

*Giorgio
Zanchetti*

JOHN CAGE
Alle radici
delle seconde
avanguardie

Scritture 1



Scritture

a cura di

Paolo Della Grazia e Giorgio Zanchetti

Scritture 1

*Giorgio
Zanchetti*

JOHN CAGE
Alle radici
delle seconde
avanguardie

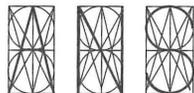
Milano
1993

*Dedicato a x, y
e, inevitabilmente, a z*

in copertina fotografia di Enrico Ferrari Ardicini
da: J. Cage e C. Sumsion, *Not wanting to say
anything about Marcel*, 1969, serigrafia su plexiglass,
collezione A.N.S., Milano

redazione: Paola Pollastri
realizzazione editoriale: Proredit srl - Milano

© Copyright Archivio di Nuova Scrittura
Milano, 1993



ARCHIVIO DI NUOVA SCRITTURA
via Orti 16 - 20122 Milano
tel/fax 02.5464562

*Quando attraverso un ponte,
o stupore,
l'acqua non scorre,
ma è proprio il ponte a fluire
Jenye (VI sec.)*

*About the same time,
Willem De Kooning, the New York painter,
gave a talk at the Art Alliance in Philadelphia.
Afterwards there was a discussion:
question and answers.
Someone asked De Kooning
who the painters of the past were
who had influenced him the most.
De Kooning said,
«The past does not influence me;
I influence it».
J.C.*

I testi raccolti in questo libro costituivano, in origine, la seconda parte di una tesi di laurea intitolata «Aspetti dell'arte di comportamento negli anni cinquanta e sessanta: Fluxus e fenomeni collegati», discussa nell'aprile del 1990 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Cattolica di Milano.

L'approfondimento delle radici teoriche e operative degli esponenti del gruppo Fluxus e della cosiddetta «arte comportamentale» non poteva non condurre all'analisi di alcuni dei principali aspetti della sperimentazione di John Cage, maestro in prima persona, ma soprattutto fondamentale figura di catalizzatore di una miriade di differenti stimoli e tendenze.

Il taglio dell'opera, che non ho creduto di rimangiare sostanzialmente in occasione della pubblicazione, è di necessità parziale, proponendosi non tanto di restituire una personalità artistica a tutto tondo, bensì di rintracciare l'intricato percorso di alcune tra le più significative linee del pensiero ca-

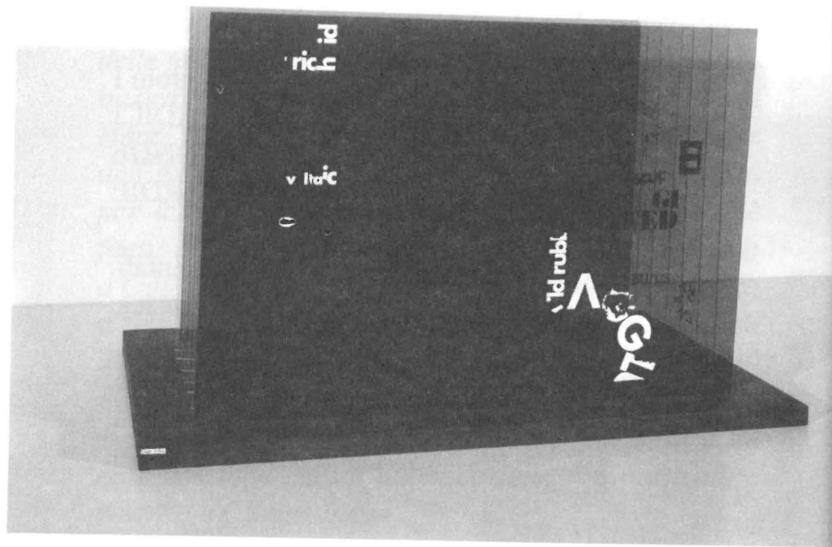
geano. L'incisività di questi spunti e la loro fecondità, ben oltre i confini delle discipline musicali, è comprovata dai due capitoli conclusivi, dedicati a Dick Higgins e George Brecht, artisti particolarmente attivi anche sul fronte teorico.

Mi si permetta di rivolgere un sentito e doveroso ringraziamento, innanzitutto a Luciano Caramel, guida delle mie ricerche e relatore della tesi, che ha voluto incoraggiare questa uscita editoriale. Quindi ad Hans Söhm e ad Ina Conzen-Meairs, curatrice dell'Archivio Söhm della Staatsgalerie di Stoccarda, per avermi assistito nella consultazione di alcune fonti; a Juan Hidalgo per le pazienti chiarificazioni; a Ugo Carrega, Francesco Conz e Gino Di Maggio; a Ben Vautier, Al Hansen, Ken Friedman e a tutti gli altri artisti intervenuti al Festival Fluxus di Milano-Poesia 1989. Ringrazio, per finire, Paolo Della Grazia che con la sua fiducia e con il suo entusiasmo ha reso possibile questa pubblicazione. Un particolare ricordo a Gianni Sassi.

G.Z.

Capitolo I
ALLE RADICI
DELLE SECONDE
AVANGUARDIE

1. L'interesse per le filosofie orientali.
2. «Un modo per scrivere musica: studiare Duchamp».
3. Il silenzio.
4. Il rumore in musica.
5. Dalla musica al teatro.



J. Cage e C. Sumsion, *Not wanting to say anything about Marcel*, 1969.

La figura di John Cage costituisce senza dubbio un importante punto di riferimento per la maggior parte degli artisti che si affacciano sulla scena internazionale negli anni cinquanta.

Le sue composizioni e i suoi scritti teorici ebbero ampia diffusione nell'ambiente artistico (non solo musicale ma anche pittorico e teatrale) newyorkese: ad essi sono, in parte, riconducibili, solo per fare alcuni esempi, il rinnovato interesse per Dada ed alcuni spunti teorici presenti in Robert Rauschenberg; il recupero del pensiero estetico orientale; alcune procedure di compartimentazione e straniamento impiegate dal Living Theatre¹.

¹ Oltre alla bibliografia citata di volta in volta nelle pagine che seguono, è doveroso ricordare una serie di altri testi che queste pagine hanno ampiamente informato: *John Cage*, a cura di R. Kostelanetz, New York 1970; J. Cage, *M. Writings '67-'72*, Wesleyan University Press, Middletow, Connecticut 1973; J. Cage, *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles*, tr. it. di W. Marchetti, Multipla, Milano 1977; J. Cage, *Dopo di me il silenzio(?)*, Emme edizioni, Milano 1978

Questa influenza diviene addirittura fondamentale quando si passi ad esaminare la formazione dei futuri animatori dell'Happening o di Fluxus.

Nel 1958 Cage tiene un corso di composizione alla New School for Social Research di New York. Tra gli allievi troviamo Allan Kaprow (che nell'aprile dello stesso anno realizzerà il suo primo happening), George Brecht (diplomato in chimica e pittore, dedito a ricerche sui processi aleatori), Al Hansen (allora interessato al cinema sperimentale), Dick Higgins (artista, critico ed editore) e Jackson Mac Low (poeta concreto e sonoro).

A partire dall'estate del 1958, attraverso i seminari tenuti da Stockhausen e da Cage stesso a Darmstadt, l'interesse per la musica indeterminata comincia a diffondersi anche in Europa tra i musicisti più giovani; ricordiamo tra essi: La Monte Young, Nam June Paik (collaboratore di Stockhausen allo Studio di Mu-

(contiene una conversazione con L. Martinengo, un'intervista con L. Torrealta e T. Verità, e contributi di O. Paz, R. Calasso, A. Spatola, F. Donatoni, G.E. Simonetti, D. Stratos, S. Bussotti, G. Sassi, D. Charles, W. Marchetti e altri); C. Tompkins, *Vite d'avanguardia*, Costa e Nolan, Genova 1983. Si vedano pure i fondamentali contributi di R. Kostelanetz, *Conversing with John Cage e John Cage. An anthology*, New York 1991; D. Revill, *The roaring silence. John Cage: a life*, Bloomsbury, London 1992 e, per finire, il catalogo della *XLV Biennale di Venezia* (Marsilio, Venezia 1993), che a Cage dedica una sezione monografica, *Il suono rapido delle cose. Cage & Company*, con ricchi e aggiornati rimandi bibliografici.

sica Elettronica di Radio Colonia), Juan Hidalgo e Walter Marchetti (che fonderanno nel 1964 il gruppo ZAJ a Madrid), Giuseppe Chiari.

Data l'estrema eterogeneità del pensiero di Cage, che spazia dalla micologia alla tecnica dodecafonica e dal buddismo Zen al gioco degli scacchi, si prenderanno in esame in seguito solo i punti più strettamente concernenti l'indirizzo comportamentale e concettuale delle arti negli anni sessanta.

1. L'INTERESSE PER LE FILOSOFIE ORIENTALI

Cage si accosta al pensiero orientale ed in particolare modo al buddismo Zen frequentando, a partire dal 1947-'48, i corsi tenuti da Daisetz Teitaro Suzuki² alla Columbia University di New York³.

Sulla base di questo interesse Cage radicalizza alcuni fondamentali punti della propria sperimenta-

² D.T. Suzuki (1870-1966) fu il principale divulgatore del buddismo Mahayana e Zen in Occidente. Insegnò, a partire dal 1921, alla Università Otani di Kyoto; per questa stessa Università fu curatore del periodico «The Eastern Buddhist», pubblicato in inglese e destinato alla diffusione in Occidente. Pubblicò opere originali e traduzioni di testi antichi. Nel 1936-'37 e dopo la fine del secondo conflitto mondiale compì periodici viaggi negli Stati Uniti e in Europa tenendo corsi nelle più importanti università.

³ Si vedano a questo proposito: R. Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means. An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances*, Dial Press, New York 1968, p. 52 e *An Interview with John Cage*, a cura di M. Kirby e R. Schechner, in: «Tulane Drama Review», n. 2, vol. X, tomo 30, inverno 1965, pp. 59 e 60.

zione artistica, nel tentativo di superare con un'apertura positiva i limiti dell'estetica occidentale, già denunciati dalle avanguardie storiche. Tramite la sua mediazione svariati aspetti delle filosofie orientali sull'arte divengono elementi fondanti dell'estetica delle neoavanguardie.

Se la mediazione di Cage fu senza dubbio determinante per l'ambiente artistico da noi preso in esame, essa non fu certo unica: basti pensare, oltre all'opera di divulgazione di Suzuki, alla diffusione degli scritti di Ananda K. Coomaraswamy sull'arte e sull'estetica indiana; alle opere di René Guenon; all'attenzione dedicata da Jung all'argomento.

Senza voler risalire ai debiti dell'Art Nouveau, di Van Gogh e di Gauguin nei confronti dell'asimmetria e dell'appiattimento prospettico propri della grafica giapponese, bisogna, però, citare l'interesse manifestato, anche precedentemente a Cage, da alcuni artisti statunitensi ed europei per la pittura e la calligrafia dell'estremo oriente⁴. Solo per fare alcuni esempi, Henry Michaux, partendo dalla poesia, giunge al segno e alla pittura proprio attraverso lo studio, risalente ai primi anni trenta, delle scritture orientali. Pierre

⁴ Cfr. N. Ponente, *L'arte astratta informale: il valore del segno*, in *Arte Moderna*, Fabbri, Milano 1967, vol. XII, n. 106. E G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano 1961, 1987⁸, pp. 31-36.

Alechinsky rimodella il proprio espressionismo sulle caratteristiche tecniche e sulla struttura formale della pittura a inchiostro giapponese. Mark Tobey, definito da Dorfles «il vero padre del grafismo occidentale»⁵ si reca in Oriente nel 1934 per approfondire i suoi studi in questo campo.

Ma torniamo a Cage. La destrutturazione prospettica⁶, da lui sistematicamente operata sia a livello ottico (molteplicità di fuochi e contemporaneità di più azioni) che a livello acustico (dislocazione spaziale delle sorgenti sonore⁷), trova corrispondenza nell'as-

⁵ *Ibi*, p. 31.

⁶ Il superamento della prospettiva geometrica rinascimentale costituisce uno dei principali tratti distintivi dell'arte delle avanguardie storiche. In Cage, sulla scorta di McLuhan, gli stessi termini «lineare» e «rinascimentale» assumono un valore negativo, come punti di riferimento di un sistema culturale definitivamente sorpassato, cui si contrappone la nuova sensibilità elettronica (Cfr. R. Kostelanetz, *op. cit.*, p. 55).

⁷ Cage si dimostra particolarmente interessato agli esperimenti operati in questo campo da George Ives («On 4 July he [Ives] wrote music for different bands to play in different spaces at other times he played instruments across Danbury Pond one at a time and tried endlessly to imitate the amplified echo». M. Nyman, *Experimental music. Cage and beyond*, Studio Vista, London 1974, p. 34) e dalle possibilità di moltiplicazione dei suoni offerte dai nuovi mezzi di riproduzione elettromagnetici ed elettronici: «When we make electronic music, we have to flood the hall with sound from a few loudspeakers. But in our everyday life sounds are popping up, everywhere around us. I would like to imitate that to present fantastic architectural and technological

senza di una prospettiva illusionistica nella pittura orientale. Coomaraswamy scrive nel 1934

L'icona indiana colma all'istante l'intero campo visivo, senza che l'occhio debba spostarsi da un punto all'altro, come accade nella visione empirica, o cercare qui o là una gravidanza di significato, come nell'arte «di effetto». La sensazione che l'icona comunica non è di corporeità ma quella propria della pietra, metallo o colore, essendo appunto un'immagine realizzata in uno di quei materiali e non un'ingannevole replica («savarna») di una causa qualsiasi di sensazione. [...] Nell'arte occidentale un quadro è di solito concepito come se fosse visto dentro una cornice o attraverso una finestra, e tale si offre allo spettatore l'immagine orientale, invece, esiste solo nel cuore e nella mente di chi guarda ed è da lì che essa si proietta o si riflette nello spazio. La raffigurazione occidentale procede da un punto di vista fisso e deve essere otticamente plausibile nel paesaggio cinese la rappresentazione è colta abitualmente da più di un punto di vista, il quale in ogni caso non è «reale» ma convenzionale, dato che quello che conta non è la plausibilità ma la sua qualità intellegibile⁸.

problems. [...] We have in America two or three loudspeakers in a theatre, in Europe they have them up in teens, and I think in hundreds in Russia, so that sounds can move or appear to come from any point in space, generally around the shell. I would also like it to appear, as I think it will, with transistor means, in the center of the space. And there's mobility, too. When a fly buzzes past me now I have, from an artistic point of view, a frightful problem. But it's quite reasonable to imagine that we will have a loudspeaker that will be able to fly through space» (*An Interview with John Cage, cit.*, pp. 65 e 66).

⁸ A.K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, Do-

È possibile inoltre riscontrare in questo brano un parallelismo con la poetica, di fondamentale importanza per l'Happening, del quadro come «oggetto fisico»; manifestatasi in occidente attraverso l'impiego da parte delle avanguardie storiche delle tecniche di collage, assemblage, prelievo oggettuale e attraverso la linea «materica» dell'Informale. Si tratta in sostanza di quel prevalere della «peinture» sul «tableau», della superficie sulla rappresentazione, che Menna indica come distintivo della «linea analitica» dell'arte occidentale⁹.

L'abbattimento delle strutture razionali non si limita ad un livello formale, la filosofia Zen è presentata infatti da Suzuki come assolutamente alogica:

Non si deve pensare che lo Zen sia una filosofia nella accezione comune del termine. Decisamente, esso non è un sistema fondato sulla logica e sull'analisi. Se è qualcosa, è senz'altro agli antipodi della logica, con questa volendo intendere il modo di pensare dualistico¹⁰.

ver Publications, New York 1934; tr. it. a cura di G. Marchianò, *La trasfigurazione della natura nell'arte*, Rusconi, Milano 1976, pp. 38 e 39.

⁹ Cfr. F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975, 1983², p. 20.

¹⁰ D.T. Suzuki, *An introduction to Zen Buddhism*, a cura di C. Humphreys, prefazione di C.G. Jung, Rider & Co., London 1969. Si cita la traduzione italiana di G. Marchianò, *Introduzione al Buddismo Zen*, Ubaldini, Roma 1970, p. 41.

E più avanti:

Il critico sarà propenso a definire lo Zen confuso, assurdo e oltre la portata del normale ragionamento. Ma lo Zen è inflessibile e obbietta che la cosiddetta via abituale di considerare le cose non è definitiva e che il motivo per cui non ci è dato pervenire a una comprensione globale della verità è la nostra immotivata adesione a una interpretazione «logica» delle cose. Se teniamo realmente a raggiungere il fondamento della vita, dobbiamo abbandonare i nostri amati sillogismi e acquistare un nuovo modo di osservazione, tramite il quale sottrarci alla tirannia della logica e alla unidirezionalità della nostra fraseologia quotidiana. Per quanto paradossale possa sembrare, lo Zen insiste che [...] non è l'acqua ma il ponte a fluire sotto i tuoi piedi¹¹.

L'alogicità si limita a sottolineare la non validità del tradizionale rapporto di causa-effetto; prendendo in tal modo le distanze anche dall'illogicità, intesa come ribaltamento o logica della negazione¹². Non si

¹¹ *Ibi*, p. 61.

¹² Tale concetto è esplicitato da Michael Kirby a proposito del rapporto tra Happening, teatro tradizionale e teatro dell'assurdo: «Poi-ché funzionano in termini di struttura di informazione, gli elementi del teatro tradizionale sono usati sia in modo logico sia, come nel teatro dell'assurdo, in modo illogico. È facile capire che gli elementi dello happening hanno viceversa una funzione "alogica". Ciò non significa che l'insieme e i particolari non abbiano chiarezza concettuale per l'artista, ma piuttosto che qualsiasi struttura di idee personali usata nella creazione non si trasforma in una struttura di informazione generale».

tratta più di scegliere tra sì e no, tra vero e falso ma di pervenire ad una «affermazione assoluta» che significa «non soltanto sottrarsi all'antitesi del "sì-no" ma trovare una via positiva in cui gli opposti siano perfettamente armonizzati»¹³.

(M. Kirby, *Happenings*, E.P. Dutton & Co., New York 1965; tr.it. a cura di A. Piva, *Happening*, De Donato, Bari 1968, p. 26).

¹³ D.T. Suzuki, *op. cit.*, p. 71. Suzuki cita in proposito questo detto di Yuanwu (1566-1642): «Dico "sì" e non v'è nulla su cui posare questo assenso. Dico "no" e non v'è nulla su cui questo sia detto. Io sto sopra il "sì" e il "no", io dimentico ciò che è stato raggiunto e ciò che è andato perduto. Non c'è che un unico stato di purezza assoluta, di immobile nudità» (*ibi*, p. 58). E più avanti (pp. 69 e 70) esplicita: «Il solco intellettuale del "sì-no" è molto accomodante quando il corso delle cose si svolge regolarmente, ma non appena sorgono le questioni ultime della vita, l'intelletto è incapace di fornire una risposta soddisfacente. Quando diciamo "sì", asseriamo, ma asserendo ci limitiamo. Quando diciamo "no", neghiamo, ma il negare è un escludere. Esclusione e limitazione, quasi identiche, uccidono l'anima infatti la sua vita non dovrebbe forse svolgersi in perfetta libertà e unità? Non vi è libertà o unità nell'esclusione o nella limitazione. Lo Zen lo sa molto bene. Per questo, concordemente alle esigenze della nostra vita interiore, lo Zen ci conduce in un regno assoluto dove non si danno antitesi di sorta». Si noti l'estrema somiglianza con questo passo dell'intervista di Kirby a Cage: «Cage: "I don't like definition: when you succeed in defining and cutting things off from something, you thereby take the life out of it. It isn't any longer as true as it was when it was incapable of being defined". Kirby: "But some people can't do things, unless you define them for them". Cage: "That kind of sight is not going to enable them to see. The whole desire for definitions has to do with Reinassance in which we demanded clarity and got it. Now we are not in such a period and such definitions are no longer of use to us"» (*An Interview with John Cage, cit.*, p. 70). Cage

Sulla base di un sistema alogico risulta impossibile, o quantomeno inutile, la trasmissione di un *corpus* dottrinario da maestro ad allievo: «Lo Zen non insegna nulla. Quali che siano i suoi frutti, essi maturano nella mente di ognuno. Siamo noi i nostri maestri, lo Zen, soltanto, ci indica la via»¹⁴.

A proposito dell'attività didattica di Cage, Dick Higgins, suo allievo nel 1958 alla New School for Social Researches, sottolinea lo spirito maieutico e liberatorio:

In fact, the beauty about studying with Cage was that he brought out what you already knew and helped you become conscious of the essence of what you were doing, whether or not it was noble (and, thus, acceptable to him). Though my own inclinations were always rather antithetical to Cage, I was able, through him, to become conscious of my love of autonomy, variety¹⁵.

E Cage stesso afferma:

I wanted them [gli allievi] to find out who they were and what they were doing. I wasn't concerned with a teaching situation that involved a body of material to be transmitted by me to them. [...] I warned them that if they didn't want to change their ways of doing things, they ought to

rifiuta insomma la possibilità di una qualunque valenza didascalica o anche solamente comunicativa dell'arte.

¹⁴ *Ibi*, p. 41.

¹⁵ D. Higgins, *Postface/Jefferson's Birthday, Something Else* Press, New York-Nice-Cologne 1964, p. 51.

leave the class, that it would be my function, if I had any, to stimulate them to change. [...] After this basic introduction, the classes consisted simply in their showing what they had done. And if I had anything to say I would say it¹⁶.

L'atteggiamento agnostico ed il riferimento ad un non meglio specificato «mutamento», un'illuminazione insomma, operato nell'allievo (caratteristiche decisamente non comuni nella didattica musicale) sono di chiara derivazione Zen. Del resto Cage stesso nell'introduzione al suo articolo *Experimental Music: Doctrine* fa riferimento, per quanto riguarda il dialogo conclusivo tra il maestro ed un discepolo sprovveduto, a fonti orientali¹⁷.

Nella pittura e nelle arti plastiche [orientali] – scrive Coomaraswamy – le persone non si distinguono in quanto individui bensì per ciò che fanno. [...] A causa del [...] controllo formale e della totale assenza del concetto di proprietà privata [...] temi e formule identiche si sono mantenuti costanti per lunghi lassi di tempo. [...] E qui rientra la dibattuta questione su originalità e novità, intensità ed energia; basterà dire che quando c'è vera realizzazione, quando i temi sono sentiti e l'arte «vive», non

¹⁶ *An Interview with John Cage, cit.*, p. 67.

¹⁷ «The inclusion of a dialogue between an uncompromising teacher and an unlightened student, and the addition of the word “doctrine” to the original title, are references to the *Huang-Po Doctrine of Universal Mind*». In J. Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown 1961, p. 13.

ha senso stabilire se quei temi siano vecchi o nuovi¹⁸.

I tradizionali valori di autorità e tradizione, di originalità e paternità dell'opera perdono dunque significato. Nel saggio *History of experimental music in the United States*, scritto nel 1959 per la rivista tedesca «Darmstädter Beiträge», Cage riconduce esplicitamente tale crisi all'insegnamento di Suzuki¹⁹. Essa viene quindi a coincidere con il rifiuto della tradizione 'colta' occidentale mutuato dalle avanguardie storiche, ed in particolare dall'atteggiamento iconoclastico di Dada e dalla demonizzazione del 'passatismo' e del 'museo' operata dai Futuristi.

Our situation as artists is that we have all this work that

¹⁸ A.K. Coomaraswamy, *op. cit.*, pp. 42 e 43.

¹⁹ «Once when Daisetz Teitaro Suzuki was giving a talk at Columbia University he mentioned the name of a Chinese monk who had figured in the history of Chinese Buddhism. Suzuki said: “He lived in the ninth or the tenth century”. He added after a pause: “Or the eleventh century, or the twelfth or thirteenth century or the fourteenth”». Cage cita quindi un'altra dichiarazione: «About the same time, Willem De Kooning, the New York painter, gave a talk at the Art Alliance in Philadelphia. Afterwards there was a discussion: question and answers. Someone asked De Kooning who the painters of the past were who had influenced him the most. De Kooning said: “The past does not influence me I influence it”» (in *Silence, cit.*, p. 67). Anche l'abitudine di riferire massime e dichiarazioni altrui, o di ricorrere a brevi apologhi è derivata dalla tradizione Zen ed in particolare dal «koan», la breve parabola dal significato oscuro alla cui comprensione (ma non si tratta, si badi, di una comprensione logica) è legata la possibilità per il discepolo di raggiungere l'illuminazione.

was done before we came along. We have the opportunity to do work now. I would not present things from the past, but I would approach them as materials available to something else which we were going to do now. They could enter, in terms of collage, into any play. [...] I think of past literature as material rather than as art. There are oodles of people who are going to think of the past as a museum and be faithful to it, but that's not my attitude²⁰.

Si noti, però, come in Cage la dissacrazione si rivesta di valenze costruttive: abbattendo l'arte del passato dal piedistallo della storia, confondendola e mischiandola al quotidiano e al banale, essa torna ad essere disponibile a nuove elaborazioni linguistiche, e pertanto *viva*.

Come abbiamo visto, il sistema prospettico rinascimentale perde ogni significato poiché, essendo basato su di un'astrazione geometrica, non può rendere ragione della mutevolezza del reale. Si postula quindi un'arte che possa, attraverso l'immediatezza, adeguarsi alla realtà; un'immediatezza che non significa trascuratezza tecnica o formale, bensì capacità di riversare un bagaglio tecnico acquisito col tempo nell'istante irripetibile dell'esecuzione, in una «contemporaneità assoluta tra pensiero e azione»²¹.

Ricorda Coomaraswamy: «Mi disse una volta un pittore

²⁰ *An Interview with John Cage, cit.*, p. 53.

²¹ G. Dorflès, *op. cit.*, p. 33.

giapponese: «Per molti anni ho dovuto concentrarmi sul bambù, eppure non ho ancora conquistato una certa tecnica di resa delle punte delle sue foglie». Questa spietata applicazione non ha impedito all'arte ch'an-zen²² di raggiungere un grado di immediatezza e spontaneità difficilmente raggiungibile da altre arti. Ciò che la anima non è una iconografia formale ma una intuizione che si esprime attraverso una pittura a inchiostro in cui nemmeno il più impercettibile tratto di pennello può essere eluso o modificato; l'opera è irrevocabile quanto la vita stessa»²³.

Analogamente la meditazione e la disciplina del monaco Zen non tendono ad una acquisizione graduale di conoscenze, ma solo a preparare la mente ad un'imprevedibile ed estemporanea illuminazione.

Come nell'apologo Zen è lo schiaffo o il bastone del maestro ad aprire il discepolo all'illuminazione²⁴, così nell'arte di Cage il rumore estraneo, la presenza fisica dell'esecutore, il gesto quotidiano realizzano la

²² «Ch'an» è il corrispettivo cinese del vocabolo «Zen». È la traslitterazione del sanscrito «Dhyana» (contemplazione), che indicava in origine una delle tre componenti fondamentali (insieme a «Sila», la precettistica, e «Prajna», la saggezza) della disciplina buddista.

²³ A.K. Coomaraswamy, *op. cit.*, p. 48.

²⁴ Si veda ad esempio questo apologo tratto da *101 Zen stories*, a cura di N. Senzaki e P. Reys, Tuttle Company, Tokyo 1957 (tr.it. di A. Motti, *101 storie Zen*, Adelphi, Milano 1973, 1988¹⁵, pp. 93 e 94): «Quando era un giovane studente di Zen Yamaoka Tesshu andava sempre a trovare tutti i maestri. Andò a far visita a Dokuon di Shokoku. Volendo mostrare la sua preparazione, disse: «La mente, Buddha e gli esseri senzienti, in fondo, non esistono. La vera natura dei fenomeni è il

coincidenza del massimamente concreto col massimamente astratto, facendosi portatori, nonostante la loro asemanticità²⁵ e il rifiuto di ogni simbolismo, del valore noetico dell'opera.

vuoto. Non c'è nessuna realizzazione, nessuna illusione, nessun saggio, nessuna mediocrità. Non c'è nessuno che dia e niente che si riceva". Dokuon, che stava fumando in silenzio, non fece commenti. Tutt'a un tratto colpì Yamaoka con la sua pipa di bambù. Questo fece arrabbiare moltissimo il giovane. "Se niente esiste", domandò Dokuon, "da dove viene questa tua collera?"».

Un aneddoto per alcuni versi simile è citato da Cage a proposito delle componenti sconcertanti e psicologicamente aggressive della propria opera, allo scopo di chiarirne il significato di stimolazione percettiva dello spettatore; il riferimento ad Artaud è sintomatico del tentativo di Cage di ricondurre ad una matrice comune i precedenti delle avanguardie storiche ed il suo interesse per lo Zen. «Do you know the Zen story of the mother who has just lost her only son? She is sitting by the road weeping and the monk comes along and asks her why she's weeping. And she says she's lost her only son, and he hits her on the head and says, "There, that'll give you something to cry about". Isn't there something of that same insistence in Artaud, in the business of the plague and of cruelty? Doesn't he want people to see themselves not in a pleasant world but in something that is the clue to all the things that we normally try to protect ourselves from?» (*An Interview with John Cage*, cit. p. 56).

²⁵ L'asemanticità, il desiderio di non dare alla propria opera alcun significato univoco è una costante nell'opera di Cage (cfr. D. Higgins, *Intending*, Something Else Press, New York 1966, ripubblicato in: *Foew&ombwhnw. A grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seen by a stalker of the wild mushroom*, Something Else Press, New York-Barton-Cologne 1969, p. 53). Tale caratteristica è comune in musica allo Stile Internazionale degli anni cinquanta (Stockhausen, Boulez, Nono) e in pittura alla maggioranza delle esperienze informali. Essa può addirittura considerarsi il principale elemento distintivo della corrente segnica occidentale nei confronti dell'uso del segno e del calligramma nella tradizione orientale (Cfr. N. Ponente, *op. cit.*, pp. 248-250 e G. Dorflès, *op. cit.*, p. 23).

2. «UN MODO DI SCRIVERE MUSICA: STUDIARE DUCHAMP»

La frase che dà il titolo a questa sezione è tratta da un testo scritto da Cage nel settembre del 1963 per la rivista giapponese «Mizue»; ripubblicandolo in *A Year from Monday* nel 1967, Cage premette una breve nota che ripercorre le principali tappe del suo rapporto con Marcel Duchamp:

Had Marcel Duchamp not lived, it would have been necessary for someone exactly like him to live, to bring about, that is, the world as we begin to know and experience it. Having this view, I felt obliged to keep a worshipful distance, though I had met him in the early 'forties, and in the late 'forties had written music for his sequence in Hans Richter's film *Dreams that Money Can Buy*. [...] Then, fortunately, during the winter holidays of '65-'66, the Duchamps and I were often invited to the same parties. At one of these I marched up to Teeny Duchamp and asked her whether she thought Marcel would consider teaching me chess. She said she thought he would. Circumstances permitting, we have been together once or twice a week ever since, except for two weeks in

Cadaqués when we were every day together²⁶.

Attenendosi alle date, come si può vedere, non è possibile parlare di una vera e propria riscoperta da parte di Cage dell'importanza dell'opera di Duchamp. La prima vasta diffusione del pensiero dell'artista di Blainville avviene, infatti, nel triennio che va dal 1957 al '59. In questo breve periodo furono pubblicate, rispettivamente negli Stati Uniti e in Francia, due importanti raccolte dei suoi scritti, *From the Green Box* e *Marchand du Sel*, e la prima monografia completa sulla sua opera: *Sur Marcel Duchamp* di Robert Lebel²⁷.

L'influsso di Duchamp sulla nuova generazione artistica fu così profondo che Celant fa risalire proprio a questo triennio il «netto cambio operativo» che darà luogo al sorgere delle neo-avanguardie; ed individua un «momento catalizzante dell'attenzione a Duchamp» come punto di partenza nell'indirizzarsi

²⁶ 26 *Statements Re Duchamp*, in *A Year from Monday*, Wesleyan University Press, Middletown 1967, p. 70.

²⁷ M. Duchamp, *From the Green Box*, a cura di G.H. Hamilton, Readymade Press, New Haven 1957. M. Duchamp, *Marchand du Sel*, a cura di M. Sanouillet, Le Terrain Vague, Paris 1958. R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Trianon, Paris 1959.

La cronologia e i dati su Duchamp sono tratti dal catalogo *Marcel Duchamp*, a cura di A. d'Harnoncourt e K. McShine, Museum of Modern Art, New York 1973.

verso la ricerca linguistica e comportamentale della maggior parte degli operatori²⁸.

La pittura tradizionale, l'antiretinismo, il prelievo oggettuale, l'uso di tecniche aleatorie, il riferimento dissacratorio alla tradizione, l'intervento sul proprio corpo, infine la stessa rinuncia (o ostentazione di rinuncia) all'attività artistica²⁹, tutto questo si offrirà alle neo-avanguardie come qualcosa che Duchamp ha già fatto. Cage giunge a scrivere:

Everything seen – every object, that is, plus the process of looking at it – is a Duchamp.

A Cage, più che a ogni altro, va comunque il merito di aver focalizzato l'interesse non sugli esiti esteriori, ma proprio su questo «process of looking», sul metodo creativo di Duchamp. Siamo di nuovo al punto di tangenza tra oggetto concreto e concettualità astratta:

²⁸ G. Celant, *Artmakers. Arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 24 e 25.

²⁹ Si pensi alla rinuncia alla componente materiale dell'arte in *Le Vide* di Ives Klein, ai *Corpi d'aria*, al paradosso della *Linea infinita* o al recupero del corpo in Manzoni, al comportamento venato di simbolismo misterico di Joseph Beuys (che prese parte, tra l'altro, a numerose iniziative Fluxus). E, oltre oceano, a tutta la linea che, attraverso lo stesso Cage, Rauschenberg, Jones, la Pop Art, Fluxus, la New Dance di Merce Cunningham e il New Theatre, fino alla Performance e al Concettuale tenta di riconciliare la presunta contraddizione tra componente fisica e ideativa nel fare arte.

He simply found that object, gave it his name. What then did he do? He simply found that object, gave it his name. Identification. What then shall we do? Shall we call it by his name or by its name?³⁰

‘Identificazione’, o meglio – come precisa Filiberto Menna – ‘nominazione’:

Rappresentare, presentare, nominare l’oggetto sono termini di riferimento anche per il ready-made: il gesto di Duchamp, che preleva l’oggetto bello e fatto e gli attribuisce lo statuto dell’arte, pone di nuovo il problema dei rapporti tra realtà e rappresentazione intorno al quale avevano già investigato Picasso e Braque, Boccioni e Kandinsky. Ma l’ulteriorità del gesto di Duchamp consiste nel fatto che esso si presenta come un tentativo di afferrare la realtà quasi nel momento in cui questa sta per sfuggire definitivamente alla presa del linguaggio. Presentare l’oggetto invece di rappresentarlo può anche voler dire nominare l’oggetto stesso, o, meglio, risalire a una sorta di «nominazione prima», anteriore al linguaggio³¹.

Per il debito delle neo-avanguardie nei confronti di Duchamp si veda: J. Tancock, *The influence of Marcel Duchamp*, nel citato catalogo del Museum of Modern Art di New York (pp. 159-229) e il catalogo della mostra: *Marcel Duchamp und Die Avantgarde Seit 1950*, Museum Ludwig, Köln 1988.

³⁰ *A Year from Monday*, p. 71.

³¹ F. Menna, *op. cit.*, pp. 44 e 45.

Menna individua in questo atto di ‘nominazione’ una componente esoterica, tendente a conferire al linguaggio o al gesto di appropriazione nuove potenzialità: «l’oggetto, spostato dal proprio contesto abituale» realizza in sé «l’identità tra la cosa e il nome, tra *sguardo* e *linguaggio*»³². Ne segue che l’oggetto non deve più di necessità perdere la propria funzione pratica per assumere in sé la funzione estranea di arte, il che avviene appunto per i sigari firmati da Duchamp e realmente fumati dai presenti. Cage cita a proposito di questa operazione lo spiazzamento apertamente dichiarato perfino da Jasper Johns:

The cigars in Los Angeles that were Duchampsigned and then smoked. Leaning back, his chair on two legs, smiling, Johns said: «My beer cans have no beer in them». Coming forward, not smiling, with mercy and no judgement he said: «I had trouble too; it seemed it might be a step backward»³³.

Si è raggiunto dunque il limite estremo in cui l’arte sfuma nel reale, nella vita. Menna vede a questo punto come unici sbocchi la negazione dell’arte o il ricollocare l’oggetto all’interno del linguaggio (questa è ad esempio l’operazione compiuta da Johns). In

³² *Ibidem*.

³³ *Jasper Johns: stories and ideas*, ripubblicato in *A Year from Monday*, *cit.*, p. 75.

realtà il tentativo di Cage e degli artisti dell'Happening e di Fluxus sarà proprio quello di emulare Duchamp nel «porsi in bilico, come uno spericolato giocoliere, sul filo che divide ciò che appartiene all'arte (e al linguaggio) da ciò che appartiene all'esistenza reale»³⁴.

³⁴ F. Menna, *op. cit.*, p. 47.

3. IL SILENZIO

Cage, che aveva studiato con Schönberg a Los Angeles, insoddisfatto dei limiti unicamente negativi imposti dal metodo dodecafonico nei confronti della tonalità tradizionale³⁵, già al principio degli anni quaranta si dedica all'indagine della struttura ritmica, preparando un radicale ribaltamento.

Partendo dal presupposto che il necessario complemento del suono sia il silenzio, egli concentra la propria attenzione sulla dialettica tra questi due estremi, e non più sul rapporto tonale (o a-tonale) tra le note. Delle quattro proprietà fondamentali del suono: altezza o frequenza, timbro, intensità, e durata, solo quest'ultima è applicabile anche al silenzio. Pertanto

³⁵ «In the development of 12-tone music there was an emphasis on dissonance, to the exclusion of very careful treatment of consonances. Octaves as well as 5ths and particularly dominant 7ths and cadences became things that one shouldn't do. I've always been on the side of the things one shouldn't do and searching for ways of bringing the refused elements back into play. So I included sounds that were, just from a musical point of view, forbidden at that time». Da: *An Interview with John Cage, cit.*, pp. 60 e 61.

l'unica caratteristica intrinseca di un'operazione musicale è la strutturazione del tempo³⁶.

In *Experimental Music* Michael Nyman riporta un'affermazione del compositore statunitense Robert Ashley che sottolinea la rivoluzionarietà dell'impostazione data da Cage alla ricerca musicale:

Cage's influence on contemporary music, on «musicians» is such that the entire metaphor of music could change to such an extent that – time being uppermost as a definition of music – the ultimate result would be a music that wouldn't necessary involve anything but the presence of people. [...] It seems to me that the most radical redefinition of music that I could think of would be one that defines «music» without reference to sound³⁷.

L'opera di Cage più drasticamente espressiva di questo presupposto teorico è senza dubbio 4'33" presentata solo nel 1952 ma ideata qualche anno prima. La partitura è divisa in tre movimenti di diversa durata (la cui somma dà esattamente quattro minuti e trentatré secondi) all'interno dei quali l'unica notazione presente è costituita dalla dicitura «Tacet». Essa indica convenzionalmente che un determinato strumento non dovrà produrre alcun suono per la durata

³⁶ Si veda in proposito il saggio di Cage: *Forerunners of Modern Music*, apparso per la prima volta in «Tiger's Eye», nel marzo 1949 e ripubblicato in: *Silence, cit.*, p. 62 e ss.

³⁷ M. Nyman, *Experimental music, cit.*, p. 10.

di un intero movimento. La sua estensione alla totalità dell'opera realizza il paradosso di un azzeramento della componente auditiva all'interno di una struttura ritmica rigidamente determinata. Durante la prima esecuzione pubblica il pianista David Tudor ebbe cura di sottolineare gestualmente la scansione temporale, come riferisce Nyman:

Tudor, seated in the normal fashion on a stool in front of the piano, did nothing more nor less than silently close the keyboard lid at the beginning, and raise it at the end of each time period. The score had not of course explicitly asked him to make these – or any – actions, but they were implied because some means or other had to be devised to observe the three time lengths without causing to be heard any sounds not specified by the composer³⁸.

L'intento di Cage in questa operazione, lungi dall'essere derisorio o tantomeno nichilistico, è esplicitato dalle sue successive sperimentazioni.

Partendo da questo azzeramento acustico è possibile una duplice apertura: verso l'accumulazione di materiali sonori eterogenei da una parte, e verso l'annessione di elementi visivi dall'altra.

³⁸ *Ibidem.*

4. IL RUMORE IN MUSICA

Il silenzio è inteso non come negazione del linguaggio musicale, ma come liberazione del campo dagli ultimi pregiudizi armonici, allo scopo di permettere un impiego indiscriminato di qualunque materiale sonoro:

Any sounds of any qualities and pitches (known or unknown, definite or indefinite), any contexts of these, simple or multiple, are natural and conceivable within a rhythmic structure which equally embraces silence³⁹.

Anche per l'uso del silenzio è possibile trovare punti di contatto con lo Zen, ed in particolare con la dottrina Sunyata che indica lo svuotamento mentale, finalizzato ad una totale ed indifferenziata adesione al reale in ogni sua manifestazione, come una fase necessaria per il conseguimento dell'illuminazione⁴⁰.

³⁹ J. Cage, *Silence*, cit., p. 63.

⁴⁰ Cfr. D.T. Suzuki, *op. cit.*, pp. 46 e 52; e G. Dorfles, *op. cit.*, pp. 32 e 33.

Un'interpretazione analoga potrebbe essere data anche delle opere monocrome di Robert Rauschenberg, che collaborò, fin dai primi anni cinquanta, a molti spettacoli di Merce Cunningham e Cage. Nell'happening del Black Mountain College, di cui si tratta più avanti, i suoi grandi monocromi bianchi erano appesi al soffitto. È Cage stesso, nell'intervista con Kirby e Schechner già più volte citata, a mettere in parallelo il proprio uso del silenzio con queste tele, affrettandosi a riconoscere a Rauschenberg una, sia pur minima, priorità cronologica⁴¹. Il monocromo di Rauschenberg può essere dunque inteso come una fase di annullamento percettivo, di vuoto non-vuoto⁴² (rafforzato in principio anche dall'impiego unica-

⁴¹ La genesi di entrambe le operazioni risale al 1948-'49, ma Cage, con impagabile *nonchalance*, pone questa frase come epigrafe all'articolo, *Su Robert Rauschenberg, artista, e la sua opera*, in «Metro», Milano, maggio 1961 (tr. it. di R. Pedio): «A chiunque possa interessare: i quadri bianchi vennero per primi; il mio pezzo silenzioso venne più tardi».

⁴² «Come appunto lo spazio del foglio o della parete, lo spazio in Rauschenberg funge da primo strato portante. Non è affatto il vuoto o la tela che si è in obbligo di riempire, secondo la tradizione che l'aveva considerata sempre uno sfondo inerte; anzi è un pieno fisicamente resistente capace di condizionare l'intervento dell'artista fin dalla pennellata iniziale. [...] Il compito consiste proprio nell'aggiungere, nell'accumulare realtà e vita su quel piano che è già concretamente vivo. Per successive sovrapposizioni il piano potrebbe assorbire il mondo, allacciarsi con il tutto ed il senso appunto del lavoro di Rauschenberg è questo slancio abbracciante l'attuale totalità del mondo».

mente del bianco e del nero) che precede il disordinato e frenetico accumularsi, negli assemblages e nei combines, dei dati prelevati dalla vita reale e dalla memoria.

Cage, proseguendo su questa linea, si fa consapevole della non esistenza del silenzio come entità fisica reale:

When, after convincing oneself ignorantly that sound has, as its clearly defined opposite, silence, [...] one enters an anechoic chamber, as silent as technologically possible in 1951, to discover that one hears two sounds of one's own unintentional making (nerve's systematic operation, blood's circulation), the situation one is clearly in is not objective (sound-silence), but rather subjective (sounds only), those intended and those others (so-called silence) not intended⁴³.

Spostando il centro di interesse sul soggetto della percezione l'aspirazione al silenzio conferisce dignità musicale a sonorità indeterminate o addirittura impercettibili, provenienti da noi stessi e dall'ambiente cir-

A. Boatto, *Pop Art*, Laterza, Bari 1983². Si veda anche: M. Calvesi, *Retrospectiva di Rauschenberg a Londra*, in «Collage», n. 2 (8), Palermo 1964.

⁴³ J. Cage, *Experimental Music: Doctrine*, in «The Score and I.M.A. Magazine», London, June 1955; ripubblicato in *Silence, cit.*, pp. 13 e 14. L'esperimento a cui fa riferimento Cage ebbe luogo nei laboratori della Harvard University (Cfr. M. Nyman, *op. cit.*, p. 22).

costante. Da questo punto di vista è possibile, ad esempio, leggere il silenzio dell'esecutore in 4'33" come un rovesciamento percettivo che, portando in primo piano, all'interno di un luogo canonicamente deputato all'ascolto (in questo caso la sala da concerto), gli involontari rumori prodotti dal pubblico, li trasforma, attraverso l'esibizione, in musica, in arte.

5. DALLA MUSICA AL TEATRO

La seconda e più rivoluzionaria conseguenza dell'impiego del silenzio in musica consiste nell'evidenziare la componente visiva propria dell'esecuzione musicale: la presenza fisica del musicista, il suo agire, l'aspetto dello strumento, tutto ciò è parte integrante dell'opera.

Alla domanda postagli da Richard Schechner se un concerto possa essere considerato come un'attività teatrale Cage risponde:

Yes, even a conventional piece played by a conventional symphony orchestra: the horn player, for example, from time to time empties the spit out of his horn. And this frequently engages my attention more than the melodies, harmonies, etc.⁴⁴.

Il gesto, in quanto tale, non è più finalizzato alla produzione di un suono, ma, collocandosi all'interno della struttura temporale che già accomuna suono,

⁴⁴ *An Interview with John Cage, cit.*, p. 50.

rumore e silenzio, diviene contrappunto o addirittura sostitutivo della componente sonora. Cage giunge in tal modo a teorizzare una musica fondata sull'azione, detta appunto «action music», che implica di necessità la caduta dei tradizionali confini tra musica e teatro.

Nel 1952, con *Water Music*⁴⁵, tale tendenza prende compiutamente forma, pur rimanendo nell'ambito di procedure tipicamente musicali.

The *Water Music* wishes to be a piece of music, but to introduce visual elements in such a way that it can be experienced as theatre. That is, it moves towards theatre from music. The first thing that could be theatrical is what the pianist is looking at – the score. Normally nobody sees it but him, and since we're involved with seeing now, we make it large enough so that the audience can see it⁴⁶.

Il particolare dell'ingrandimento e dell'esibizione dello spartito è indice dell'enfasi posta sul processo nella sua totalità (composizione, esecuzione, fruizione), ma nello stesso tempo dell'ambiguità del rappor-

⁴⁵ La stretta relazione tra questo brano e l'immediatamente precedente spettacolo del Black Mountain College, preso in esame più avanti, è rilevata dallo stesso autore: «The *Water Music* comes from 1952, I believe – the same year as the Black Mountain Show – and was my immediate reaction to that event» (*Ibi*, p. 60).

⁴⁶ *Ibidem*.

to con la componente oggettuale dell'opera. La teatralizzazione della partitura infatti, aumentandone l'impatto visuale, sposta immediatamente il punto focale dalla processualità pura, di cui essa dovrebbe essere un semplice corrispettivo grafico, alla dimensione di oggetto estetico in sé e per sé della partitura stessa⁴⁷. Il rapporto paritario tra componente visuale e sonora è sottolineato dal fatto che in *Water Music* la partitura comprende esplicitamente non soltanto suoni o silenzi ma anche azioni che siano semplicemente «interessanti da vedere». In tal modo possiamo trovare in questo brano, accomunati da un più o meno diretto riferimento all'acqua come elemento primigenio, un 'glissando' sul pianoforte o un accordo di settima dominante alternati al travaso d'acqua in una tazza o all'azionamento di un fischiello idraulico.

Successivamente, all'estremo di una linea che passa attraverso *34'46.776" for a pianist, 45' for a speaker* e le due esibizioni del 1959 per la televisione italiana⁴⁸, troviamo opere in cui il suono è stato com-

⁴⁷ Una ricerca estetica in questo senso può essere ravvisata in alcune partiture di Bussotti (anch'egli brevemente coinvolto in Fluxus durante le prime manifestazioni europee), in cui il calligrafismo e le preziose modulazioni cromatiche, vengono ad assumere una così spiccata autonomia pittorica da sopraffare e talvolta contraddire la dimensione progettuale e processuale.

⁴⁸ Si tratta di *Sounds of Venice* e *Water Walk*, eseguiti durante la partecipazione di Cage a *Lascia o raddoppia?* Cage era presente a

pletamente rimpiazzato, all'interno della struttura temporale, dal gesto e dal comportamento. In *Theatre Piece*, del 1960, il titolo, pur citando letteralmente «pezzo teatrale, di teatro», contiene un rimando logico all'ambito musicale che permette di interpretarlo come «pezzo o brano di musica che ha per argomento il linguaggio teatrale». L'opera, basata sull'*interpretazione* da parte degli esecutori di sostantivi e verbi tratti a sorte, si qualifica dunque come pertinente al teatro, ma non come appartenente ad esso sotto ogni aspetto. Siamo propriamente di fronte a ciò che Dick Higgins definisce come «Intermedium»⁴⁹: una forma espressiva del tutto originale, in cui convergono diverse articolazioni proprie dei linguaggi musicale e teatrale.

Milano per collaborare al *Laboratorio di Fonologia* della RAI, diretto da Bruno Maderna: per la radio eseguì il *Fontana Mix*. Prese poi parte al noto quiz televisivo, come esperto in micologia, su suggerimento di Juan Hidalgo e Walter Marchetti, suoi allievi l'estate precedente a Darmstadt. Marchetti aveva già partecipato al quiz, presentandosi sulla musica contemporanea, qualche tempo prima. Nel gennaio dello stesso anno si era tenuto alla Rotonda del Pellegrini, a Milano, un importante concerto a cui presero parte Cage, che eseguì due brani propri e due di Morton Feldman, Hidalgo, Marchetti e il musicista peruviano Leopoldo La Rosa. L'insieme di queste manifestazioni contribuì in maniera determinante a suscitare l'interesse degli operatori italiani nei confronti dell'opera di Cage.

⁴⁹ Cfr. *infra*, cap. III, paragrafo 1.

Capitolo II
TRA TEATRO E VITA:
ACTION MUSIC,
HAPPENING, EVENT

1. Lo spettacolo del Black Mountain College: un Happening ante-litteram.
2. Dal teatro alla vita: la multimedialità; la strutturazione dello spazio e il ruolo dello spettatore; *Chance e Indeterminacy.*



J. Cage e C. Sumsion, *Not wanting to say anything about Marcel*, 1969.

Il termine Happening, coniato da Allan Kaprow a proposito del proprio lavoro nel 1959, è stato in seguito generalmente adottato per definire un'insieme di manifestazioni artistiche, anche molto eterogenee tra loro, venendo a creare non poche confusioni.

Per meglio comprendere la genesi e le caratteristiche specifiche di quest'insieme di fenomeni, accomunati dal ricorso al corpo e al comportamento nelle arti visive ed in musica, è necessario tornare ancora una volta, con qualche anno di anticipo rispetto alla nascita dell'Happening vero e proprio, all'opera di Cage.

1. LO SPETTACOLO DEL BLACK MOUNTAIN COLLEGE: UN HAPPENING ANTE-LITTERAM

Nell'estate del 1952 (lo stesso anno, si noti, della prima esecuzione pubblica di *4'33"*), Cage organizza presso il Black Mountain College, nella Carolina del Nord, una curiosa rappresentazione. Vediamo innanzitutto la descrizione di questo avvenimento data da Cage stesso nell'intervista con Kirby e Schechner¹:

The seating arrangement [...] was a square composed of four triangles with the apexes of the triangles merging towards the center, but not meeting. The center was a larger space that could take movement, and the aisles between these four triangles also admitted of movement. The audience could see itself, which is of course the advantage of any theatre in the round. The larger part of the action took place outside of that square. In each one of the seats was a cup, and it wasn't explained to the audience what to do with this cup – some used it as an ashtray – but the performance was concluded by a kind of ritual of pouring coffee into each cup [...] At one end of a rectangular hall, the long end, was a movie and at the

¹ *An Interview with John Cage, cit.*, pp. 52 e 53.

other end were slides. I was up on a ladder delivering a lecture which included silences and there was another ladder which M.C. Richards and Charles Olsen went up at different times. During periods that I called time brackets, the performers were free within limitations [...] Until this compartment began, they were not free to act, but once it had begun they could act as long as they wanted to during it. Robert Rauschenberg was playing an old fashioned phonograph that had a horn and a dog on the side listening, and David Tudor was playing a piano, and Merce Cunningham and other dancers were moving through the audience. Rauschenberg's pictures were suspended above the audience [...] He was painting also black ones at the time, but I think we used only the white ones. They were suspended at various angles, a canopy of painting above the audience. I don't recall anything else except the ritual with the coffee cup.

Kirby puntualizza altrove² alcuni particolari: la conferenza letta da Cage verteva sul pensiero di Meister Eckart, di cui Suzuki aveva frequentemente rilevato le affinità con le dottrine Zen; alcuni attori si mescolarono al pubblico al fine di sottolineare maggiormente la continuità tra platea e scena; anche i monocromi bianchi di Rauschenberg appesi al soffitto vennero usati come schermi di proiezione; la pelli-cola aveva per soggetto alcune scene del lavoro quotidiano all'interno della scuola (per esempio la cuci-

² *Happenings, cit.*, pp. 45 e 46.

na); un cane prese a seguire Cunningham, e ciò fu accettato come parte integrante della danza.

Lo spettacolo del Black Mountain College contiene già, perfettamente sviluppati ed articolati, i principali elementi che Kirby classificherà nel 1968 come caratterizzanti la forma Happening. Essi possono essere in sintesi ricondotti all'impiego di un linguaggio multimediale e al rifiuto di qualsiasi rigida convenzione espressiva. Tale rifiuto si esplica, da un lato, nella programmatica 'confusione' dei ruoli del fruitore e dell'esecutore; dall'altro nel sovvertimento delle strutture logiche interne all'opera, tramite l'utilizzo di procedure aleatorie ed indeterminate. La dimensione teatrale consente in tal modo di realizzare una determinante coincidenza. La possibilità di esibire il gesto e l'oggetto, non più attraverso un processo di mimesi o di riproduzione, ma nella loro realtà concreta ed in una temporalità necessariamente presente, permette all'arte di raggiungere e, forse, valicare quel limite ultimo che la separa e distingue dalla vita reale.

2. DAL TEATRO ALLA VITA

La multimedialità

La multimedialità tipica dell'Happening consiste nell'impiego contemporaneo di più linguaggi in modo non sinergico, completamente indipendenti tra loro.

Nel caso dello spettacolo del Black Mountain College, solo per fare alcuni esempi, Cage, Olsen e la Richards fanno ricorso ad una verbalità di tipo apparentemente convenzionale, ma l'enfasi è posta non tanto sul contenuto dei testi declamati, probabilmente difficile da cogliere data la contemporaneità di altri eventi sonori, quanto sull'azione da loro compiuta di salire e scendere le scale che fungono da podio; sottolineando così, esattamente come Tudor in *4'33"*, la scansione in «time brackets».

Lo stesso vale per i monocromi di Rauschenberg che, pur non essendo «scenografie» ma opere in sé compiute, non vengono semplicemente esposte al pubblico in quanto tali, ma sono appese al soffitto ed addirittura utilizzate come schermi di proiezione.

La contemporaneità di più stimoli visivi (le proiezioni, i quadri, la gestualità degli esecutori, la danza) e sonori (la voce umana, il vecchio grammofono azionato da Rauschenberg, i rumori esterni o involontari) privi di qualunque collegamento logico, rende impossibile al pubblico il seguire compiutamente lo sviluppo complessivo dell'opera e delle singole componenti. Da uno spettacolo di tal genere si potrà ricavare soltanto un'impressione necessariamente parziale e frammentaria.

La strutturazione dello spazio e il ruolo dello spettatore

La creazione di una struttura talmente complessa ed apparentemente disordinata da non poter essere «compresa» nel suo insieme dallo spettatore trova fondamento nella convinzione di Cage che il compito dell'arte non sia tanto l'elaborazione di schemi universalmente applicabili al fine di ricreare una realtà idealizzata che si presti ad un'interpretazione razionale, quanto la riproduzione del reale nei suoi processi di sviluppo alogici e del tutto casuali. Come abbiamo visto Cage prende le mosse dalla componente visiva presente, ma solitamente relegata ad un ruolo subordinato, nell'esecuzione musicale. La sua concezione di teatro risulta pertanto imperniata sull'interazione

delle componenti visuale ed uditiva, cioè su quelli che egli chiama «public senses», in contrapposizione ai sensi «privati»: tatto, olfatto e gusto³. Nel definire il teatro semplicemente come: «something which engages both the eye and the ear» Cage si propone esplicitamente di mantenere quanto più lata è possibile tale definizione, così da poter comprendere in essa aspetti della vita reale⁴. L'arte deve muovere verso la vita, assimilarsi ad essa, al fine di permettere all'uomo una più profonda e consapevole adesione alla vita stessa:

I think daily life is excellent and that art introduces us to it and to its excellence the more it begins to be like it⁵.

³ Nonostante la negazione di una valenza comunicativa nella propria opera, Cage sembra presupporre, nel limitare ai «public senses» la specificità dell'esperienza teatrale, la necessità di un rapporto emittente-destinatario. «When you're lying down and listening [to recorded music] you're having an intimate, interiorly-realized theatre which I would if – I were going to exclude anything – exclude from my definition of theatre as a public occasion. In other words you are doing something by yourself that's extremely difficult to describe or relate to anyone accurately. I think of theatre as an occasion involving any number of people, but not just one» (*An interview with John Cage, cit.*, p. 51). Il teatro, come evento per definizione pubblico, sembrerebbe così configurarsi, se non come comunicazione, almeno come esperienza estetica comunitaria, costituita, non da un preciso passaggio di senso, ma dall'accostamento o accumulazione delle esperienze estetiche individuali.

⁴ *Ibi*, p. 50.

⁵ *Ibi*, p. 55.

Si è già fatto cenno nel precedente capitolo al debito cageano nei confronti di Marcel Duchamp a proposito di questo sfumare dell'arte nella vita reale. Vale forse la pena di citare a questo punto il parallelismo riscontrabile, anche per questo concetto, con il pensiero orientale. Si veda al riguardo questo famoso passo di Coomaraswamy⁶:

Dove l'arte europea per sua natura coglie un momento del flusso temporale, un'azione sospesa o un effetto di luce, l'arte orientale rappresenta una condizione di «continuum». In termini europei tradizionali dovremmo dire che l'arte occidentale moderna si sforza di rappresentare le cose come sono in sé, mentre quella asiatica [...] cerca di coglierle come sono in Dio, o più vicine alla loro fonte.

La possibilità di avvicinare arte e vita attraverso il richiamo ad un comune e superiore ordine di valori non è di per sé rivoluzionaria; ma lo diventa nel momento in cui, sulla base di questa comunanza, si arriva ad intendere «la vita stessa – gli alterni modi in cui i difficili problemi della società umana sono stati risolti →» come «la forma d'arte essenziale e suprema»⁷. Allo stesso modo Cage afferma ora di volere, proprio per influenza dell'insegnamento di Suzuki, fare della vita reale il soggetto e il fine della propria

⁶ *Op. cit.*, p. 40.

⁷ *Ibi*, p. 43.

arte:

I found through Oriental philosophy, my work with Suzuki, that what we are doing is living, and that we are not moving toward a goal, but are, so to speak, at the goal constantly and changing with it, and that art, if it is going to do anything useful, should open our eyes to this fact⁸.

La particolare strutturazione dello spazio nello spettacolo del Black Mountain College, in cui i due corridoi formano sì, incrociandosi, un'ampia zona centrale, ma l'azione si svolge per lo più intorno o perfino alle spalle degli spettatori, può essere ricondotta a questa tendenza. Cage nega la validità dello spazio teatrale classico, ancora prospettico e rinascimentale, così come del recente recupero dell'articolazione circolare, di derivazione circense, che non costituisce che un'innovazione apparente. Entrambe queste forme infatti si fondano sul postulato di una unidirezionalità, e quindi di una sostanziale univocità, di percezione da parte dei singoli spettatori. Cage al contrario prende atto della necessaria disomogeneità delle esperienze estetiche individuali, e si propone di far leva su essa utilizzando uno spazio scenico non strutturato ed inglobante lo spettatore⁹.

È noto, a proposito di questa molteplicità di punti

⁸ *An Interview with John Cage, cit.*, pp. 59 e 60.

⁹ «When you have the proscenium stage and the audience arranged in such a way that they all look in the same direction – even though

di vista, l'aneddoto della puntigliosa signora che, giunta con un largo anticipo alla rappresentazione del Black Mountain College, chiede all'autore stesso quale sia il posto migliore:

She saw that she wasn't getting a reply in relation to her question – ricorda Cage¹⁰ – so she simply sat down where she chose. She had no way, nor did I, of telling where the best seat was, since from every seat you would see something different.

Cage non vede a questo punto la necessità di trovare una struttura generale che possa costituire una valida alternativa alla struttura focale classica:

The structure we should think about is that of each person

those on the extreme right and left are said to be in "bad seats" and those in the center are in "good seats" – the assumption is that people will see "it" if they all look in one direction. But our experience nowadays is not so focused at one point. We live in, and are more and more aware of living in, the space around us. Current developments in theatre are changing architecture from Renaissance notion to something else which relates to our lives. That was the case with the theatre in the round. But that never seemed to me any real change from the proscenium, because it again focused people's attention and the only thing that changed was that some people were seeing one side of the thing and the other people the other side. It could of course produce more interesting conversation afterward or during intermission, because people were didn't see the same side. It was like the story of the blind men with the elephant. More pertinent to our daily experience is a theatre in which we ourselves are in the round [...] in which the activity takes place around us» (*Ibi*, pp. 51-52).

¹⁰ *Ibi*, p. 53.

in the audience. In other words, his consciousness is structuring the experience differently from anybody else's in the audience. So the less we structure the theatrical occasion and the more it is like unstructured daily life, the greater will be the stimulus to the structuring faculty of each person in the audience. If we have done nothing he then will have everything to do¹¹.

Ciò che conta è, si noti, non l'azione che l'esecutore compie, ma l'esperienza percettiva del singolo spettatore. Anche uno stabilimento balneare dunque, come già era accaduto per il grattacielo newyorkese o per i sigari di Duchamp¹², può diventare arte, in questo caso teatro, se lo si guarda come tale.

Quella centralità del soggetto della percezione a cui si è fatto cenno a proposito di 4'33"¹³ appare ora completamente sviluppata, e giunge a rendere lo spettatore ad ogni effetto co-autore dell'avvenimento artistico.

¹¹ *Ibi*, p. 55.

¹² Cfr. F. Menna, *op. cit.*, pp. 46 e 47.

¹³ Cfr. *supra*, cap. I, paragrafo 4.

Chance e Indeterminacy

Il tentativo di ricreare l'apparente casualità delle situazioni reali è attuato da Cage tramite l'impiego di procedure compositive aleatorie e attraverso l'indeterminazione delle azioni da svolgere. Le tecniche aleatorie, che pur ebbero importanti precedenti nelle avanguardie storiche ed in particolar modo in Dada e nel Surrealismo¹⁴, vengono sistematicamente utilizzate da Cage, in ogni fase della composizione, a partire dal 1951 con *Sixteen Dances* e con il *Concerto for prepared piano and orchestra*¹⁵.

Il metodo compositivo di Cage si fondava allora sulla suddivisione dei materiali sonori in grandi gruppi e sul successivo ordinamento seriale dei singoli elementi secondo i complessi schemi dei «quadrati magici». Nel tentativo di elaborare nuovi sistemi di articolazione dei suoni, dietro influsso delle teorie Zen di non-coinvolgimento e di non-intenzionalità, Cage si rivolge al caso: nelle due opere citate la sequenza dei suoni è ricavata attraverso il metodo divinatorio cinese dell'I-Ching.

L'impiego delle procedure aleatorie, lungi dall'avere una funzione derisoria, acquista in Cage un valore profondo di tramite nell'adesione dell'artista, sia esso

¹⁴ Cfr. *infra*, cap. IV, paragrafo 1.

¹⁵ Cfr. M. Nyman, *op. cit.*, pp. 51-53.

il compositore o l'esecutore, alla totalità del reale. Si veda questo passo di Nyman:

Similarly chance procedures have so strong an ethical value for Cage that they are seen not simply as generators (or disorganizers) of sounds, but as quasi-natural forces whose results are accepted totally and unquestioningly, without any adjustment being made¹⁶.

Questo rigore nell'attenersi alle azioni determinate dal caso può condurre ai limiti di un vero e proprio virtuosismo esecutivo, o perfino a processi fisicamente non realizzabili. È esemplare il resoconto che Cage stesso fa della sua performance di *Water Walk* alla RAI nel 1959: in questo brano egli giunge all'assurdo di predisporre e provare un gran numero di possibili combinazioni, la maggior parte delle quali non sarà poi realizzata durante l'esecuzione¹⁷.

¹⁶ *Ibi*, p. 14.

¹⁷ «I used the *Fontana Mix*. They are overlaying transparencies involving points and curvy lines which don't cross over themselves [...] These curving lines are six in number and are differentiated by thickness (three are dotted) and you simply place them over the sheet with points – one sheet with points and one sheet with curved lines – and then a graph which is a hundred units in one direction and twenty in the other. There is a straight line used to connect a point that is outside the graph with one that is inside, and one measures the intersection of the curved lines with this straight line with reference to the graph vertically, to determine the kind of thing that would happen. The horizontal measurement gives the time [...] Then I made lists of actions that

Il fine ultimo del ricorso all'aleatorietà resta comunque, per Cage, quello di trovare «modi e mezzi per distaccarsi dalle attività dei suoni» che costituiscono la composizione soltanto l'aleatorietà «può dar luogo ad una musica libera rispetto alla memoria ed alla fantasia di chi la scrive»¹⁸.

È così possibile costruire una composizione musicale la cui continuità è del tutto affrancata dal gusto individuale (psicologia), ed anche dalla letteratura e dalle «tradizioni» dell'arte. I suoni entrano nello spazio-tempo incentrati su se stessi, senza doversi prestare ad alcuna astrazione, e restando disponibili i trecentosessanta gradi della loro circonferenza ad un gioco infinito di interpretazioni.

I was willing to involve myself in. Then through the intersection of those curved lines and the straight line I could see within what amount of time I had, for instance, to put a rose in a bathtub, if that came up. If at the same time playing a particular note – or not a particular note – on the piano came up, those two things had to get done within the time allotted. I ended up with six parts which I then reharsed very carefully, over and over and over again with people watching me and correcting me, because I had to do it within three minutes. It had many actions in it and it demanded what you may call virtuosity. I was unwilling to perform it until I was certain that I could do it well [...] What is more interesting, I think, is that my chart included far more activity than came up through the measurements, so that a lot of my preparatory planning and thinking was, from a normal point of view, wasted» (*An Interview with John Cage*, cit., pp. 61 e 62).

¹⁸ J. Cage, *Experimental Music*, testo di una conferenza tenuta al Congresso della Music Teachers National Association, Chicago, inverno 1957, ripubblicato in: J. Cage, *Silenzio*, antologia a cura di R. Pedio, Feltrinelli, Milano 1971, p. 30.

I giudizi di valore sono estranei alla natura stessa di questo lavoro per quanto riguarda sia la composizione, sia l'esecuzione, sia l'ascolto. L'idea di relazione essendo assente, qualsiasi cosa può accadere. Un «errore» è del tutto fuori causa, perché una volta che una qualsiasi cosa accade, essa, autenticamente, è¹⁹.

Schechner obietta a Cage che, data l'estrema complessità della catena di situazioni attivata dall'impiego dell'aleatorietà, il risultato finale, l'opera rappresentata, apparirà allo spettatore come qualcosa di affatto dissimile dalla quotidianità che dovrebbe costituire il modello. Ma la replica di Cage è quanto mai perentoria:

I think that when non-intention underlies it [l'azione rappresentata] – even though it is strange and special, and for that reason suitable for a celebration – it does relate to daily life²⁰.

Con *Music of Changes*, sempre del 1951, l'impiego del caso passa dalla fase della composizione a quella dell'esecuzione: il pianista dovrà interpretare una partitura grafica muovendosi all'interno delle sue sezioni secondo ritmi determinati di volta in volta da procedure aleatorie. In *Rozart Mix* del 1965 l'aleato-

¹⁹ *Composition*, in «Transformation», vol. I, n. 3, New York 1959; ripubblicato in *Silenzio*, cit., p. 66.

²⁰ *An Interview with John Cage*, cit., p. 65.

rietà e l'impossibilità da parte dell'autore e degli esecutori di agire in base ad un'intenzionalità precisa sono determinati dall'estrema complessità della situazione, che prevede l'ascolto contemporaneo di trenta frammenti musicali, scelti di volta in volta dai sei esecutori, tra alcune decine di anonimi spezzoni di nastro magnetico.

Nonostante l'aleatorietà segni già un allontanamento dalla volontà progettuale del compositore essa costituisce pur sempre, dal punto di vista dell'esecutore o dello spettatore, una determinazione, benché casuale, assai rigida. Un successivo passo avanti è dunque segnato dal ricorso all'*indeterminazione*²¹: l'apertura all'interno dell'opera di zone il cui contenuto non sia preconstituito, neppure attraverso complessi sistemi aleatorii, dal compositore.

Si potranno adottare mezzi geometrici basati su sovrapposizioni spaziali che presentino certi scarti rispetto all'esecuzione definitiva. Il campo delle possibilità si può ripartire con approssimazione più o meno grande, e i suoni esistenti all'interno di tali ripartizioni si possono numerare, ma la scelta fra essi si può affidare all'esecuto-

²¹ Il termine stesso di «indeterminacy» richiama la «teoria dell'indeterminazione» formulata da Heisenberg, all'interno della meccanica dei quanti, nel 1927. Sebbene Cage non riconosca esplicitamente tale parallelo, esso è evidenziato, già nel '57, da un altro personaggio di fondamentale importanza per l'applicazione di procedure aleatorie in campo artistico: George Brecht.

re o al montatore²².

Le zone indeterminate che si vengono così a creare possono essere riempite, come già il silenzio di 4'33", dal libero agire del performer, del pubblico o addirittura dal funzionamento di semplici oggetti. In *Imaginary Landscape N 4* (1951), ad esempio, dodici radio vengono sintonizzate su differenti lunghezze d'onda: il contenuto dell'opera sarà, dunque, costituito da materiali ignoti al compositore stesso. Con il gruppo delle *Variations I-VII*, composte tra il 1958 e il 1968, e con il già citato *Theatre Piece* del 1960 Cage giunge a lasciare all'esecutore la più completa libertà di scelta riguardo a quali suoni, gesti o azioni, inserire all'interno di un diagramma da lui predisposto.

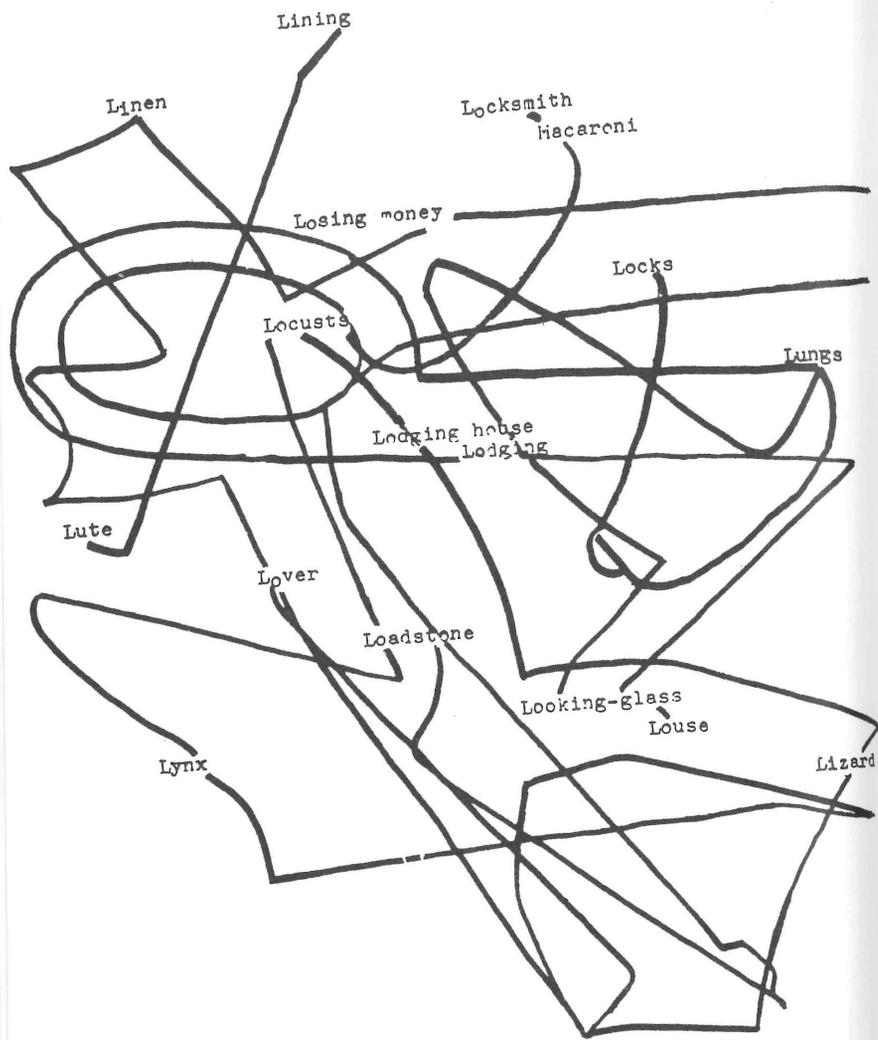
La componente processuale dell'opera sembra avere raggiunto il suo culmine: dopo una musica liberata dalla schiavitù nei confronti del suono, Cage teorizza una musica, e più in generale un'arte, che non riconosca come costitutivo alcun elemento al di fuori del *processo*, unitario ed irripetibile²³, di composizione, esecuzione e fruizione.

²² J. Cage, *Experimental Music*, cit., p. 30.

²³ Cage sottolinea con insistenza l'unicità di questo tipo di opere: «A performance of a composition which is indeterminate of its performance is necessarily unique. It cannot be repeated. When performed for a second time, the outcome is other than it was. Nothing therefore is accomplished by such a performance, since that performance cannot be grasped as an object in time» (Citato in M. Nyman, *op. cit.*, p. 9).

Capitolo III
DICK HIGGINS:
L'INTERMEDIALITÀ

1. Il concetto di Intermedia.
2. La serie dei *Graphis*.



Dick Higgins, *Graphis § 82*, 1960.

Alla fine degli anni cinquanta negli Stati Uniti, a seguito degli insegnamenti di Cage e in parallelo con l'elaborazione dell'Happening da parte di Allan Kaprow, un gran numero di artisti di diversa formazione (pittori, scultori, musicisti e poeti) si rivolge a forme espressive che, superando i limiti tradizionali delle singole discipline artistiche, vengono ad assumere uno statuto formale completamente originale.

Dick Higgins è senza dubbio una delle figure più importanti nell'ambito di queste ricerche: all'attività creativa egli affianca un'ampia produzione critica che testimonia una consapevolezza teorica difficilmente riscontrabile in altri artisti Fluxus.

Higgins nasce il 15 marzo del 1938, da genitori americani, a Cambridge, in Inghilterra; ma già dopo pochi mesi la famiglia fa ritorno in patria. Tra il 1955 e il 1960 studia letteratura inglese e musicologia a Yale e alla Columbia University. Fa parte della classe di Cage alla New School for Social Researches di New York nel biennio 1958-'59. Qui ha occasione di

conoscere, oltre ai più volte citati Kaprow, Brecht, Hansen e Mac Low, anche Richard Maxfield, in collaborazione col quale scrive l'opera elettronica *Stacked Deck* (1958). In essa sono già presenti alcuni elementi che resteranno costanti nell'opera di Higgins: il richiamo ad Artaud e ad atmosfere surrealiste, la fusione dei linguaggi musicale e teatrale, l'uso dell'aleatorietà, il raggiungimento dell'indeterminazione nella performance non soltanto attraverso l'autodeterminazione dell'esecutore, ma tramite un complesso di rigide procedure d'interazione¹.

Nel 1959 fonda con Hansen il «New York City Audio Visual Group» allo scopo di non disperdere il piccolo nucleo formatosi ai corsi di Cage. Mantiene però contatti anche con altri personaggi dell'avanguardia newyorkese: assiste Kaprow nell'allestimento di *18 Happenings in 6 Parts*; prende parte alle attività del Judson Theatre; collabora con il gruppo del Living Theatre per la sistemazione della sala in 14th Street, inaugurata nel mese di gennaio dello stesso anno.

Partecipa nel 1961 alla serie di performances orga-

¹ È importante sottolineare, in questa fase, l'apporto, anche teorico, di Richard Maxfield: egli fu tra i primi ad indagare approfonditamente la specificità della musica elettronica e magnetica, sottolineando come in essa i momenti solitamente separati della composizione e dell'esecuzione vengono unificati, scompare pertanto la necessità di uno spartito predeterminato.

nizzata da Maciunas alla AG Gallery, e poco dopo la sua partenza per l'Europa, decide di seguirlo per poter avere un più diretto controllo sull'esecuzione dei propri lavori inseriti nel programma dei *Fluxus Festivals*. Tra il 1962 e il 1963 partecipa, con la moglie Alison Knowles, alle manifestazioni di Wiesbaden, Amsterdam, Londra, Copenhagen, Parigi, Düsseldorf e Stoccolma.

Raccoglie frattanto i materiali (nuove partiture, annotazioni, ecc.) che confluiranno in *Jefferson's Birthday*².

Rientrato a New York, si hanno i primi dissidi con Maciunas, che porteranno Higgins a fondare la *Something Else Press*:

The Press [...] was started in '64, by accident, sort of. I quarrelled with George Maciunas of Fluxus, he was too slow getting things published, got drunk, took back a manuscript from him that he had promised to do, got drunker, went home, told Alison Knowles: I've started a press. She said: Really? What's it called? I told her: Shirtsleeves Press. She said: That's no good, call it something else, which I did. The very next day I wrote the *Something Else Manifesto* [...] That all was in early December '63 and the first S.E.P. book (*Postface/Jefferson's*

² Il titolo deriva dai limiti cronologici dell'opera che comprende tutta la produzione di Higgins dal 13 aprile (giorno di nascita di Jefferson) 1962 e il 13 aprile 1963.

Birthday) materialized the following october³.

Il contenuto del *Something Else Manifesto*⁴ di cui parla Higgins può essere ben rappresentato da queste due affermazioni:

We can talk about a thing, but we cannot talk a thing. It is always something else.

E: When you touch a fact it is a fact. No idea is clear to us until a little soup has been spilled on it [...] Let's chase down an art that clucks and fills our guts.

³ Da una lettera di Higgins a Harry Ruhè del 27 dicembre 1976; pubblicata in *Fluxus. The most radical and experimental art movement of the '60*, a cura di Harry Ruhè, Galleria «A», Amsterdam 1979, alla voce Higgins. Un'altra causa dell'allontanamento, in questa fase, tra Higgins e Maciunas va ravvisata senza dubbio negli scontri avvenuti in occasione della prima di *Originale* di Karlheinz Stockhausen a New York nel 1964. Higgins e Paik prendono parte alla rappresentazione, alla Judson Hall, mentre Henry Flynt, Maciunas, Ay-o, Takako Saito e Ben Vautier organizzano all'esterno una manifestazione contro l'imperialismo culturale rappresentato dal compositore tedesco. Da questo momento Higgins dedicherà gran parte delle proprie energie alla Something Else Press: essa avrà un ruolo fondamentale nella diffusione dell'arte di avanguardia negli Stati Uniti, pubblicando opere di Cage, Kaprow, Brecht, Mac Low, ma anche di artisti europei quali Vostell, Spoerri, Filliou e Rot. Al principio degli anni settanta, per potersi dedicare più liberamente all'attività creativa, è costretto a cedere a Jan Herman la casa editrice, che fallirà nel giro di pochi mesi. Fonda dunque nel 1972 la cooperativa editoriale Unpublished Editions (di cui sono soci oltre lo stesso Higgins e la Knowles anche Philip Corner, Cage, Mac Low e Geoffrey Hendricks), che nel 1978 cambierà nome in Published Editions. La sua multiforme attività creativa, saggistica e editoriale è proseguita felicemente sino ad oggi.

⁴ Ripubblicato in *Manifestoes*, «Great Bear Pamphlets», n. 8, Something Else Press, New York 1966, p. 20.

1. IL CONCETTO DI INTERMEDIA

Il principale contributo dato da Higgins al dibattito sul rinnovamento delle arti al principio degli anni sessanta è costituito dall'introduzione del concetto di Intermedia. Fin dal saggio omonimo⁵ risalente al dicembre 1965 egli applica tale termine alle forme di espressione più innovative del nostro secolo, sottolineando come la tradizionale separazione tra i mezzi espressivi risulti ormai sterile sia come approccio critico che da un punto di vista creativo.

L'attacco alla rigida categorizzazione dei mezzi di espressione potrebbe apparire, di per sé, non innovativo a più di dieci anni dalle drastiche prese di posizione di Cage e ad almeno sei anni dalla prima diffusione delle teorie di Kaprow sull'Happening. In realtà il concetto di Intermedia in Higgins si differenzia nettamente rispetto alla linea critica più diffusa che, muovendo da alcuni spunti presenti in Kaprow, tende

⁵ D. Higgins, *Intermedia*, datato dicembre 1965 prima edizione: Something Else Press, New York 1966; ripubblicato in: *Foew & ombwhnw*, Something Else Press, New York 1969, pp. 11-29.

ad analizzare l'Happening, ed in generale tutta l'arte di comportamento, esclusivamente come forme di spettacolo⁶.

La maggior parte degli studiosi, si è preoccupata principalmente di mettere in evidenza le differenze tra il teatro tradizionale e ciò che di volta in volta viene detto New Theatre, Happening, Theatre of Mixed Means o Intermedia⁷.

⁶ La bibliografia di base sul dibattito intorno a questi argomenti negli anni sessanta, oltre al volume di Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, H.N. Abrams, New York [1965], e ai testi già citati di Kirby (*Happenings*) e Kostelanetz (*The Theatre of Mixed Means*), deve comprendere: l'articolo di Kirby, *The New Theatre*, in «Tulane Drama Review», n. 2, vol. X, tomo 30, inverno 1965, pp. 23-43 l'articolo di R. Schechner, *Happenings*, nello stesso numero di «Tulane Drama Review» alle pp. 229-232; il breve saggio, sempre di Schechner, *6 Axioms for Environmental Theatre*, pubblicato in «The Drama Review» (nuova serie di «Tulane Drama Review»), n. 3, vol. XII, tomo 39, primavera 1968, pp. 41-64 (tr. it. in R. Schechner, *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968); J.J. Lebel, *Le Happening*, Denoël, Paris 1966 (in cui si sottolinea la matrice surrealistica, politico-rivoluzionaria ed incentrata sulla metafora sessuale dell'Happening europeo). Per una revisione critica di questi fenomeni si vedano: A. Henry, *Environments and Happenings*, Thames & Hudson, London 1974; M.C. Pasquier, *Le théâtre américain d'aujourd'hui*, PUF, Paris 1978; M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987.

⁷ Tali denominazioni vennero usate indistintamente per tutti gli anni sessanta. Oggi i loro rispettivi significati appaiono stabilmente differenziati: per «Nuovo Teatro» si intendono genericamente le diverse forme, americane ed europee, di teatro sperimentale dalla fine della seconda guerra mondiale ai giorni nostri (cfr. M. De Marinis, *op.cit.*, pp. 3-6); l'etichetta di «Happening» viene per lo più limitata all'opera di Kaprow

Kirby afferma in linea di principio:

Just as no «formal» distinctions between poetry and prose can be made in some cases, and passages of «prose» are published in anthologies of «poetry», and as traditional categories of «painting» and «sculpture» grow less and less applicable to much modern work, so the theatre exists not as an entity but as a continuum blending into other arts [...] For example, we find that theatre blends at one extreme into painting and sculpture⁸.

In realtà, partendo dal presupposto che lo studio del nuovo teatro possa muovere unicamente dalla formulazione di una nuova terminologia, Kirby dedica gran parte delle sue ricerche al fine di individuare all'interno delle varie discipline artistiche, analizzate separatamente, gli spunti che confluiranno nel nuovo fenomeno. Questo tipo di approccio, pur restando fondamentale per una ricostruzione storica, sembra dare scarso risalto alla condizione di «continuum» del nuovo teatro rispetto alle singole discipline tradizionali che possono di volta in volta entrare a farne parte.

I motivi di questo, purtroppo dispersivo, atteggiamento critico sono da rintracciarsi, oltre che nella necessità di «collocare gli happening in una prospettiva più completa e chiarirne meglio la natura analiz-

e di artisti visuali poeticamente affini. Alla differenza tra «Mixed Means» e «Intermedia» è dedicata gran parte del presente capitolo.

⁸ *The New Theatre, cit.*, pp. 23 e 24.

zando le loro fonti storiche»⁹, anche nella dichiarata intenzione di sottolineare i limiti della «teoria del collage» di Kaprow¹⁰ che poneva in risalto solo i debiti nei confronti delle arti visive.

Schechner fa uso nei suoi *6 Axioms for Environmental Theatre* del termine «Intermedia»¹¹, indicando con esso una fase mediana del continuum teatrale teso tra gli estremi della vita reale (eventi pubblici, mani-

⁹ Kirby, *Happenings*, cit., p. 29.

¹⁰ Nella sua principale opera teorica, *Assemblage, Environments & Happenings* Kaprow dedica il primo capitolo al problema dell'inconciabilità tra lo spazio architettonico rigidamente chiuso del museo o della galleria d'arte, ancora ottocentesco, e la nuova sensibilità spaziale delle arti figurative. Partendo dal rifiuto, inaugurato dal Cubismo, dello spazio illusorio del quadro o della scultura da piedistallo e dal conseguente tentativo di far coincidere lo spazio dell'opera con quello reale, l'Happening è letto come la tappa conclusiva di una linea che partendo dal primo collage cubista passa attraverso i *combines* di Rauschenberg, l'*assemblage* e l'*environment*.

¹¹ Schechner non dichiara di aver derivato questo termine da Higgins; ma dimostra di conoscere il suo lavoro affermando: «Something Else Press [la casa editrice di Higgins] has published many books and pamphlets about intermedia; a great proportion of these includes scenarios and theoretical writings by artists working in intermedia» (*6 Axioms for Environmental Theatre*, cit., p. 43, nota 10).

Si noti inoltre che nel suo saggio *Happenings*, apparso prima della pubblicazione di *Intermedia* da parte di Higgins, Schechner utilizza ancora indiscriminatamente il termine Happening riferendosi tra l'altro ad opere dello stesso Higgins, di Jackson Mac Low e di La Monte Young.

festazioni politiche) e del teatro tradizionale, da lui inteso come arte totalmente separata dalla realtà. Focalizzando la sua attenzione sull'innovatività sociale del nuovo teatro lo Schechner si sofferma piuttosto sull'abbattimento delle convenzioni teatrali classiche (rapporto attore-spettatore, separazione palcoscenico-platea, ecc.) che non su di un'interdisciplinarietà che, prescindendo dal contesto teatrale, si estenda anche alla pittura, alla scultura o alla musica.

Richard Kostelanetz, infine, fonda la distinzione tra Theatre of Mixed Means ed alcuni particolari generi del teatro tradizionale sul diverso tipo di interazione dei mezzi espressivi:

Theatrical combinations of song-drama-dance as operas or, more recently, musical comedies [...] emphasize poetic language to an accompaniment of song, setting, and dance [...] In the old theatre, even in the Diaghilev's ballets, the elements complemented each other-the music clearly accompanied the singer or dancer, each coinciding with the other's beat.

Al contrario il teatro mixed-media:

Generally eschews the language of words and includes the means (or media) of music and dance, light and odor (both natural and chemical), sculpture and painting, as well as the new technologies of film, recorded tape, amplification systems, radio and closed-circuit television [...] In the new theatre the components generally function nonsynchronously, or independently of each other, and

each medium is used for its own possibilities¹².

Se da una parte tutti e tre i critici di cui abbiamo preso in esame le posizioni dichiarano ormai superata la multimedialità propria del teatro classico, fondata su una strutturazione di tipo ipotattico, in cui i vari mezzi espressivi sono generalmente subordinati alla comunicazione verbale, dall'altra sembrano attribuire alle nuove forme di espressione intermediali una struttura di tipo paratattico, fondata cioè sul semplice accostamento di entità separate¹³, che non appare completamente giustificata.

La concezione di Intermedia¹⁴ propria di Dick Higgins, al contrario, non si propone come individuazio-

¹² R. Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, cit., pp. 3 e 4.

¹³ Si tratta in sostanza della struttura a compartimenti che Kirby (Cfr. *Happenings*, cit., p. 28) ritiene distintiva della forma Happening; essa tuttavia si dimostra difficilmente applicabile, oltre che alla quasi totalità degli eventi tipici di Fluxus, anche ad alcune opere inserite dallo stesso Kirby nella sua antologia.

¹⁴ Tale termine e lo spunto per questo concetto sono direttamente derivati da Samuel Taylor Coleridge, di cui Higgins cita in particolare questo passo della *Biographia Literaria* (ed. a cura di J. Shawcross, Oxford University Press, London 1907, pp. 220-221): «All the fine arts are different species of poetry. The same spirit speaks to the mind through different senses by manifestations of itself, appropriate to each. They admit therefore of natural division into poetry of language (poetry in the emphatic sense, because less subject to the accidents and limitations of time and space); poetry of the year, or music; and poetry of the eye...» (Cfr. Higgins, *Some Thoughts on the Context of Fluxus*, in «Flash Art», nn. 84-85, ottobre-novembre 1978, p. 34).

ne di un legame sintattico, che presupporrebbe il riconoscimento dell'esistenza di una reale separazione ed il ritorno quindi alla distinzione canonica tra le discipline. Essa tende piuttosto ad evidenziare la continuità esistente tra i vari mezzi di espressione artistici e, oltrepassando i confini della poetica, tra arte e non-arte, tra arte e vita.

Partendo dalla considerazione che le modalità operative delle varie arti sono così simili che esse possono essere legittimamente interpretate come «media», Higgins definisce Intermedia «lo spazio compreso tra i differenti media»¹⁵, la «terra inesplorata»¹⁶ che giace tra le discipline tradizionali.

Thus, concrete poetry and calligraphy are both intermedia between literature and the visual arts, but there could also be an intermedium between concrete poetry and calligraphy, another between concrete poetry and the visual arts (it would be like the Italian idea of «poesia visiva»), another between concrete poetry and popular music [...] and so on¹⁷.

Le discipline artistiche tradizionali si configurano pertanto come cristallizzazioni astratte, determinate da particolari circostanze storiche, all'interno di un *continuum* unitario. Nell'ambito di questo *continuum*

¹⁵ *Ibi*, p. 34.

¹⁶ *Intermedia*, cit., p. 25.

¹⁷ *Some Thoughts on the Context of Fluxus*, cit., p. 34.

non esistono più mezzi espressivi canonici o privilegiati: l'unico assunto possibile circa i media è che ogni singola opera d'arte darà luogo ad un «suo proprio medium specifico e naturale». Si comprende bene che ogni possibile gerarchia o distinzione all'interno di tale *continuum*, compresa quella tra mezzi di espressione tradizionali ed intermedia, viene superata poiché: «each intermedium can become, in its own right, a new medium as it becomes more established as a point of reference»¹⁸.

Si noti, infine, che, contrariamente ai termini «Multi-media» e «Mixedmeans», che ponendo l'accento sull'unione di più media appaiono sempre al plurale, nel riferirsi ai singoli casi il termine «Intermedium» è usato da Higgins al singolare: «Happening developed as an intermedium, an uncharted land that lies between collage, music and theater»¹⁹, esso è dunque una forma artistica a sé stante non riconducibile ad una somma o ad un'intersezione delle caratteristiche di questi tre mezzi espressivi tradizionali.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Intermedia*, cit., p. 25.

2. LA SERIE DEI GRAPHIS

All'interno dell'opera di Dick Higgins la serie dei *Graphis* appare particolarmente indicativa di questa tensione verso la coerenza, verso l'unitarietà formale, anche nell'ambito di sperimentazioni linguistiche del tutto originali.

Nelle *Notes on Graphis Series*²⁰ Higgins ripercorre le principali tappe dell'elaborazione di questa serie a partire dall'estate del 1958.

I primi *Graphis* nascono dall'esigenza, manifestatasi in modo sempre più acuto dopo il completamento di *Stacked Deck*, di evitare, nella composizione di un testo per il teatro, le convenzionali istruzioni verbali per gli interpreti: Higgins fa dunque ricorso a notazioni grafiche elementari (linee, figure geometriche, diagrammi, ecc.), già comunemente impiegate in campo musicale. Compone in tal modo, dapprima, alcuni esempi di «action music» o di musica aleatoria ancora

²⁰ Pubblicate in *Foew&ombwhnw*, cit. (pp. 267-319), ma datate novembre 1968.

tipicamente cageani; ma, in un secondo tempo, innestando su essi la formula dell'*object trouvée* e dell'*indeterminacy*, perviene a risultati di notevole originalità ed interesse.

I *Graphis 7781*, composti nel 1960, sono, ad esempio, costituiti da semplici oggetti che, attraverso un particolare impiego, forniscono un tracciato grafico che funge da spartito²¹. Il *Graphis 72* si basa su di un procedimento analogo, compiuto, però, reciprocamente da ogni esecutore sul corpo di un compagno: i vari movimenti e la collocazione spaziale relativa dei performers formano di volta in volta la partitura²².

Il gruppo che va dal *Graphis 82* al *Graphis 87* rappresenta, a detta dello stesso Higgins²³, il massimo

²¹ Cfr. *ibi*, p. 295: «*My String Quartet N2 (81)* is, for instance, a doll's arm which I found in the street, suspended in the air with a sharp spotlight behind it, so that its shadow could be read. The original was sent to the Sogetsu Art Center... in 1962. Fortunately, in 1966 I was walking down the same street where the original was found, and I found a second, identical to the first. So this one I still have».

²² «The sequence is determined by starting at the feet and rising to the head for a prescribed duration. Volume is determined by the angle at which one sees the notation if he or she is facing the performer, he or she thunders. If the notation faces away from one, one plays in silence. Whether or not one plays at all is determined by one's interest in the portion of the notation one's eyes are scanning. Clearly this would be simplified if the notation were nude, but this was an issue I was, at that time, not raising». (*Ibi*, pp. 293-295).

²³ Cfr. *ibi*, p. 295.

raggiungimento concettuale della serie; intendiamo perciò soffermarci sul metodo compositivo di *Graphis 82*, tralasciando i seguenti episodi²⁴ che testimoniano, da un lato, alcune 'variazioni sul tema' di *Graphis 82*, dall'altro, un ritorno verso forme meno teatrali e più strettamente musicali.

Letty Eisenhauer, nella sua analisi di quest'opera²⁵, sottolinea come in essa sia compiutamente realizzato il duplice valore del termine «Graphis» («something drawn or written»), essendo presenti, oltre al tracciato grafico, anche elementi verbali.

Higgins parte dall'elaborazione di un reticolo di linee curve e spezzate, che può richiamare all'apparenza alcune grafie automatiche informali; in realtà esso è ottenuto, attraverso una procedura rigorosamente aleatoria, facendo cadere più volte un paio di forbici sulla carta e ricalcandone i frammentati contorni. Ne risulta una composizione totalmente indipendente dalla volontà, anche inconscia, dell'autore, che sottolinea il tentativo da parte di Higgins di produrre un'opera priva di qualsiasi determinatezza semantica.

Su tale schema vengono quindi innestate le parole,

²⁴ All'epoca delle *Notes on Graphis Series* si arrivava già al *Graphis 146* e la produzione è continuata nel tempo.

²⁵ D.Higgins e L.Eisenhauer, *Graphis*, in «Tulane Drama Review», n. 2, vol. X, tomo 30, pp. 123-131.

scelte a caso (le prime comincianti per «L», con l'eccezione di «Macaroni») da un libro. Gli interpreti, seguendo a loro piacimento l'intreccio delle linee, dovranno dare, ogniqualevolta incontreranno una parola, un'interpretazione mimica o verbale di essa. Potrebbe fin qui trattarsi di una comune azione-musicale; l'elemento di maggior innovazione è che a questo punto la partitura, prodotta a tavolino, viene ad inglobare l'intero spazio scenico.

Il tracciato viene ora infatti riprodotto in smalto bianco su grandi fogli di polietilene nero che possano coprire l'area destinata alla rappresentazione²⁶.

Il monumentale disegno assume quindi in sé sia le caratteristiche tradizionali di spartito, di istruzioni ad uso degli esecutori, sia quelle di luogo scenico: di spazio ad uno stesso tempo illusorio e reale poiché all'interno della sua convenzionalità il movimento, l'agire del performer si esplica in modo diretto.

La partitura diviene scena; l'esecutore ricava liberamente le proprie azioni dallo stimolo minimale di un unico vocabolo; l'ambiente e lo spettatore stesso vengono ad assumere un ruolo attivo, poiché dalle loro reazioni i performers ricavano il segnale di attac-

²⁶ *Graphis 82* fu rappresentato parzialmente nel corso dei *Fluxus Festivals* di Wiesbaden, Parigi e Colonia nel 1962-'63. La prima rappresentazione integrale ebbe luogo al Living Theatre di New York il primo maggio 1962 (Cfr. *ibi*, p. 126).

co per i singoli movimenti; il compositore, infine, si limita a mettere in moto un processo che continua poi in modo del tutto autonomo. L'opera si pone dunque come una totalità unitaria ed indifferenziata, priva di un qualunque rimando di senso, di una qualunque possibilità di lettura, che non sia quella della sua immediata autoevidenza.

A work can be taken as evidence that something «is» happening. Neither what is happening or how it is happening need dominate the situation²⁷.

²⁷ D. Higgins, *Towards an Abstract Theater*, datato dicembre 1958; pubblicato in *Foew&ombwhnw*, cit., p. 171.

Capitolo IV

IL CASO COME TRADIZIONE
IN GEORGE BRECHT

1. La *Chance Imagery* e le avanguardie storiche.
2. Minimalismo e quotidianità.

COMB MUSIC (COMB EVENT)

For single or multiple performance.

A comb is held by its spine in one hand, either free or resting on an object.

The thumb or a finger of the other hand is held with its tip against an end prong of the comb, with the edge of the nail overlapping the end of the prong.

The finger is now slowly and uniformly moved so that the prong is inevitably released, and the nail engages the next prong.

This action is repeated until each prong has been used.

Second version: Sounding comb-prong.

Third version: Comb-prong.

Fourth version: Comb. Fourth version: Prong.

G. Brecht
(1959-62)

PIANO PIECE, 1962

● a vase of flowers
on (to) a piano

G. Brecht
1962

THREE TELEPHONE EVENTS

DRIP MUSIC (DRIP EVENT)

For single or multiple performance.

A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.

Second version: Dripping.

G. Brecht
(1959-62)

- When the telephone rings, it is allowed to continue ringing, until it stops.
- When the telephone rings, the receiver is lifted, then replaced.
- When the telephone rings, it is answered.

Performance note: Each event comprises all occurrences within its duration.

Spring, 1961

George Brecht è un'altra delle personalità determinanti all'interno del gruppo originario di Fluxus, cui aderì fin dalle primissime attività alla New School for Social Researches.

Creatore dell'Event e teorico dell'aleatorietà in ogni sua forma, egli ha però voluto sempre sottolineare la non esistenza di un vero e proprio «gruppo» o «movimento» Fluxus ponendo piuttosto l'accento sulle iniziative individuali e sulle innegabili differenze di finalità e di modi operativi all'interno del cosiddetto «spirito Fluxus»¹.

¹ È un problema assai dibattuto se sia lecito a proposito di Fluxus parlare di «movimento» nel senso stretto del termine. Lungo una linea di forse eccessivo rigore discriminatorio, si è giunti persino a proporre una distinzione tra «Fluxus» e «Fluxism» (Cfr. René Block, nell'introduzione al catalogo 1962 *Wiesbaden Fluxus 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, a cura di R. Block, Museum Wiesbaden 1982; e K. Friedman, *Ken Friedman discusses Fluxus and Company. An Interview by Dobrica Kamperelic*, dattiloscritto, Høvikodden 1989, p. 2). Col primo termine si designerebbero le iniziative formalmente realizzate sotto questa etichetta tra il 1962 (anno di fondazione del gruppo) e il

Nato a Blomkest, nel Minnesota, il 7 marzo 1924, Brecht compie studi scientifici e si laurea in chimica nel 1950. Lavora come ricercatore nei laboratori di

1978 (anno della morte di Maciunas; col secondo si vorrebbe indicare quel particolare spirito operativo che caratterizza Fluxus, ammettendo la possibilità che vi aderiscano anche artisti a rigore «non-Fluxus». L'eccessiva rigidità di tale definizione è dimostrata dal fatto che due tappe fondamentali quali il Festival of Misfits di Londra e lo Yam Festival di New York sarebbero escluse dalla prima categoria poiché non recano esplicitamente l'appellativo «Fluxus».

In realtà, nonostante alcune prese di posizione di George Maciunas, il rifiuto di ogni rigido raggruppamento è presente fin dagli anni sessanta nella quasi totalità degli autori. Si veda in proposito questa affermazione del 1964 di Brecht: «The misunderstandings have seemed to come from comparing Fluxus with movements or groups whose individuals have had some principles in common, or an agreed-upon program. In Fluxus there has never been any attempt to agree on aims or methods individuals with something unnameable in common have simply naturally coalesced to publish and perform their work» (in *Something about Fluxus*, maggio 1964, riprodotto alla voce *Fluxus* nel citato catalogo *Happening & Fluxus*). E ancora nel 1978 Dick Higgins scriverà: «Fluxus is not really a movement: its movement aspect is only a metaphor, because it did not happen as a result of a group of people consciously coming together with common aims and objectives, with a program of introducing this or that tendency into the ongoing continuity of the arts. Rather it arose more or less spontaneously, [...] its various manifestations (performances and festivals, publications and exhibitions) have been surfacings of an ongoing activity» (in *Some Thoughts on the Context of Fluxus*, cit., p. 37). E sarebbe possibile riportare un gran numero di testimonianze analoghe (Cfr. B. Vautier, *Per un'arte sottile*, in «Bt. Arte oggi in Italia», n. 5, ottobre-novembre 1967, pp. 32 e 33; e N.J. Paik, *Il Fluxus*, nel catalogo di *Milanopoesia. VII Festival internazionale di poesia, musica, video, performance, danza e teatro*, Nuova Intrapresa, Milano 1989, p. 182).

alcune note industrie farmaceutiche di New York e del New Jersey, sviluppando tra il 1950 e il '65 alcuni importanti brevetti chimici che riscuotono tra l'altro un buon successo commerciale. Si dedica intanto da autodidatta alla pittura, fortemente influenzato dall'Abstract Expressionism e dall'azionismo di Pollock, l'arte di punta della New York dei primi anni cinquanta.

Nel frattempo viene a conoscenza, attraverso la mediazione di Allan Kaprow, dell'opera e del pensiero di Cage. Nel 1958 e '59 frequenta i corsi da lui tenuti alla New School for Social Researches, dove entra in contatto con gli altri fondatori di Fluxus. L'insegnamento di Cage è fondamentale per il suo passaggio da modi gestuali e automatici, ancora «pittorici» in senso stretto, all'approfondimento delle componenti analitico-processuale e comportamentale dell'esperienza artistica. Nel contesto di queste ricerche crea la forma Event², destinata a diventare caratteristica di Fluxus.

² George Brecht ha rilasciato nel 1970 questa dichiarazione sull'origine dell'Event: «In 1958 and 1959 I was attending John Cage's classes [...] My interests then were in making musical pieces with built in chance durations rather than pre-determined ones (*Candle Piece for Radios*) or using game elements such as playing cards as musical scores (*Card Piece for Voice*). The pieces turned out as interesting visually, atmospherically as aurally, though they were performed with as little

Nell'ottobre del 1959 *Toward Events* viene rappresentato alla Reuben Gallery di New York, con cui Brecht collaborerà in seguito più volte, la stessa galleria dove soltanto una settimana prima Kaprow aveva allestito *18 Happenings in 6 Parts*.

Numerosi pezzi di Brecht vengono eseguiti durante i «Festa Fluxorum» organizzati da Maciunas in Europa nel 1962-'63, ma egli non vi prende parte personalmente. Nel maggio del 1963 organizza invece, in collaborazione con Robert Watts, lo *Yam Festival*, che, pur non presentandosi ufficialmente come un Festival Fluxus, costituisce la prima grande manifestazione di questo genere svoltasi negli Stati Uniti. Contemporaneamente pubblica il primo numero della rivista «V TRE», il cui enigmatico titolo è tratto, in

fuss, as economically, as possible. I was increasingly dissatisfied with an emphasis on the purely aural quality of situations, so that by the fall of 1959 I had decided to call my show [...] of my more objectoriented work *Toward Events*. The word "event" seemed closer to describing the total, multi-sensory experience I was interested in than any other. In the spring of 1960, standing in the woods in East Brunswick, New Jersey, where I lived at the time, waiting for my wife to come from the house, standing behind my English Ford station wagon, the motor running and the left-turn signal blinking, it occurred to me that a wholly "event" piece could be drawn from the situation. Three months later the first piece explicitly titled an "event" was finished, the *Motor Vehicle Sundown (Event)*» (*The Origin of Events*, pubblicato alla voce *Brecht*, in *Happening & Fluxus*, catalogo della mostra a cura di H. Szeeman e H. Sohm, Kölnischer Kunstverein, Köln 1970).

realtà, da un'insegna luminosa con alcune lettere fulminate.

Al ritorno di Maciunas dall'Europa i due avviano una proficua collaborazione: sempre nel '63, Brecht pubblica, per le edizioni Fluxus, *Water Yam*: una scatola contenente una serie di piccoli spartiti di Events, a cui faranno seguito molti altri multipli. A partire dal numero di gennaio del 1964 «V TRE» diviene l'organo ufficiale di Fluxus; il titolo, pur lasciando invariate le lettere originali, cambia in ogni numero: si hanno così *Valise eTRangle*, *FiVe ThREe*, *3 newspaper eVenTs for the pRicE of \$1*, eccetera³.

Per la differenza tra Happening ed Events si vedano le definizioni date Kirby (*Happenings*, cit., p. 28): «Lo "happening" è una forma di teatro in cui diversi elementi alogici, compresa l'azione scenica priva di matrice, sono montati deliberatamente insieme e organizzati in una struttura a compartimenti». Al contrario gli *events* sono «pezzi di teatro brevi ed elementari caratterizzati dalle stesse qualità alogiche dei dettagli degli Happening [...] Gli "events" non sono a compartimenti, ma formalmente, se non espressivamente, equivalgono a singoli compartimenti di Happening».

³ La testata della rivista, in alcuni numeri, e molti cataloghi porta la titolazione «cc V TRE» derivata dal metodo ideato da Maciunas nel 1963 per la catalogazione delle edizioni Fluxus. Esso si fondava sull'attribuzione di una lettera dell'alfabeto a ciascun autore e sulla sua ripetizione a seconda dell'ordine di pubblicazione dell'opera; pertanto, essendo la «c» la lettera attribuita a Brecht ed essendo già stata catalogata come «FLUXUS c» *Water Yam*, la rivista in questione divenne appunto «FLUXUS cc V TRE» (Cfr. J. Hendricks, *Fluxus Codex*, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit e H.N. Abrams, New York, 1988, pp. 27 e 28).

Ma già nel 1965 Brecht lascia gli Stati Uniti per l'Europa: a Villefranche-sur-Mer, in Costa Azzurra, crea con il poeta francese Robert Filliou «La Cédille que Sourit», un piccolo negozio-centro culturale, in cui, senza rispettare alcun convenzionale orario di apertura, i due artisti vendono libri, opere d'arte, giocattoli e bigiotteria, «qualunque cosa» insomma «abbia o non abbia una cediglia nel suo nome francese»⁴.

⁴ Cfr. la voce *Brecht* nel catalogo: *Fluxus. The most radical and experimental art movement of the '60*, a cura di H. Ruhè, Galleria «A», Amsterdam 1979. La collaborazione con Filliou alla «Cédille» terminerà, per mancanza di fondi, nel 1968. Brecht si recherà quindi in Inghilterra e, dal 1972, risiederà a Colonia.

1. LA CHANCE IMAGERY E LE AVANGUARDIE STORICHE

Sin dal principio l'interesse di Brecht si focalizza, all'interno delle numerose problematiche messe in campo dall'Action Painting, proprio sulla componente «automatica» e casuale. Probabilmente ciò è dovuto alla sua formazione scientifica: l'impiego della legge delle probabilità e di processi casuali è infatti comune nella sperimentazione chimica e nella verifica dell'attendibilità dei campioni scelti in statistica.

Nel 1957 Brecht stende il breve saggio *Chance Imagery*⁵, in cui compie una sommaria recensione dei metodi aleatori e delle loro possibilità di applicazione alla creatività artistica.

Secondo Brecht si può generalmente parlare di «chance» ogniquale volta

the cause, or system of causes, responsible for a given

⁵ Apparso per la prima volta nel numero di gennaio del 1964 della rivista «Collage», pubblicata a Palermo da G. Denaro, fu ristampato nel 1966, per i tipi della Something Else Press di Dick Higgins, come numero 3 dei *Great Bear Pamphlets*. I numeri di pagina citati in seguito si riferiscono a quest'ultima edizione.

effect is unknow or unlooked for or, at least, that we are unable to completely specify it⁶.

Una definizione di questo genere risulta ovviamente troppo vasta per poter servire da base all'applicazione pratica di tecniche aleatorie. La sua ambiguità deriva, probabilmente, dal tentativo di comprendere in essa la duplice valenza del termine inglese «chance», che indica sia il «caso fortuito» che la «probabilità»⁷.

Brecht delimita più chiaramente il campo affermando la relatività della «chance» rispetto al nostro grado di conoscenza dei singoli fenomeni fisici che presiedono all'attività artistica e rispetto alla nostra capacità di controllarli coscientemente. Si viene pertanto a distinguere tra una «chance» di tipo «automatico» in cui «the origin of images is unknown because it lies in deeper-than-conscious levels of the mind» ed una «chance» di tipo «meccanicistico» in cui «images derive from mechanical processes not under the artist's control»⁸.

L'inclusione dell'automatismo nel novero delle

⁶ *Ibi*, p. 2.

⁷ Cfr. *The Shorter Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford 1959, ad vocem: «Absence of design or assignable cause, fortuity» ma anche «A possibility or probability: as distinct from certainty. In Mathematics = Probability so also "theory" or "doctrine of chances"».

⁸ *Ibi*, p. 3

procedure aleatorie risulta però, da un punto di vista rigorosamente logico, arbitraria: esso non esclude infatti una sia pur inconscia motivazione soggettiva. L'automatismo surrealista, ad esempio, si fonda sulla centrale importanza attribuita all'inconscio come espressione individuale; ne consegue una visione particolare dell'aleatorietà intesa come materiale di base per le interpretazioni dell'autore o come mero stimolo per le sue reazioni inconse⁹. L'enfasi rimane sulla figura dell'artista: sia esso creatore o distruttore di un oggetto, articolatore o liberatore di energie, egli è il protagonista e il dominatore assoluto dell'esperienza artistica.

La ragione di tale deroga, nell'opera di Brecht che stiamo esaminando, è di ordine storico. La liberazione dell'impulso immediato, contrapposto alla logica e alla preordinazione, ha avuto un fondamentale valore nella sperimentazione delle avanguardie storiche¹⁰.

⁹ Lo studio dell'origine inconscia di numeri o parole apparentemente casuali risale allo stesso Freud; si veda in proposito la dodicesima sezione di *Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum*, 1901; tr. it. a cura di C. Galassi, *Psicopatologia della vita quotidiana. Dimenticanze, lapsus, sbadataggini, superstizioni*, Newton Compton, Roma 1985², pp. 214-246.

¹⁰ In realtà – nota paradossalmente Brecht – dal momento che anche la pittura e la scultura tradizionali comprendono una pur minima componente accidentale, si potrebbe far risalire l'introduzione dell'aleato-

Proprio da questo automatismo alogico, identificato da Brecht nel trionfo del gesto e della materia attraverso il riferimento alle improvvisazioni astratte di Kandinskij e alla tecnica del collage in Picasso, parte la tradizione di aleatorietà che tramite il secondo Surrealismo, l'Informale e l'Espressionismo Astratto giunge fino a Cage e a Brecht stesso.

Le tappe principali di questa tradizione sono ovviamente Dada e il già citato Surrealismo la cui poetica si incentra appunto sul sovvertimento dei tradizionali concetti di logica, cultura ed arte e sulla valorizzazione dell'inconscio. Brecht cita a questo proposito una serie di metodologie, utilizzate da artisti appartenenti a questi movimenti, che possono essere analizzate alla luce di quanto si è detto riguardo all'uso della «chance» nelle pagine precedenti¹¹.

rietà in campo artistico alla pittura rupestre preistorica. Qualcosa di simile affermerà Duchamp nel 1961 riguardo al Readymade: «Since the tubes of paint used by the artist are manufactured and ready made products we must conclude that all the paintings in the world are "readymades aided" and also works of assemblage» (*A propos of «Readymades»*, conferenza tenuta da Duchamp al Museum of Modern Art di New York il 19 ottobre 1961, ripubblicata in: *Esthetics Contemporary*, a cura di R. Kostelanetz, Prometheus Books, New York 1978, p. 94).

¹¹ Brecht non prende esplicitamente in esame il contributo di Cage su questo punto poiché, come dichiara nella postfazione, datata 1965, al momento della stesura del saggio aveva conosciuto Cage solo da pochi mesi e non aveva ancora potuto comprendere la fondamentale importanza delle sue sperimentazioni sulla casualità.

I collage di Arp e le poesie composte da Tzara estraendo a sorte i materiali da un cappello¹² sono esempi di aleatorietà pura applicata alla composizione di elementi singoli scelti in precedenza dall'autore.

I «cadavre exquis» si basano su una non intenzionalità ottenuta attraverso l'interazione di più intenzionalità individuali private di ogni possibilità di controllo sulla totalità dell'opera.

Il «frottage» di Ernst è un esempio di quelli che Brecht chiama «irrelevant process»: in cui l'ordine interno della composizione si articola su elementi che, anche se rigidamente fissati, non sono significativi ai fini dell'opera stessa. Cage usa un procedimento di questo genere quando colloca le note a seconda delle minute imperfezioni della carta da musica; Brecht

¹² Tzara non si limitò a compiere un'azione del genere, ma ne stese il 'metodo' di esecuzione, che nell'asciutta traduzione inglese pubblicata da Robert Motherwell, denuncia con molta chiarezza la diretta paternità nei confronti degli 'scores' di Brecht e di altri artisti Fluxus: «To make a dadaist poem./ Take a newspaper./ Take a pair of scissors./ Choose an article as long as you are planning to make your poem./ Cut out the article./ Then cut out each of the words that make up this article and put them in a bag./ Shake it gently./ Then take out the scraps one after the other in the order in which they left the bag./ Copy conscientiously./ The poem will be like you./ And here you are a writer, infinitely original and endowed with a sensibility that is charming though beyond the understanding of the vulgar» (*The Dada Painters and Poets: An Anthology*, a cura di R. Motherwell, Schultz Inc., Wittenborn 1951, p. 92).

componere 7-57 su uno schema grafico ottenuto facendo rotolare biglie inchiostrate su una superficie irregolare.

I monotipi dello stesso Ernst, infine, basati su una tecnica simile alle macchie di Rorschach, costituiscono un chiaro precedente delle prime esperienze aleatorie di Brecht: dipinti informali realizzati versando il colore liquido sulla tela e ripiegandola su se stessa¹³.

La figura più incisiva, anche in questo campo di sperimentazioni, resta comunque Marcel Duchamp. Nel 1913 realizza *Erratum Musicale* traendo a sorte le note; in *3 stoppage etalon* dello stesso anno utilizza la forza di gravità come strumento espressivo; nel *Grande Vetro* sono utilizzate due procedure aleatorie: la configurazione assunta da tre quadrati di garza esposti a una corrente d'aria e il lancio, con un cannone giocattolo, di fiammiferi intinti nella vernice verso un punto prefissato¹⁴.

¹³ Cfr. G. Brecht, *Conversazione su qualcos'altro*, in: «Bit. Arte oggi in Italia», n. 4, luglio 1967, p. 30; e H. Martin, *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan 1978.

¹⁴ In realtà quest'ultimo procedimento costituisce un genere del tutto particolare: esso si fonda infatti sull'abilità dell'esecutore, o meglio sullo scarto tra tale «abilità» e il fine da conseguire. Se per ipotesi un tiratore provetto colpisse esattamente il bersaglio nove volte, lo schema prospettico prodotto da Duchamp nel *Grande Vetro* sulla base dei nove segni ottenuti verrebbe a coincidere col bersaglio stesso, ovvero con il punto di fuga (Cfr. *Marcel Duchamp, la Sposa... e i Readymade*, catalo-

Brecht dedica poi una sezione alla componente automatica dell'arte di Jackson Pollock. La procedura del «dripping» infatti, oltre a costituire la registrazione grafica di un gesto se non involontario almeno improvvisato, è riconducibile all'ambito dell'aleatorietà da un punto di vista strettamente tecnico:

The infinite number of variables involved in determining the flow of fluid paint from a source not in contact with the canvas cannot possibly be simultaneously taken into account with sufficient omniscience that the exact configuration of the paint when it hits the canvas can be predicted. Some of these variables, for example, are the paint viscosity, density, rate of flow at any instant; and direction, speed and configuration of the applicator, to say nothing of the nonuniformity in the paint [...]. In some of Pollock's paintings [...] differently coloured streams of paint have flowed into each other after application, resulting in a commingling completely out of the artist's hands¹⁵.

Il processo di interazione tra metodo e materia, l'essere «nel quadro» di Pollock¹⁶, viene interpretato da Brecht come allegoria del processo di «lettura» dell'opera da parte del fruitore. Su questa base è

go della mostra curata da Arturo Schwarz all'Accademia di Brera, Milano, maggio-luglio 1988, Electa, Milano 1988, p. 23).

¹⁵ G. Brecht, *Chance Imagery*, cit., p. 6.

¹⁶ Cfr. J. Pollock, *My Painting*, apparso in: «Possibilities», n. 1, inverno 1947-1948; ripubblicato in: *Esthetics Contemporary*, cit., p. 212.

possibile generalizzare il concetto di «Chance Imagery» fino a comprendere ogni formazione di ‘immagini’ fisiche o mentali, attraverso procedimenti casuali, dovunque essa si manifesti in natura.

One reason for doing this is to place the painter's, musician's, poet's, dancer's chance images in the same conceptual category as natural chance images [...] There is no a priori reason why moving images should originate only with artists¹⁷.

La teorizzazione di Brecht si ricollega dunque alle esperienze di sconfinamento dell'arte nella vita reale, che abbiamo già analizzato in Duchamp, Cage ed Higgins, attribuendo ancora una volta la specificità della funzione creatrice allo spettatore:

Chance in the arts provides a means for escaping the biases engrained in our personality by our culture and personal past history, that is it is a means of attaining greater generality [...] The receptacle of forms available to the artist thus become open-ended, and eventually

¹⁷ Non manca in Brecht un riferimento, su questo punto alle dottrine Zen ed in particolare al concetto di Natura, come totalità aleatoria, irrazionale e trascendente la logica umana, in D.T. Suzuki (*Chance Imagery, cit.*, p. 7).

Pertanto tale collegamento era già stato evidenziato da Tzara addirittura nel 1922 (Cfr. T. Tzara, *Lecture on Dada*, in *The Dada Painters and Poets, cit.*, p. 247).

embraces all of nature, for the recognition of significant form becomes limited only by the observer's self¹⁸.

¹⁸ G. Brecht, *Chance Imagery, cit.*, p. 14.

2. MINIMALISMO E QUOTIDIANITÀ

I due principali debiti formali di Fluxus nel suo complesso nei confronti dello stile individuale di Brecht possono essere identificati, da una parte, con la già citata ideazione della forma Event, come contrapposta all'Happening o al comportamento in senso generale; dall'altra, col ricorso alla gestualità e ai materiali più semplici della vita quotidiana.

Il denominatore comune di questi contributi va rintracciato, come ha in parte rilevato Higgins¹⁹, in una sorta di processo di semplificazione ad oltranza, di minimalismo ante-litteram.

Tale indirizzo è, del resto, riconosciuto dallo stesso Brecht, quando afferma:

The event scores arrived in quantity for a few years after that [1960], the later ones becoming very private, like

little enlightenments I wanted to communicate to my friends who would know what to do with them, unlike the *Motor Vehicle Sundown*, which had more the quality of an elaborate public performance²⁰.

In *Three Telephone Events* del 1961, ad esempio, la partitura è costituita da queste tre indicazioni:

- When the telephone rings,
it is allowed to continue ringing, until it stops.
- When the telephone rings,
the receiver is lifted, then replaced.
- When the telephone rings,
it is answered.

Ma l'autore, con la stessa volontà di apertura dell'opera alla totalità del reale che abbiamo già trovato in Cage, postilla:

Each event comprises all occurrences within its duration.

Brecht riesce poi a compiere un'ulteriore opera di semplificazione su eventi che, come il precedente, sembrerebbero già ridotti ai minimi termini.

Le successive versioni di *Comb Music (Comb Event)* e di *Drip Music (Drip event)* ne offrono chiara testimonianza. Le prime versioni di questi brani, risalenti entrambi al 1959, contengono, esattamente come i *Telephone events*, una succinta ma dettagliata descrizione delle azioni che l'esecutore dovrà compiere (si

²⁰ G. Brecht, *The Origin of Events*, cit.

tratta nel primo pezzo della sistematica rottura dei denti di un pettine, nel secondo di far sgocciolare²¹ acqua in un catino vuoto). Le varianti apportate in seguito, tra il 1959 e il '62, suonano così:

Second version: Sounding comb-prong.

Third version: Comb-prong.

Fourth version: Comb.

Fourth version: Prong (*Comb Music*)

Second version: Dripping (*Drip Music*)

L'aleatorietà e la non-intenzionalità servono a Cage e Kaprow per creare situazioni para-reali attraverso, rispettivamente, l'estrema complicazione dell'intraccio e la trascuratezza dell'esecuzione.

Brecht, al contrario, si limita ad isolare, mediante una tipica operazione di straniamento, alcune situazioni elementari. Il chimico Brecht, per così dire, compie un'analisi microscopica «in vitro» di ciò che Cage ha analizzato «in vivo».

Si realizza in tal modo una retorica dell'ellissi, in cui ciò che non è detto, acquista predominanza su ciò che si dice, sottolineando, per contrasto, il valore «molecolare» dei singoli elementi, visti come parti

²¹ Il richiamo al «dripping» di Pollock non ha unicamente un valore ironico. Infatti Brecht sembra qui voler liberare la processualità aleatoria pura del «dripping» dall'ultimo compromesso materiale: la fissazione del gesto libero sulla tela attraverso l'impiego del pigmento.

infinitesimali necessariamente legate in un «tutto».

Attraverso l'irrompere di quelle «occurencies» di cui parla la postilla a *Three telephone events*, la tacita allusione a questa totalità diviene dunque il centro di significato dell'opera.

INDICE DEI NOMI

Alechinsky, Pierre 18
Arp, Hans 99
Artaud, Antonin 70
Ashley, Robert 36
Boccioni, Umberto 32
Braque, George 32
Brecht, George 14; 70; 89-107
Celant, Germano 30
Chiari, Giuseppe 14
Coomaraswamy, Ananda Kentish 17; 19; 24; 26; 56
Cunningham, Merce 39; 51; 52
Dorfles, Gillo 18
Duchamp, Marcel 29-34; 56; 59; 100; 102
Eckart, Meister 51
Eisenhauer, Letty 83
Ernst, Max 99; 100
Filliou, Robert 94
Gauguin, Paul 17
Guenon, René 17
Hansen, Al 14; 70
Hidalgo, Juan 14

Higgins, Dick 14; 23; 45; 69-85; 102; 104
 Johns, Jasper 33
 Jung, Carl Gustavo 17
 Kandinskij, Vassili 32; 98
 Kaprow, Allan 14; 49; 69; 70; 73; 76; 91; 92; 106
 Kirby, Michael 39; 50; 51; 52; 75
 Knowles, Alison 71
 Kostelanetz, Richard 77
 Lebel, Robert 30
 Mac Low, Jackson 14; 70
 Maciunas, George 71; 92; 93
 Marchetti, Walter 14
 Maxfield, Richard 70
 Menna, Filiberto 20; 32; 33
 Michaux, Henry 17
 Nyman, Michael 36; 37; 61
 Olsen, Charles 51; 53
 Paik, Nam June 14
 Picasso, Pablo 32; 98
 Pollock, Jackson 101
 Rauschenberg, Robert 13; 39; 51; 53; 54
 Richards, Mary C., 51; 53
 Richter, Hans, 29
 Schechner, Richard 39; 42; 50; 63; 76; 77
 Schönberg, Arnold 35
 Stockhausen, Karlheinz 14
 Suzuki, Daisetz Teitaro 16; 17; 20; 25; 51; 56
 Tobey, Mark 18

Tudor, David 37; 51; 53
 Tzara, Tristan 99
 Van Gogh, Vincent 17
 Watts, Robert 92
 Young, La Monte 14

INDICE

<i>Avvertenza</i>	9
CAPITOLO I	
<i>Alle radici delle seconde avanguardie</i>	11
1. L'interesse per le filosofie orientali	16
2. «Un modo di scrivere musica: studiare Duchamp»	29
3. Il silenzio	35
4. Il rumore in musica	38
5. Dalla musica al teatro	42
CAPITOLO II	
<i>Tra teatro e vita: action music, happening, event</i>	47
1. Lo spettacolo del Black Mountain College: un Happening ante-litteram	50
2. Dal teatro alla vita: la multimedialità; la strutturazione dello spazio e il ruolo dello spettatore; <i>Chance e Indeterminacy</i>	53

CAPITOLO III

Dick Higgins: l'intermedialità 67

1. Il concetto di Intermedia 73

2. La serie dei *Graphis* 81

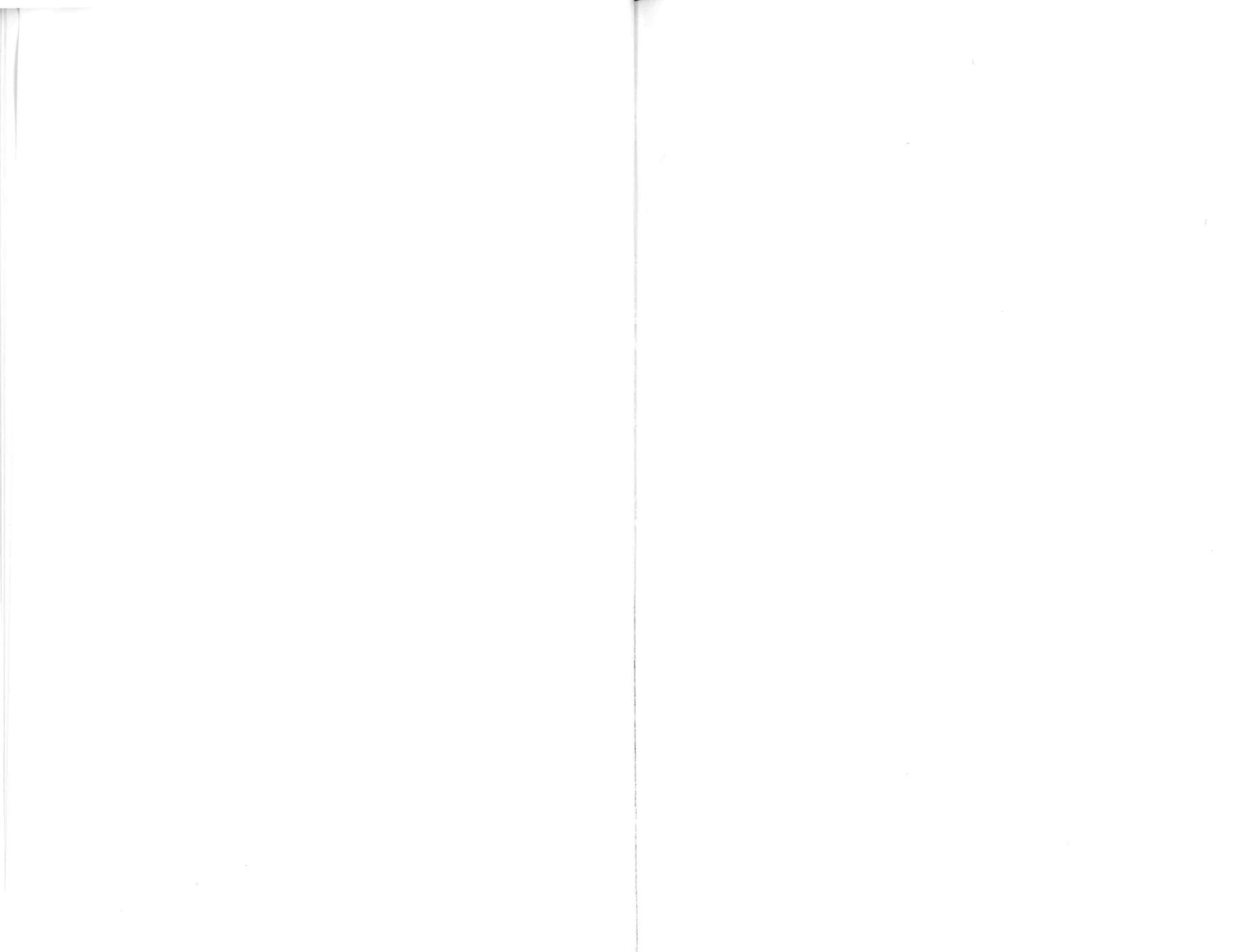
CAPITOLO IV

Il caso come tradizione in George Brecht 87

1. La *Chance Imagery* e le avanguardie storiche 95

2. Minimalismo e quotidianità 104

Indice dei nomi 109



L'opera ed il pensiero di John Cage sono senza dubbio tra i più importanti punti di riferimento per la maggior parte degli artisti che si affacciano sulla scena internazionale negli anni cinquanta.

Ad alcuni suoi stimoli si possono ricondurre, ad esempio, il rinnovato interesse per Dada o certo recupero del pensiero orientale.

Questo testo cerca di seguire il filo di quelle linee della ricerca di Cage che hanno maggiormente influito sull'indirizzo comportamentale e concettuale delle arti negli anni sessanta.

Giorgio Zanchetti è nato a Siena nel 1966. Vive a Milano, dove tiene dal 1991 un corso di esercitazioni in Storia dell'Arte Contemporanea, presso l'Università Cattolica. È il conservatore dell'Archivio di Nuova Scrittura.