "Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1966", in Cage 1967a, pp. 52-69
- 1967d "Mirò in the Third Person", in Cage 1967a, pp. 85-88
- 1967e "Nam June Paik: A Diary", in Cage 1967a, pp. 89-90
- 1967f "Where Do We Go From Here?", in Cage 1967a, pp. 91-94
- 1967d "Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1967", in Cage 1967a, pp. 145-162
- 1968a "Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1968 (Revised)", in Cage 1973a, pp. 3-25
- 1968b "These Days", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 177-180
- 1968c "On Nam June Paik's *Zen for Film* (1962-1964)", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 109-110
- 1968d "Cunningham Stories", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 180-183
- 1969a "62 Mesostics Re Merce Cunningham", in Cage 1973a, pp. 4-211
- 1969b "Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1969", in Cage 1973a, pp. 57-84
- 1969c "Art and Technology", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 111-112

- 1969d "Preface to *Notations*", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 113-114
- 1969e "Political/Social Ends?", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 115-116
- 1969f "Re *Musircus*", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 171-172
- 1970 "The New School", in Kostelanetz, R., a cura di (1991²), pp. 118-120
- 1971 "Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1970-1971", in Cage 1973a, pp. 96-116
- 1972 "How The Piano Came To Be Prepared", in Cage 1979a, pp. 7-9
- 1973a *M: Writings '67-'72*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press
- 1973b Mureau, in Cage 1973a, pp. 35-56
- 1973c "Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1971-72", in Cage 1973a, pp. 193-217
- 1973d "Six Mesostics", in Cage 1973a, pp. 94-95
- 1973e "Mushroom Book", in Cage 1973a, pp. 117-183
- 1973f 25 Mesostics Re and Not Re Mark Tobey", in Cage 1973a, pp. 186-192
- 1973g "Foreword to *The Well-Prepared Piano*" in Cage 1980 pp. 7-9
- 1973h "Series Re Morris Graves", in Cage 1979a, pp. 99-121
- 1973i "Song", in Cage 1973a, p. 86
- 1974a "The Future of Music", in Cage 1979a, pp. 177-187
- 1974b "Preferatory Notes to Henry Cowell's *Quartet Romantic* and *Quartet Euphometric*", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 121-124
- 1975a "Empty Words", in Cage 1980, pp. 11-77
- 1975b "Preface to 'Lecture on the Weather'", in Cage 1979a, pp. 3-5
- 1976 *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Parigi, Belfond
- 1977a "Sixty-One Mesostics Re and Not Re Norman O. Brown", in Cage 1979a, pp. 123-132
- 1977b "7 out of 23", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 127-130
- 1977c "Writing for the Second Time through *Finnegans Wake*", in Cage 1979a, pp. 133-176
- 1977d "If There Isn't Any, Why Do You Wear Them?", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 131-132
- 1979a *Empty Words: Writings '73-'78*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press
- 1979b "Empty Words", in Cage 1979a, pp. 11-77
- 1979c "Writing for the Fourth Time through *Finnegans Wake*", in Cage 1983a, pp. 1-50

- 1979d "James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet", in Cage 1983a, pp. 53-101
- 1979e "Mushrooms", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 143-146
- 1979f "Where Are We Eating? and What Are We Eating?", in Cage 1979a, pp. 79-97
- 1980b "Music and Particularly Silence in the Work of Jackson Mac Low", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 147-152
- 1982a *Themes and Variations*, New York, Station Hill Press
- 1982b "Composition in Retrospect", in Cage 1983a, pp. 123-152
- 1982c "More on Paik", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 153-158
- 1983a *X: Writings 1979-1982*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press
- 1983b "Writing through the Cantos", in Cage 1983a, pp. 109-118
- 1983c "B. W. 1916-1979", in Cage 1983a, pp. 119-122
- 1983d "Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1973-1982", in Cage 1983a, pp. 155-170
- 1983e "Muoyce (Writing for the Fifth Time through Finnegans Wake)", in Cage 1983a, pp. 173-187
- 1983f "For Don Gillespie", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 159-160
- 1983g "There Is Not Much Difference Between The Two (Suzuki Daisetz)", in Cage 1983a, p. 51
- 1983h "Toyama", in Cage 1983a, p. 51
- 1983i "Wishful Thinking", in Cage 1983a, p. 171
- 1985 "Music and Art", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 161-164
- 1986a "Tokyo Lecture and Three Mesostics", in Kostelanetz, a cura di, 1993, pp. 177-194
- 1986b "Writing Through *Howl*", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 165-176
- 1987 "Storia dell'Opera", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 207-211
- 1988a "Composition in Retrospect", in Cage 1993, pp. 3-51
- 1988b "Synopses", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 213-218
- 1988c "Time (One Autoku)", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 219-226
- 1989a "An Autobiographical Statement", in Kostelanetz, a cura di, 1993, pp. 237-247
- 1989b "Sports", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 229-236
- 1990a *MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotion
CircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance [I-VI]*,
Cambridge, MA, Harvard University Press
- 1990b "Europas 3 & 4", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 249-250

- 1991a "Art Is Either A Complaint Or Do Something Else", *Aerial* 6/7, pp. 1-35
- 1991b "Letter to Zurich", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 255-256
- 1991c "Macrobiotic Cooking", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 257-276
- 1991d "Music Without Horizon Soundscape That Never Stops", in Kostelanetz, R., a cura di (1993a), pp. 277-281
- 1991e "Mesosticha", *MusikTexte* 40/41, pp. 22-27
- 1992 "Overpopulation and Art", in Perloff e Junkerman 1993, pp. 14-38
- 1993 *Composition in Retrospect*, Cambridge, Exact Change
- 2010² *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, Parigi, La Main Courante

Bibliografia generale

- Alliez, E., a cura di (1998), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Parigi, Synthélabo
- Alliez, E., Cohen-Levinas, D., Proust, F., e Vinciguerra, L., a cura di (1998), *Gilles Deleuze. Immanence et vie*, Parigi, PUF
- Antonoli, M. (2007), "La ritournelle", *inculte* 14, pp. 30-56
- Attinello, P. (1995), "Geroglifico, gesto, segno, significato: analisi di *Pièces de chair II* di Sylvano Bussotti", trad. R. Favoro, *Musica / Realtà*, 46, pp. 111-121
- Barker, A. (2007), *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge, Cambridge University Press
- Bergson, H. (1907), *L'evoluzione creatrice*, Parigi, PUF
- Bernold, A., e Pinhas, R., a cura di (2005), *Deleuze épars, Approches et portraits*, Parigi, Hermann
- Bernstein, D. W., e Hatch, C., a cura di (2001), *Writings through John Cage's Music, Poetry and Art*, Chicago, University Of Chicago Press
- Bernstein, David W. (2001), "In Order to Thicken the Plot: Toward a Critical Reception of Cage's Music", in Bernstein, D. W. e Hatch, C., a cura di (2001), pp. 7-40
- Bernstein, D. W. (2002a), "Music I: To the Late 1940s", in Nicholls, D., a cura di (2002), pp. 63-84
- Bernstein, D. W. (2002b), "Cage and High Modernism", in Nicholls, D., a cura di (2002), pp. 186-213
- Bernstein, D. W. (2002c), "John Cage, Arnold Schoenberg and the Musical Idea", Patterson, D. W., a cura di (2002), pp. 15-46
- Bidima, J.-G. (2004), "Music and the Socio-Historical Real: Rhythm, Series and Critique in Deleuze and O. Revault d'Allonnes", in Buchanan, I., e Swiboda, M., a cura di (2004), pp. 176-195
- Bidima, J.-G. (2010), "Intensity, Music and Heterogenesis in Deleuze", in Hulse, B., e Nesbitt, N., a cura di (2010), pp. 145-158
- Boccardo, C. (1998), "John Cage: Music of Changes", *Riga* 15, pp. 439-442
- Bogue, R. (2003), *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, New York, Routledge
- Bois, Y.-A. (2009), "Chance Encounters: Kelly, Morellet, Cage", in Robinson, a cura di (2009), pp. 188-209
- Bonomo, G. (1998), "«ChAnGEs»: il carteggio Cage-Boulez", *Riga* 15, pp. 455-494
- Borio, G., e Gentili, C., a cura di (2007), *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo*, Roma, Carocci

- Bosseur, J.-Y. (1993), *John Cage*, Parigi, Minerve
- Bosseur, J.-Y. (2012), "La question de l'héritage cagien", *Tacet* 1, pp. 60-75
- Bosseur, J.-Y., e Michel, P. (2007), *Musiques contemporaines. Perspectives analytiques (1950-1985)*, Parigi, Minerve
- Boulez, P. (1963), *Penser la musique aujourd'hui*, Parigi, Gonthier
- Boulez, P. (1980), *Le temps musical* [cassette audio], Parigi, Radio France / SACEM / Ircam
- Boulez, P. (1995), *Points de repère I. Imaginer*, a cura di J.-J. Nattiez e S. Galaise, Parigi, Bourgois
- Boulez, P. (2005), *Points de repère. II: Regards sur autrui*, a cura di J.-J. Nattiez e S. Galaise, Parigi, Bourgois
- Bradir, S. (2000), *Hjelmslev*, Parigi, Les Belles Lettres
- Brooks, W. (1998), "Scelte e cambiamenti nella musica recente di Cage", *Riga* 15, pp. 338-355
- Brooks, W. (2002a), "Music II: From the Late 1960s", in Nicholls, D., a cura di (2002), pp. 128-150
- Brooks, W. (2002b), "Music and Society", in Nicholls, D., a cura di (2002), pp. 214-226
- Brown, K. (2000), *John Cage, Visual Art: To Sober and Quiet the Mind*, San Francisco, Crown Point Press
- Brown, K. (2002), "Visual Art", in Nicholls, D., a cura di (2002), pp. 109-127
- Buchanan, I., e Swiboda, M., a cura di (2004), *Deleuze and Music*, Edinburgh University Press, Edinburgh
- Campana, D. (1989), "Sound, Rhythm and Structure. John Cage's Compositional Process Before Chance", *Interface*, 18/4, pp. 223-241
- Campana, D. (2002), "As Time Passes", in Bernstein, D. W. e Hatch, C., a cura di (2001), pp. 120-136
- Campbell, E. (2010), *Boulez, Music and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge
- Charles, D. (1971), "Musique et an-archie", *Bulletin de la Société française de philosophie* 65/3, cit. in Charles (2001), pp. 247-286
- Charles, D. (1976), "La musique et l'oubli", *Traverses* 4, pp. 14-23, cit. in Charles (1978), pp. 256-269
- Charles, D. (1978), *Le temps de la voix*, Parigi, Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge
- Charles, D. (1992), "De-linearizing Musical Continuity: John Cage's Aesthetics of 'Interpenetration without Obstruction'", *Musicworks* 52, pp. 18-23
- Charles, D. (1998a), *Musiques Nomades*, Parigi, Kimé
- Charles, D. (1998b), "L'ascolto poetico secondo John Cage". *Riga*, 15, pp. 405-414
- Charles, D. (2001), *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Parigi, PUF

- Charles, D. (2002²), *Gloses sur John Cage*, Parigi, Desclée de Brouwer
- Charles, D. (2005), "Shattering Representation From Landscape to Soundscape: Cage/Japan", *Cycnos*, 20/2: <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=77>
- Chiari, G. (1998), "Radio Music", *Riga* 15, pp. 525-531
- Chouvel, J.-M. (1998), *Esquisses pour une pensée musicale. Les Métamorphoses d'Orphée*, Parigi, L'Harmattan
- Chouvel, J.-M. (2006), *Analyse musicale. Sémiologie et cognition des formes temporelles*, Parigi, L'Harmattan
- Cimini, A. (2010), "Gilles Deleuze and the Musical Spinoza", in Hulse, B., e Nesbitt, N., a cura di, 2010, pp. 129-144
- Clarckson, A. (2001), "The Intent of the Musical Moment: Cage and the Transpersonal", in Bernstein, D. W. e Hatch, C., a cura di (2001), pp. 62-112
- Cohen-Levinas, D. (1998), "Deleuze musicien", in Alliez, E., Cohen-Levinas, D., Proust, F., Vinciguerra, L., a cura di, (1998), pp. 137-147
- Cox, C. (2006), "Come fare della musica un corpo senza organi? Gilles Deleuze e l'elettronica sperimentale", in Paci Dalò, R., e Quinz, E., a cura di (2006), pp. 67-106
- Criton, P. (1998), "À propos d'un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le galop", in Alliez, E., a cura di (1998), pp. 513-524
- Criton, P. (2005a), "L'invitation", in Bernold, A., e Pinhas, R., a cura di (2005), pp. 55-68
- Criton, P. (2005b), "Subjectivité et formes du temps", *Filigrane*, 2, pp. 119-138
- Criton, P. (2006), "Dynamismes et expressivité", *Filigrane* 4, pp. 27-36
- Criton, P. (2007), "Bords à bords : vers une pensée-musique", *Le Portique*, 20, <http://leportique.revues.org/index1366.html>
- Crnković, G. P. (1994), "Utopian America and the Language of Silence", in Perloff, M. e Junkerman, C., a cura di (1994), pp. 167-187
- Culver, A., Pritchett, J., Tenney, J., e White, F., (2002), "Cage and the Computer, a Panel Discussion", in Bernstein, D. W. e Hatch, C., a cura di (2001), pp. 190-209
- De Assis, P. (2012), "The conditions of creation and the haecceity of music material», *Filigrane* 13, URL : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=422>
- Decarsin, F. (2001), *La musique. Architecture du temps*, Parigi, L'Harmattan
- Decarsin, F. (2011), "Chaos – Milieux – Rythmes", *Filigrane* 13, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=422>

org/filigrane/index.php?id=416

- Degrada, F. a cura di (1976), *Sylvano Bussotti e il suo teatro*, Milano, Ricordi
- De Lio, T. (1998), "Le *Variations II* di John Cage: la morfologia di una struttura globale", *Riga* 15, pp. 323-337
- De Vischer, E. (1989), "There's no such thing as silence... John Cage's Poetics of Silence", *Interface* 18/4, pp. 257-268
- De Vischer, E. (1992), "John Cage and the Idea of Harmony", *Musicworks* 52, pp. 50-57
- D'Hamoncourt, A. (1998), "Prestare attenzione", *Riga* 15, pp. 429-438
- Dickinson, P., a cura di (2006), *CageTalk: Dialogues With and About John Cage*, New York, University of Rochester Press
- Dosse, F. (2007), *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, Parigi, La Découverte
- Dunn, R. (1962), *John Cage*, New York, Henmar Press
- Elias, N., e Sarmis, D. (2011), "Plateaux de Turquie", *Filigrane* 13, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=426>
- Ferneyhough, B. (1995), *Collected Writings*, Toop, R., e Boros, J., a cura di, New York, Routledge
- Ferraz S. (2011), «La formule de la ritournelle», *Filigrane* 13, : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420>
- Fetterman, W. (1996), *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers
- Furghieri, G. (1998), "Su un certo modo di ascoltare i suoni e i rumori di questo secolo", *Riga* 15, pp. 538-564
- Gallope, M. (2010), "The Sound of Repeating Life: Ethics and Metaphysics in Deleuze's Philosophy of Music", in Hulse, B., e Nesbitt, N., a cura di, 2010, pp. 77-102
- Gann, K. (2002), "No Escape From Heaven: John Cage as Father Figure", in Nicholls, D., a cura di (2002), pp. 242-260
- Gann, K. (2010), *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33"*, Yale University Press, New Haven
- Gentry, P. (2012), "Les enjeux culturels de 4'33" : identité et sexualité", *Tacet* 1, pp. 18-39
- Gilbert, J. (2004), "Becoming-Music: The Rhizomatic Moment of Improvisation", in Buchanan, I., e Swiboda, M., a cura di (2004), pp. 118-139
- Gonin, P. (2011), "Image sonore, Ritournelle, Territoire : une lecture deleuzienne de la musique de cinéma est-elle possible ?", *Filigrane* 13, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?>

id=424

- Grabocz, M. (1988), "John Cage. Sonatas and Interludes for Prepared Piano", *Revue d'esthétique* 1987-88, pp. 223-225
- Grazioli, E. (1998), "L'arte quando non c'è arte", *Riga* 15, pp. 504-524
- Griffiths, P. (1978), *Boulez*, Londra, Oxford University Press
- Guanti, G. (2007), "Emanciparsi dall'«emancipazione della dissonanza»", in Borio, G. e Gentili, C., a cura di (2007), pp. 171-198
- Haskins, R. (2009), *Anarchic Societies of Sounds: The Number Pieces of John Cage*, Saarbrücken, VDM
- Hasty, C. (2010), "The Image of Thought and Ideas of Music", in Hulse, B., e Nesbitt, N., a cura di (2010), pp. 1-22
- Herwitz, D. (1994), "John Cage's Approach to the Global", in Perloff, M. e Junkerman, C., a cura di (1994), pp. 188-205
- Heuzé, B. (2007), "Deleuze et la musique, un plan de résonance", *inculte* 14, pp. 62-80
- Higgins, S. (2010), "A Deleuzian Noise: Excavating the Body of Abstract Sounds", in Hulse, B., e Nesbitt, N., a cura di (2010), pp. 51-76
- Hines, T. S. (1994), "The Not Yet 'Cage': The Los Angeles Years, 1912-1938", in Perloff, M. e Junkerman, C., a cura di (1994), pp. 65-99
- Hjelmlev, L. (1968), *Prolégomènes à une théorie du langage*, trad. U. Canger, Parigi, Minuit
- Hjelmlev, L. (1971), *Essais linguistiques*, trad. J.-F. Brunaud, Parigi, Minuit
- Holland, E. (2004), "Studies in Applied Nomadology: Jazz Improvisation and Post-Capitalist Markets", in Buchanan, I., e Swiboda, M., a cura di (2004), pp. 20-35
- Holzaepfel, J. (2001), "David Tudor and the *Solo for Piano*", in Bernstein, D. W. e Hatch, C., a cura di (2001), pp. 137-156
- Holzaepfel, J. (2002), "Cage and Tudor", in Nicholls, D., a cura di (2002), pp. 169-185
- Hulse, B. e Nesbitt, N., a cura di (2010), *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Vermont, Ashgate
- Hulse, B. (2010), "Thinking Musical Difference: Music Theory as Minor Science", in Hulse, B., e Nesbitt, N., a cura di, (2010), pp. 23-50
- Jenkins, C. (2002), "Structure vs. Form in The Sonatas and Interludes", in Patterson, D. W., a cura di (2002), pp. 239-261
- Joseph, B. W. (1997), "John Cage and the Architecture of Silence", *October* 81, pp. 80-104

- Joseph, B. W. (2002), "A Therapeutic Value for City Dwellers: The Development of John Cage's Early Avant-Garde Aesthetic Position", in Patterson, D. W., a cura di (2002), pp. 135-176
- Joseph, B. W. (2003), *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, Cambridge, Mass., MIT Press
- Joseph, B. W. (2009), "Chance, Indeterminacy, Multiplicity", in Robinson, a cura di (2009), pp. 210-238
- Junkerman, C. (1994), "nEw / foRms of living together: The Model of the Musicircus", in Perloff, M. e Junkerman, C., a cura di (1994), pp. 30-64
- Kass, R. (2001), "Diary: Cage's Mountain Lake Workshop, April 8-15, 1990", in Bernstein, D. W. e Hatch, C., a cura di (2001), pp. 244-259
- Katz, J. D. (2001), "John Cage's Queer Silence; or, How to Avoid Making Matters Worse", in Bernstein, D. W. e Hatch, C., a cura di (2001), pp. 41-61
- Key, S. (2002), "John Cage's Imaginary Landscape No. 1: Through the Looking Glass", in Patterson, D. W., a cura di (2002), pp. 104-134
- Khannanov, I. (2010), "Line, Surface, Speed: Nomadic Features of Melody", in Hulse, B., e Nesbitt, N., a cura di (2010), pp. 249-267
- Kielian-Gilbert, M. (2010), "Music and the Difference in Becoming", in Hulse, B., e Nesbitt, N., a cura di (2010), pp. 199-225
- Kim, R. Y. (2009), "John Cage 1912-92: Chronology", in Robinson, J., a cura di (2009), pp. 275-280
- Kim-Cohen, S. (2012), "J'ai quelque chose à dire, mais je ne le dis pas", *Tacet* 1, pp. 88-111
- Kostelanetz, R., a cura di (1991²), *John Cage. An Anthology*, New York, Da Capo Press
- Kostelanetz, R., a cura di (1993a), *John Cage: Writer*, New York, Limelight Editions
- Kostelanetz, R., a cura di (1993b), *Writings about John Cage*, Ann Arbor, U. of Michigan Press
- Kostelanetz, R. (1996), *Cage (ex)plain(ed)*, New York, Schirmer
- Kostelanetz, R., a cura di (2003), *Conversing with Cage*, Routledge, New York
- Kotz, L. (2009), "Cagean Structures", in Robinson, J., a cura di (2009), pp. 118-165
- Kuck, L. (1941), *The Art of Japanese Gardens*, New York, The Japan Society
- Lewallen, C. (2001), "Cage and the Structure of Chance", in Bernstein, D. W. e Hatch, C., a cura di (2001), pp. 234-243
- Lindenberger, H. (1994), "Regulated Anarchy: The *Européras* and the Aesthetics of Opera", in Perloff, M. e Junkerman, C., a cura di (1994), pp. 144-166

- Lochhead, J. (2010), "Logic of Edge: Wolfgang Rihm's *Am Horizont*", in Hulse, B., e Nesbitt, N., a cura di (2010), pp. 181-197
- Lohner, H. (2001), "The Making of Cage's *One*¹¹", in Bernstein, D. W. e Hatch, C., a cura di (2001), pp. 260-297
- Lucero, G. (2011), "Musique-pratique : du formalisme au partage du temps", *Filigrane* 13, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=429>
- Lyotard, J.-F. (1998), "Molti silenzi" in *Riga* 15, pp. 287-300
- Mac Low, J. (2002), "Cage's Writings up to the Late 1980s", in Bernstein, D. W. e Hatch, C., a cura di (2001), pp. 210-233
- Maconie, R. (2005), *Other Planets. The Music of Karlheinz Stockhausen*, Lanham, Scarecrow Press
- Metzger, H.-K. (1959¹), "John Cage o della liberazione", *Riga* 15, pp. 273-286
- Metzger, H.-K. (1981), "Réaction. Aller et retour", *Spirales* 10, pp. 27-29
- Millar, J., a cura di (2010), *Every Day is a Good Day. The Visual Art of John Cage*, Londra, Hayward Publishing
- Miller, L. E. (2002a), "Cage's Collaborations", in Nicholls, D., a cura di (2002), pp. 151-168
- Miller, L. E. (2002b), "Cultural Intersections: John Cage in Seattle (1938-1940)", in Patterson, D. W., a cura di (2002), pp. 47-82
- Morelli, G. (2009), *Dopo il melodramma : il teatro lirico di Sylvano Bussotti*, Pisa, ETS
- Mumma, G. (2001), "Cage as Performer", in Bernstein, D. W. e Hatch, C., a cura di (2001), pp. 113-119
- Murphy, T. S. (2006), "Anche quello che sento è pensare: i tributi discografici a Deleuze", trad. S. Perna, in Paci Dalò, R., e Quinz, E., a cura di (2006), pp. 41-65
- Nacenta, L. (2011), "Un regard deleuzien sur le *Quatuor n°2* de Morton Feldman", *Filigrane* 13, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=431>
- Nattiez, J.-J., a cura di (1991), *Pierre Boulez, John Cage. Correspondance*, Parigi, Christian Bourgois
- Nesbitt, N. (2004), "Deleuze, Adorno and the Composition of Musical Multiplicity", in Buchanan, I., e Swiboda, M., a cura di (2004), pp. 54-75
- Nesbitt, N. (2010), "Critique and Clinique: From Sounding Bodies to the Musical Event", in Hulse, B., e Nesbitt, N., a cura di, 2010, pp. 159-179
- Nicholls, D., a cura di (2002), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press

- Nicholls, D. (2002a), "Cage and America", in Nicholls, D., a cura di (2002), pp. 3-19
- Nicholls, D. (2002b), "Towards Infinity: Cage in the 1950s and 1960s", in Nicholls, D., a cura di (2002), pp. 100-108
- Noubel, M. (2000), *Elliott Carter ou le temps fertile*, con una prefazione di P. Albèra, "«... Un compositeur qui m'a obligé à avancer». Un entretien avec Pierre Boulez", Ginevra, Contrechamps
- Osborn, B. (2011), "Becoming-Music, Becoming-Intimate, Becoming-Imperceptible", *Filigrane* 13, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=433>
- Paci Dalò, R., e Quinz, E., a cura di (2006), *Mille suoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica*, Napoli, Cronopio
- Pardo, C. (2007), *Approche de John Cage : l'écoute oblique*, Parigi, L'Harmattan
- Pasler, J. (1994), "Inventing a Tradition: Cage's *Composition in Retrospect*", in Perloff, M. e Junkerman, C., a cura di (1994), pp. 125-143
- Patterson, D. W., a cura di (2002), *John Cage. Music, Philosophy and Intention, 1933-1950*, New York, Routledge
- Patterson, D. W. (2002a), "Cage and Asia: History and Sources", in Nicholls, D., a cura di (2002), pp. 41-62
- Patterson, D. W. (2002b), "Words and Writings", in Nicholls, D., a cura di (2002), pp. 41-62
- Patterson, D. W. (2002c), "The Picture That Is Not In The Colors: Cage, Coomaraswamy, and the Impact of India", in Patterson, D. W., a cura di (2002), pp. pp. 177-216
- Perloff, M. e Junkerman, C., a cura di (1994), *John Cage. Composed in America*, Chicago, University of Chicago Press
- Perloff, M. (1994), "A Duchamp Unto Myself: 'Writing Through' Marcel", in Perloff, M. e Junkerman, C., a cura di (1994), pp. 100-124
- Perloff, M. (1997), "The Music of Verbal Space: John Cage's «What You Say»", consultabile sul sito <http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/cage.html>
- Perry, J. (2005), "Cage's Sonatas and Interludes for prepared piano: performance, hearing and analysis", *Music Theory Spectrum*, 27/1, pp. 35-66
- Petersen, W. (1963), "Il giardino di pietre", in N. W. Ross, a cura di (1963)
- Pinhas, R. (2001), *Les larmes de Nietzsche. Deleuze et la musique*, Parigi, Flammarion
- Pinzauti, L., Sablich, S., Santi, P. e Spini, D. a cura di (1983), *Firenze nel dopoguerra: aspetti della vita*

musicale dagli anni '50 a oggi, Milano, Opuslibri

- Pisaro, M. (2012), "Nicht alles nicht nichts: etwas. Les tensions contraires de 0'00" et Roaratorio", *Tacet* 1, pp. 112-127
- Popoff, A. (2010), "John Cage's Number Pieces: The Meta-Structure of Time-Brackets and the Notion of Time", *Perspectives of New Music*, 48/1, pp. 65-84
- Porzio, M. (1992), "A White Cage in Four Walls. Silence in 1944", *Musicworks* 52, pp. 28-39
- Porzio, M. (1996), *Metafisica del silenzio. John Cage, l'oriente e la nuova musica*, Milano, Auditorium
- Pritchett, J. (1988), "From Choice to Chance: John Cage's Concerto for Prepared Piano", *Perspectives of New Music* 26/1, pp. 50-81
- Pritchett, J. (1993), *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge
- Pritchett, J. (1994), "The Completion of John Cage's *Freeman Etudes*", *Perspectives of New Music* 32/2, pp. 265-270
- Pritchett, J. (1998), "Un approccio analitico alla musica aleatoria di John Cage", *Riga* 15, pp. 379-390
- Pritchett, J. (2009), "What Silence Taught John Cage: The Story of 4'33'", in Robinson, J., a cura di (2009), pp. 166-187
- Quaglia, B. (2010), "Transformation and Becoming Other in the Music and Poetics of Luciano Berio", in Hulse, B., e Nesbitt, N., a cura di (2010), pp. 227-248
- Quinz, E. (2006), "Strategie della vibrazione. Sull'estetica musicale di Deleuze e Guattari", in Paci Dalò, R., e Quinz, E., a cura di (2006), pp. 17-39
- Retallack, J. (1994), "Poethics of a Complex Realism" in Perloff, M. e Junkerman, C., a cura di (1994), pp. 242-274
- Retallack, J., a cura di (1996), *Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music*, Hanover, Wesleyan University Press
- Revill, D. (1992), *The Roaring Silence: John Cage, A Life*, New York, Arcade Publishing
- Rigaud, A. (2006), *John Cage, théoricien de l'utopie*, Parigi, L'Harmattan
- Rigoni, M. (1998), *Karlheinz Stockhausen: ...un vaisseau lancé vers le ciel*, Parigi, Millénaire III
- Robinson, J., a cura di (2009), *The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art*, Barcellona, MACBA
- Robinson, J. (2009), "John Cage and Investiture: Unmanning the System", in Robinson, J., a cura di (2009), pp. 54-117
- Robinson, S. (2007), "«A Ping, Qualified by a Thud»: Music Criticism in Manhattan and the Case of

- Cage (1943–58)", *Journal of the Society for American Music* 1/i, pp. 79-139
- Ross, N. W., a cura di (1963), *Le monde du Zen*, trad. C. Elsen, Parigi, Stock
- Sauvagnargues, A. (2005), *Deleuze et l'art*, Parigi, PUF
- Sauvagnargues, A. (2009), *Deleuze. L'empirisme transcendantale*, Parigi, PUF
- Schädler, S. e Zimmermann, W., a cura di (1992), *John Cage: Anarchic Harmony*, Mainz, Schott
- Scherzinger, M. (2010), "Enforced Deterritorialization, of the Trouble with Musical Politics", in Hulse, B., e Nesbitt, N., a cura di (2010), pp. 104-128
- Shelley, P. (2011), "Toward a Much Tensor Music Theory", *Filigrane* 13, <http://revues.mshparis-nord.org/filigrane/index.php?id=435>
- Schöning, K., a cura di (1985), *John Cage. Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake*, Königstein, Atheneum
- Shultis, C. (2002a), "Cage and Europe", in Nicholls, D., a cura di (2002), pp. 20-40
- Shultis, C. (2002b), "No Ear for Music: Timbre in the Early Percussion Music of John Cage", in Patterson, D. W., a cura di (2002), pp. 83-104
- Silverman, K. (2010), *Begin Again: A Biography of John Cage*, New York, Knopf
- Steinitz, R. (2003), *György Ligeti: Music of the Imagination*, Londra, Faber and Faber
- Swed, M. (1993), "John Cage: September 5, 1912-August 12, 1992", *The Musical Quarterly* 77/1, pp. 132-144
- Swed, M. (1998), "Cage e il calcolo: le composizioni numeriche", *Riga* 15, pp. 415-428
- Swiboda, M. (2004), "Cosmic Strategies: The Electric Experiments of Miles Davis", in Buchanan, I., e Swiboda, M., a cura di (2004), pp. 196-216
- Tenney, J. (1998), "John Cage e la teoria dell'armonia", *Riga* 15, pp. 356-378
- Tenney, J. (2003), "Tenney Plays Cage. James Tenney in Conversation with Gayle Young", *Musicworks* 86, pp. 36-45
- Troche, S. (2012), "Cage en Frankenstein : monstruosité et indétermination dans l'exécution", *Tacet* 1, pp. 40-59
- Ulman, E. (1996), "The Music of Sylvano Bussotti", *Perspectives of New Music* 34/2, pp. 186-201
- Van Emmerik, P. (2001), "Here Comes Everything", in Bernstein, D. W. e Hatch, C., a cura di (2001), pp. 157-166
- Van Emmerik, P. (1998), "John Cage e la modularizzazione del serialismo", *Riga* 15, pp. 443-454
- Van Emmerik, P. (2002), "An Imaginary Grid: Rhythmic Structure in Cage's Music Up to circa

- 1950", in Patterson, D. W., a cura di (2002), pp. 217-238
- Weisser, B. (2003), "... *The Whole Paper Would Potentially Be Sound: Time-Brackets and the Number Pieces (1981-1992)*", *Perspectives of New Music*, 41/2, pp. 176-225
- Williams, A. (2002), "Cage and Postmodernism", in Nicholls, D., a cura di (2002), pp. 227-241
- Woodward, K. (1998), "Arte e tecnica. John Cage, l'elettronica e il miglioramento del mondo", *Riga* 15, pp. 301-322
- Yang, J. (2011), "The sound of becoming: moving towards a virtual music", *Filigrane* 13, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=437>
- Zenck, M. (2011), "La différence dans et à travers la répétition dans la musique et la peinture", *Filigrane* 13, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=418>
- Zourabichvili, F. (2003), *Le vocabulaire de Deleuze*, Parigi, Ellipses