

Cage, *Muzak Plus*

Il silenzio non è acustico, è un cambiamento della mente, un mutare direzione. Dedicai la mia musica al silenzio. Il mio lavoro divenne un'esplorazione della non intenzione. [...] Il silenzio non esiste. Il silenzio è una diversa condizione mentale. Nel silenzio ci sono tutti i rumori che ci sono. L'ascolto con molta cura. In generale mi piace ascoltare, mi piace così tanto che non smetto mai. Penso che a chiunque piaccia il suono ami il silenzio che è pieno di suoni. (John Cage)

In una conferenza del 1948, John Cage espresse l'intenzione di vendere il suo celebre brano silenzioso alla *Muzak Corporation*. Il brano, originariamente chiamato *Silent Prayer*, fu completato nel 1952 con il nome *4'33"*, nello stesso anno in cui le Corti americane sentenziavano che l'ascolto forzato della musica non costituiva una violazione del Primo Emendamento. Forse per Cage il diritto ad essere lasciato in pace era così imprescindibile da indurlo a concepire il suo brano come qualcosa che, inserito nei programmi delle stazioni *Muzak*, potesse donare agli ascoltatori quattro minuti e mezzo di tregua dall'ascolto forzato.

A quei tempi la *Muzak* veniva trasmessa mediante la riproduzione di dischi in vinile a 78 giri. Il disco da dodici pollici poteva contenere fino a quattro minuti e mezzo di musica. Questo spiega la scelta di Cage circa la durata del suo brano silenzioso *4'33"*.

Se John Cage è passato alla storia come uno dei compositori più controversi della seconda metà del ventesimo secolo, è in parte merito del suo poco interesse verso la musica. "Da molti anni", disse nel 1974, "noto che nella mia mente la musica non è più concepibile come attività separata dal resto della vita. Le questioni rigorosamente musicali non sono più questioni serie". Di fronte a tale atteggiamento, non c'è nulla di più plausibile che scoprire l'interesse a lungo termine di Cage nei confronti di *Muzak*. La sua curiosità per la forma più disprezzata della musica in scatola non implica, tuttavia, che gli piacesse la *Muzak*, o che fosse in sintonia con il suo presunto potere. Al contrario, Cage

spesso affermava il suo disgusto e, in una certa misura, la sua paura per la *Muzak*.

La posizione ambigua di Cage, al tempo stesso affascinato e inorridito da tale fenomeno, era un atteggiamento a lui non nuovo. Ebbe una reazione simile nei confronti del *Theremin*, uno strumento elettronico inventato nel 1917 da Lev Sergeevič Termen, e commercializzato dalla RCA nel 1929. Il Theremin era indubbiamente uno strumento dalle possibilità fortemente innovative. Tuttavia, il problema per Cage erano i “Thereministes”, i quali insistevano nel prodigarsi a far suonare questo nuovo strumento come un vecchio strumento, limitandosi ad eseguire su di esso, con difficoltà, i capolavori del passato. In altre parole, il problema del Theremin, come poteva essere per *Muzak*, non era lo strumento stesso ma l'uso che se ne faceva. “Nel caso del Theremin”, conclude Cage, “ciò equivale a imitare il passato piuttosto che costruire il futuro”.

Quello di Cage era un disappunto tutt'altro che isolato; grazie ad un articolo del *New York Post* del 16 Gennaio 1952, egli si rese conto che l'uso del silenzio come atto artistico di contrasto all'invasione della *Muzak* era un'idea condivisa da molti altri. L'articolo diceva:

“Tesoro” ha detto uno studente del primo anno ad una sua compagna “stanno suonando la nostra canzone.” Per la prima volta da quando è stato installato un juke-box alla *Student Union* dell'Università di Detroit, lei riusciva a sentire il suo compagno parlare. Il locale infatti era lanciato sulle note di uno di quei nuovi dischi chiamati *Three minutes of silence*. Proprio così, silenzio! Lo studente infila la monetina e può selezionare dal grande e sgargiante juke-box uno dei 104 dischi di ballabili moderni, oppure uno dei tre che non suonano proprio nulla. nulla se non silenzio. È una nuova idea sviluppata da Dick McCann, Presidente del Consiglio studentesco, per il beneficio di quei tipi silenziosi che preferirebbero non essere sbattuti giù dalle sedie dai dischi rock. “Il nuovo modello” dice “avrà un segnale acustico che suonerà molto delicatamente ogni quindici secondi, così le persone sapranno che la macchina è in funzione”. McCann sta contemplando quietamente due nuovi progetti: il silenzio stereofonico e i filmi casalinghi vuoti.⁶⁴

È evidente che in Cage non vi era alcun atteggiamento di rivalsa in senso artistico nei confronti del fenomeno *Muzak*, ma piuttosto l'intenzione provocatoria di una sorta di tregua dall'ascolto forzato, come accoglimento di quei suoni dei quali non possiamo avere alcun controllo e che altrimenti

⁶⁴*The Fli Side: Spin It and Get Acquainted*, in *New York Post*, 16 Gennaio 1952.

rimarrebbero inascoltati.

Tra il 1951 e il 1952, Cage ebbe l'opportunità di visitare la camera anecoica dell'Università di Harvard. La camera anecoica è l'ambiente che, mediante l'assorbimento e l'abbattimento delle riflessioni sonore, offre le condizioni che più si avvicinano al silenzio assoluto. Per Cage questa esperienza risultò profondamente formativa, segnando l'estetica degli anni della sua maturità artistica.

[...] In quella stanza silenziosa udii due suoni, uno alto e uno basso. Così domandai al tecnico di servizio perché, se la stanza era tanto a prova di suono, avevo udito due suoni. [...] Lui rispose: “Il suono alto era il suo sistema nervoso in funzione, quello basso il suo sangue in circolazione”.

Non esistono cose come lo spazio vuoto o il tempo vuoto. C'è sempre qualcosa da vedere, qualcosa da udire. Per quanto ci possiamo sforzare di creare un silenzio non ci riusciremo mai. [...] Sino alla fine dei miei giorni ci saranno suoni, e seguiranno anche dopo la morte. Non c'è nulla da temere riguardo il futuro della musica. Però puoi arrivare a questa mancanza di timori soltanto se al bivio, nel punto in cui comprendi che i suoni ci sono che tu lo voglia o no, svolti nella direzione dei suoni che non intendi ascoltare. È una svolta psicologica, e all'inizio sembra una rinuncia a tutto quanto appartiene all'umanità, per un musicista la rinuncia alla musica. Questa svolta ti porta al mondo della natura, in cui vedi, gradualmente o d'un tratto, che l'umanità e la natura non sono separate, ma coabitano in questo mondo, e capisci che non hai perso nulla quando hai rinunciato a tutto. Anzi, hai guadagnato tutto.⁶⁵

⁶⁵ J. Cage, *Musica sperimentale*, in *Silenzio* p. 15-16.



John Cage nella camera anecoica dell'Università di Harvard, 1951

Se fino ad allora nella mente di Cage suono e silenzio avevano rappresentato un archetipo dualistico tra opposti, ora si rendeva conto che il silenzio teorico in senso stretto non può far parte dell'esperienza umana. Silenzio e suono sono parte di un continuum: l'idea che era nata come una negazione, una tregua dall'ascolto forzato della *Muzak*, si convertiva ora in affermazione, accoglimento di tutti quei suoni di cui non abbiamo alcun controllo e che percepiamo anche quando non abbiamo intenzione di ascoltare. Fu a questo punto che il titolo della sua sonata non avrebbe dovuto contenere alcuna allusione al silenzio, perché questo avrebbe sviato verso un'interpretazione opposta a quella che Cage aveva ora in mente: il punto sta proprio nel fatto che la sua sonata silenziosa non è silenziosa, perché il silenzio non esiste. Forse "Unintended Noise Sonata" sarebbe stato il titolo più appropriato. Il silenzio consiste in tutti i rumori involontari dell'ambiente. Tutte le cose che accadono continuamente in qualsiasi ambiente, ma cose che non sono mai state programmate o intese, questo è il silenzio. Il mondo non ascoltato è il silenzio.

Questo è lo spirito di 4'33''.

Nella stessa conferenza del 1948 al Vassar College, nella quale annunciò la sua intenzione di vendere il brano silenzioso a *Muzak*, Cage volle menzionare “L’arte dei rumori” di Luigi Russolo, come uno fra i dieci libri che maggiormente avevano influenzato la sua estetica. La descrizione dettagliata di rumori urbani che Russolo offre nel suo trattato, potrebbe calzare perfettamente con la descrizione di un’esecuzione di 4'33'' nella sala da concerto di una metropoli contemporanea:

Un’osservazione generale che serve per studiare i rumori in città è questa: generalmente nei luoghi dove si producono dei rumori continui (strade molto frequentate, officine, ecc.) esiste sempre un rumore basso continuo, indipendente fino a un certo punto, dai vari rumori ritmici che si producono. Questo rumore è come un basso continuo tenuto, che fa da *pedale* a tutti gli altri rumori. [...]La strada è una miniera infinita di rumori: gli andamenti ritmici dei vari trotti o passi dei cavalli, rispettivamente alle scale enarmoniche dei tram e a quelle delle automobili, le riprese violente dei motori di queste ultime, quando altri motori hanno invece già raggiunto un tono acuto di velocità. [...].⁶⁶

La sua affermazione che una musica composta da rumori potrebbe insegnarci ad apprezzare le sonorità della vita moderna, suona come una profetica anticipazione delle idee che segneranno il percorso creativo di Cage:

Lo studio continuo e attento dei rumori può dunque rivelare dei godimenti nuovi, delle emozioni profonde.

Ricordo come ciò dovessero confessare, con profondo stupore, gli esecutori che ebbi per il primo concerto dato a Milano con gl’Intonarumori. Dopo la quarta o quinta prova, mi dicevano, che *fatto l’orecchio* e presa l’abitudine al rumore intonato e variabile dato dagli Intonarumori, fuori in istrada prendevano grandissimo piacere a seguire rumori del tram, delle autonomie, ecc. [...] Erano dunque gli intonarumori che avevano avuto il merito di rivelare loro questi fenomeni.⁶⁷

⁶⁶ L. Russolo, *L’arte dei rumori*, pp. 37-38

⁶⁷ L. Russolo, *L’arte dei rumori*, p. 40

Se Russolo segnò profondamente il pensiero artistico di Cage, il *trait d'union* fra il fenomeno *Muzak* e la attività compositiva cageana di cui stiamo trattando, è certamente identificabile nell'eccentrica produzione artistica di Satie, di cui Cage fu profondo estimatore e promotore, a tal punto da indurlo ad organizzare il 9 Settembre 1963, presso il Pocket Theater di New York, un'esecuzione completa di *Vexations* (1893), conosciuto come il brano musicale più lungo della storia, un corale di trentaquattro accordi che, come riporta l'enigmatico manoscritto dell'autore, è “da suonare a se stessi 840 volte di seguito [...] preparandosi prima, nel più profondo silenzio, adottando delle serie immobilità”.

Cage, per lo straordinario evento, volle coinvolgere un intero *team* di pianisti composto da David Tudor, Christian Wolff, Philip Corner, Viola Farber, Robert Wood, MacRae Cook, John Cale, David Del Tredici, James Tenney, Howard Klein. La durata dell'esecuzione fu di 18 ore e 40 minuti. Al termine dell'esecuzione Cage scrisse: “Nello Zen è detto: se una cosa vi annoia per due minuti, provate con quattro; se vi annoia ancora, provate con otto, sedici, trentadue minuti e così di seguito. Potrà succedervi che non sia affatto noioso”.

A Satie, Cage dedicò anche una conferenza dal titolo “Defense of Satie”, nella quale attribuiva al compositore il merito di avere concepito l'unica nuova idea di struttura nella musica moderna: nell'ambito della struttura, cioè della definizione delle parti in rapporto all'insieme, se in Beethoven era l'armonia a definirne i confini, in Satie le parti sono definite attraverso le durate. Solo in questo modo è possibile plasmare e strutturare il silenzio.

Beethoven aveva torto, e la sua influenza, tanto grande quanto deplorabile, ha avuto un effetto deleterio sull'arte della musica. Se si considera che il suono è caratterizzato da altezza, intensità, timbro e durata, e che il silenzio, che è l'opposto e dunque la necessaria altra metà del suono, è caratterizzato solo dalla durata, si giunge alla conclusione che, tra le quattro caratteristiche del materiale della musica, la durata, cioè l'arco di tempo, è quella più fondamentale. Il silenzio non può essere sentito in termini di altezza o di armonia, ma è sentito in termini di durata di tempo. [...] C'è

voluta Satie per riscoprire questa verità musicale. [...] Non ci può essere un vero fare musica che non si strutturi a partire dalle radici stesse del suono e del silenzio - le durate di tempo.⁶⁸

La *Musique d'ameublement*, da sempre considerata unica diretta antenata sia della *Muzak* sia della *ambient music*, può ragionevolmente accostarsi a 4'33" cageano come suo contrario antesignano in termini funzionali: mentre Cage utilizza il silenzio per indurre il pubblico ad ascoltare i suoni ambientali, la musica d'arredamento di Satie è concepita essa stessa come suono ambientale, che tuttavia il pubblico non deve ascoltare ma anzi ignorare. In tal senso è da intendersi anche ogni connessione tra la *musique d'ameublement* e la *Muzak*: “[In] un modo molto debole”, scrive Cage, “[Muzak] tenta di distrarci da ciò che stiamo facendo [...] al contrario la musica d'arredamento di Satie vorrebbe che prestassimo attenzione a qualsiasi altra cosa stiamo facendo”.

Ad un prima analisi, la distinzione di Cage potrebbe risultare meramente retorica. In realtà, indipendentemente dal fatto che non sia poi così semplice separare le due differenti prospettive, Cage riesce a segnare la sottile linea che distingue un'aspirazione artistica volta ad emancipare la società rispetto ad un prodotto commerciale finalizzato a regolare un corpo sociale essenzialmente disfunzionale di lavoratori e consumatori. Nel pensiero di Cage, incoraggiare la distrazione o, al contrario, innescare una forma di consapevolezza non è un comportamento intrinseco alla musica: entrambi gli effetti partecipano, più problematicamente, alla questione della funzione assegnata alla musica, sia che si tratti di un tentativo di distrarre la nostra attenzione sia dello stimolo per veicolarla. Un semplice atteggiamento di rifiuto di *Muzak* sulla base di questa distinzione non sarebbe stato consono all'indole di una mente attenta come quella di Cage.

Cage percepì pertanto la sua avversione per *Muzak* come un atteggiamento su cui improntare nuovi propositi: nel 1961 espresse la sua volontà di interagire

⁶⁸ John Cage, *Defense of Satie*

in tal senso come un auspicio verso una nuova apertura al mondo. Tale convinzione era presumibilmente rafforzata dalla consapevolezza che, dopo tutto, di fronte a *Muzak*, qualsiasi tentativo di resistenza risulta inutile, se non altro perché “le orecchie non hanno palpebre”. Perché dunque non concedere a *Muzak* la possibilità veramente innovativa di costruire il futuro? In fin dei conti la differenza tra la musica commerciale della *Muzak Corporation* e il progetto di Cage che chiamò *Muzak-plus*, è da ascrivere meno in ciò che li differenzia (commerciale vs sperimentale, cattiva musica vs musica seria, strumento coercitivo vs esperienza emancipativa) che nel loro comune tentativo di influenzare e plasmare la società attraverso un prodotto estetico concepito per dissolversi nella vita stessa. *Muzak* potrebbe quindi essere visto come l'anello mancante tra l'ambizione dell'arte di attribuirsi un ruolo nuovo nelle interazioni dinamiche tra gli individui e il loro ambiente, e la possibilità di reificare concretamente tale immagine di una società futura nel presente.

Cage ha sempre fortemente invocato il potere della musica di influenzare il nostro rapporto con l'ambiente in maniera potente e completa. A tal fine, sosteneva, era necessario creare determinate *musical situations* specifiche. È solo “creando situazioni musicali che presentino analogie con le circostanze sociali desiderabili che ancora non abbiamo”, scriveva a metà degli anni '70, “che facciamo musica suggestiva e pertinente alle domande serie che l'umanità affronta”.

Come l'aveva formulata nel 1962, *Muzak-plus* si identificava come una situazione in cui la creatività non era mai stata un atto più naturale e impercettibile: un flusso costante di una folla di ascoltatori la cui interazione con lo spazio genererebbe effettivamente l'esecuzione musicale. Di per sé, il principio degli ascoltatori-esecutori-compositori che attivano lo spazio semplicemente percorrendolo richiama l'osservazione di Cage (incidentalmente ispirata al concetto di *musique d'ameublement* di Satie) che in realtà “nessuno vuole far

circolare il proprio sangue”. Con *Muzak-plus*, non si poteva auspicare una forma d'arte più integrata alla vita come le funzioni vitali stesse.

Dalla fine degli anni '50 in poi, Cage aveva insistito con accanimento sul fatto che l'indeterminatezza che regolava la sua musica era un mezzo per sfidare il primato delle intenzioni del compositore (la sua autorità) e dare agli interpreti “un contributo attivo nel dare al pezzo una forma”. In particolare, conferisce alla sua musica la caratteristica (mitologica) di accadere, implicando sia un processo partecipativo che la relativa imprevedibilità dell'evento (semplicemente sonico o interdisciplinare). Per Cage una comunità è, prima di ogni altra cosa, una costante manifestazione di se stessa: la dimostrazione permanente della sua produzione in corso. Se *Muzak* fosse mai diventata un incentivo per tale manifestazione, aveva bisogno di un correttivo che Cage chiamò *Muzak-plus*. Il concetto di *Muzak-plus*, apparso allusivamente in uno scritto intitolato “Rhythm Etc.” era stato commissionato a Cage, nel 1961, da Gyorgy Kepes come contributo alla pubblicazione collettiva *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm*. La formulazione di *Muzak-plus* di Cage appare, senza molti avvertimenti, semplicemente leggendo: “Ci sarà in posizione centrale *Muzak-plus pulverized* (*You cling to composition*) eseguito da ascoltatori che non fanno altro che attraversare la stanza”.

All'inizio, la profezia appare abbastanza enigmatica. Nessuna opera di Cage reca un tale titolo, e sembrerebbe ragionevole presumere che in realtà non sia mai stata data altra forma che questo sogno scritto di una musica che si baserebbe solo sul costante fluire di ascoltatori che generano e “polverizzano” materiale sonoro con il loro solo movimento.

Cage fu ad un passo dal realizzare questo progetto quando, nel 1962, lo scultore Richard Lippold gli chiese di creare un ambiente sonoro che potesse integrare la scultura che stava ideando per l'atrio dell'edificio Pan Am di New York City, *The Globe* (poi cambiato in *Flight*), una complessa opera formata da un intreccio geometrico di scintillanti fili d'oro. Cage fu incaricato di comporre

un programma continuo di musica che fornisse suoni diversi per ciascuno dei dieci altoparlanti posizionati sul soffitto, sotto i soppalchi, e alla base della scultura, come alternativa al programma in filodiffusione di Muzak, originariamente previsto per tutte le aree pubbliche dell'edificio, che era già cablato per tale diffusione. I suoni sarebbero stati prodotti da speciali nastri costruiti da Cage, così come da generatori di rumore, dispositivi elettronici nonché i regolari programmi Muzak alterati elettronicamente. Era previsto che l'attivazione dei suoni di ciascun altoparlante avvenisse mediante cellule fotoelettriche sensibili al movimento del pubblico attraverso la lobby. Il risultato doveva essere un concerto continuo di musica in costante mutamento nello spazio tridimensionale, che divenisse a tutti gli effetti parte integrante della scultura.

Questo ambizioso progetto non ha lasciato dietro di sé molta documentazione scritta o visiva, al di là di un potenziale budget che elencava i materiali necessari, inclusi registratori, fotocellule, oscillatori, generatori di rumore, un misterioso monitor TV e, naturalmente, *Muzak* come parte essenziale dell'apparato tecnologico. *Muzak "non polverizzata"* sarebbe stata relegata solo nelle hall e negli ascensori dell'edificio. Infatti, riferì il New York Times nell'agosto del 1962, Lippold non era soddisfatto dell'idea che il prodotto *Muzak* convenzionale filtrasse dalle pareti circostanti e scorresse intorno alla sua scultura. Per lui la musica di *Muzak* e la sua scultura erano assolutamente incompatibili. Questo era il motivo per cui fu dato a Cage il compito di escogitare un sistema mediante il quale le persone che attraversavano l'atrio avrebbero attivato le cellule fotoelettriche azionando gli altoparlanti che avrebbero diffuso la musica *Muzak polverizzata* e filtrata nel processo. Anche le persone che entravano ed uscivano dagli ascensori avrebbero avuto un ruolo nel produrre il suono. Dal momento che le cellule non sarebbero mai state attivate allo stesso modo, i risultati sarebbero stati costantemente variabili.



Richard Lippold, *The Globe*, 1962

A quanto risulta dai pochi documenti reperibili, il Consiglio di Amministrazione di PanAm aveva già respinto un progetto che sembrava compromettere l'integrità di *Muzak* come mezzo per regolare l'ambiente. *Muzak-Plus*, incoraggiando le persone a prestare attenzione a qualsiasi altra cosa stessero facendo collettivamente (cioè, diventando artisti-compositori), avrebbe potuto generare una situazione potenzialmente dannosa per la sicurezza dell'intero edificio. Alla fine, in un compromesso che evoca curiosamente la preghiera silenziosa che Cage aveva scritto quattordici anni prima, fu deciso che *Muzak* sarebbe stato messo a tacere nella lobby fino a nuovo ordine.

Nonostante il fallimento del progetto *Muzak-Plus*, ciò che rimane è l'ideale di John Cage di trasformare la comunità degli uomini in un collettivo artistico che concepisse la propria esistenza come un'opera d'arte. Gli interessi individuali dovevano essere subordinati a quelli collettivi: l'individuo, per essere completo, deve essere consapevole della sua relazione con gli altri. L'intera comunità diventa insegnante del singolo mediante una formazione in grado di smorzare ogni impulso individualistico.

Cage percepiva che l'identità tra vita ed arte è solo un ideale, non una realtà: né un'arte che possieda l'immediatezza dell'esperienza della vita né una vita che abbia una struttura formale fissa di arte sembrerebbero appartenere al mondo come lo conosciamo. L'arte sembra dipendere dalla sua distinzione dalla vita, e viceversa, nel suo stato grezzo, ancora separato dalla comunità, ciascun individuo rimane incompleto e prigioniero della sua infelice consapevolezza, e solo grazie alla dinamica collettiva della comunità, concepita come strumento ed obiettivo stesso del processo artistico, avrebbe assunto una forma più fluida, adattando e completando il *puzzle* sociale. Al centro di questa dinamica cooperativa sta lo stesso principio di feedback che differenzia *Muzak-plus* dallo standard *Muzak*. Come qualsiasi feedback elettronico, il tipo di *feedback Muzak-plus* prodotto dagli ascoltatori-esecutori poteva essere intenzionale o non intenzionale, controllato o non controllato senza che il confine tra l'uno e l'altro fosse rigorosamente segnato. Tale funzione, di per sé, giustifica l'interesse di Cage per la tecnologia di *Muzak*, che lontana dall'essere semplicemente un disgustoso genere musicale, sembrava offrire dal suo inizio un nuovo e potente strumento per “ordinare la realtà e strutturare le relazioni sociali”.

Muzak-plus affronta la sua convinzione idealistica che l'arte possa promuovere una rivoluzione nella società, che non porti a un trasferimento di potere ma, in modo anarchico, alla sua polverizzazione nelle mani dei singoli membri di un collettivo: la realizzazione dell'arte come principio di ricostruzione presuppone un cambiamento sociale fondamentale. La posta in gioco non è

l'abbellimento di ciò che è, ma il totale riorientamento della vita in una nuova società. Non l'arte politica, non la politica come arte, ma l'arte come architettura di una società libera.