

«THROUGH THE SILENCE»

Ovvero come sono cambiati i pianoforti
ed i pianisti da Bach a Cage

Emiliano Giannetti

doi: 10.7359/762-2015-gian

Un lavoro finito è esattamente quello,
richiede resurrezione.

(John Cage)

Nelle riflessioni che seguono si vuole evidenziare il legame fra la figura dell'interprete, il *performer*, ossia il *medium* tra testo scritto e ascoltatore perché non si può ignorare il rapporto fra la *performance* e lo strumento con cui viene realizzata. Seguiremo l'evoluzione dell'uso del pianoforte, dalla sua comparsa fino ai nostri tempi, per giungere all'esperienza del «pianoforte preparato» di Cage che sembra volerne rinnovare non solo le caratteristiche timbriche ed espressive ma anche il ruolo del suo esecutore, del *performer* appunto.

Vedremo come nell'esperienza di Cage la scrittura, il segno grafico, perda parte del suo significato restituendolo alle caratteristiche espressive e performative dello strumento mentre il *performer* diviene il protagonista dell'evento musicale, l'*happening* secondo quella che è certamente la definizione più calzante rispetto all'estetica del compositore americano.

Aspetto, quello performativo, che è insito nella pratica strumentale della musica per tastiera, e non solo, come osservava il pianista e musicologo Charles Rosen:

L'elemento sportivo nell'esecuzione pianistica è già in evidenza nelle prime sonate di Domenico Scarlatti, nella prima metà del XVIII secolo: qui è l'aspetto ginnico dell'esecuzione piuttosto che la resistenza fisica che ha il ruolo principale, con gli sbalorditivi salti a mani incrociate e le note ripetute rapidamente con effetti chitarristici, che erano la specialità di Scarlatti. Con l'arrivo della prima scuola di Vienna di Haydn e Mozart, si assiste a un calo del virtuosismo: solo alcuni concerti di Mozart e uno o due trii con pianoforte di Haydn hanno qualcosa di vagamente confrontabile con lo sfoggio di virtuosismo che troviamo in Scarlatti o nelle toccate per organo o nelle *Variazioni Goldberg* di Bach. Per ragioni commerciali legate alla vendita degli spartiti,

alla fine del XVIII secolo ci si preoccupava più di scrivere per i dilettanti che per i professionisti, anche se Mozart non riusciva a compiacere i suoi editori e ad adattarsi in modo soddisfacente alla richiesta di musica facile. Mettendo a confronto la straordinaria difficoltà tecnica della musica di Domenico Scarlatti e di Bach con la musica per tastiera dell'ultima parte del secolo, si potrebbe pensare che la tecnica pianistica si fosse deteriorata; in realtà il mercato della musica per pianoforte si era allargato.¹

Nel 1713 François Couperin nella prefazione al primo libro delle *Pièces de clavecin*, pur riconoscendo al clavicembalo una sua perfezione dal punto di vista costruttivo, auspicava la realizzazione di uno strumento suscettibile di espressione in grado di aumentare o attenuare i suoni.

Il clavicembalista francese evidentemente non sapeva che intorno al 1700 Bartolomeo Cristofori, cembalero alla corte di Ferdinando de' Medici, aveva costruito il primo *gravicembalo con il piano e il forte*. È probabile che quest'invenzione sia stata stimolata proprio dalle discussioni sorte in seno alla corte medicea, non lontano dai luoghi dove un secolo prima accese discussioni avevano creato i presupposti per la nascita del melodramma.

Soltanto nel 1711 Scipione Maffei scriveva sul *Giornale de' Letterati d'Italia*, pubblicato a Venezia, dell'esistenza di ben tre esemplari del nuovo strumento. L'articolo era corredato anche di un dettagliato disegno della meccanica con tutti suoi elementi.

È noto che una delle principali fonti dalle quali traggono i periti di quest'arte il segreto di singolarmente diletta chi ascolta è il piano e il forte; il quale artificio è usato frequentemente, ed a meraviglia nei grandi concerti di Roma con diletto incredibile di chi gusta la perfezione dell'arte. Ora di questa diversità ed alterazione della voce, nella quale eccellenti sono fra gli altri gli strumenti ad arco, affatto privo è il gravicembalo; e sarebbe riputato una vaghissima immaginazione il proporre di fabbricarlo in modo che avesse questa dote. Una sì ardita invenzione è stata non meno felicemente pensata che eseguita in Firenze dal signor Bartolomeo Cristofori... Il cavare da questi maggiore o minor suono dipende dalla diversa forza con cui dal suonatore vengono premuti i tasti, regolando la quale si viene a sentire non solo il piano e il forte, ma la degradazione e diversità della voce, quale sarebbe in un violoncello.²

Successive ricerche hanno dimostrato che il testo del Maffei in realtà era stato compilato seguendo precise indicazioni del cembalero padovano. In seguito Cristofori perfezionò lo scappamento, il sistema degli smorzatori e aggiunse il paramartello. A testimonianza della diffusione del nuovo

¹ Rosen 2008, 6-7.

² Allorto 2007, 17.

strumento, almeno all'interno della Toscana, nel 1732 il pistoiese Lodovico Giustini pubblicava a Firenze un raccolta di *12 Sonate di cimballo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*.

Nel 1725 Johann Mattheson pubblicava sulla rivista da lui diretta lo scritto di Maffei e, verosimilmente in seguito a tale lettura, l'organaro sassone Gottfried Silbermann si cimentò con la costruzione del nuovo strumento senza però suscitare entusiasmo in J.S. Bach che soltanto nel 1747, quando il re di Prussia lo invitò ad improvvisare su quello che sarebbe stato il soggetto dell'*Offerta musicale*, espresse un giudizio positivo sui nuovi strumenti. Strumenti, quelli realizzati da Silbermann, sostanzialmente simili a quelli di Cristofori.

In poco tempo lo svolgimento melodico dello stile galante sostituì la polifonia lineare del barocco, determinando il successo del pianoforte. Infatti la possibilità di graduare il suono con il tocco, secondando i moti della sensibilità interiore, abilitò lo strumento creato da Cristofori al ruolo di protagonista dei nuovi tempi musicali, decretando il rapido tramonto del clavicembalo.³

In questo periodo si cominciò ad utilizzare il pianoforte per i primi concerti pubblici documentati, anche se i musicisti dell'epoca consideravano il clavicembalo e il pianoforte come varianti del medesimo strumento. Anche Mozart, nel trasferirsi da Salisburgo a Vienna, modificò le proprie abitudini passando al nuovo strumento:

Tutti dicono cose meravigliose di Wolfgang, ma ora egli suona qui in modo del tutto diverso da come suonava a Salisburgo, perché qui ci sono ovunque pianoforti, ed egli li suona in modo così impareggiabile che la gente dice di non avere mai sentito niente di simile.⁴

Infatti, come osserva Malcom Bilson, le sonate di Mozart, ad eccezione delle più antiche sono concepite in un linguaggio musicale fondamentalmente avverso al clavicembalo⁵. Lo stesso compositore cominciò ad utilizzare il pianoforte come strumento «di lavoro» come si evince in una lettera di Mozart al padre:

La camera dove mi stabilirò è quasi pronta. Devo ora uscire per prendere un *Clavier* in affitto, perché fin quando non ce ne sarà uno nella mia stanza non potrò viverci, dato che ho tanto da comporre che non posso perdere nemmeno un minuto.⁶

³ *Ivi*, 20.

⁴ Anderson 1985, I, 436.

⁵ Cf. Mayer Brown - Sadie 1989, 223.

⁶ Anderson 1985, II, 756.

Mozart trovò nel pianoforte la principale fonte di reddito come scrisse Leopold il 12 marzo 1785 alla figlia Nannerl:

Non andiamo mai a letto prima dell'una e non mi alzo mai prima delle nove. Pranziamo alle due, due e mezzo. Il tempo è orribile. Ogni giorno c'è un concerto; e tutto il tempo è dedicato a insegnare, far musica, comporre e così via. Mi sento piuttosto fuori posto. Se solo fossero finiti i concerti! Mi è impossibile descrivere la fretta e il trambusto. Da quando sono arrivato il fortepiano di tuo fratello è stato portato almeno una dozzina di volte in teatro o in qualche altra casa.⁷

La diffusione del pianoforte ebbe il suo apice nel XIX secolo condizionando non poco anche la vita economica: nacquero infatti numerose fabbriche di strumenti e case editrici.

La borghesia europea, sempre più attratta dal pianoforte, ne richiedeva sempre di più. Si sviluppò un mercato che vedeva protagonisti un numero crescente di artigiani. Basti pensare che fra la fine del 1700 e l'inizio del 1800 nella sola Vienna erano attivi oltre 200 costruttori di strumenti musicali di cui oltre 130 costruivano pianoforti.

A Vienna si realizzavano strumenti dalla semplice meccanica che ricordava quella del clavicordo, dalla forma e dalle dimensioni di un clavicembalo. Gli strumenti di Johann Andreas Stein possono essere presi come modello di riferimento per questo primo periodo: possedevano un suono gracile ma luminoso e penetrante ottenuto da corde di rame al basso e d'acciaio all'acuto; tasti stretti neri per i suoni diatonici, bianchi gli altri. Un sistema di ginocchiere assolveva al compito dei moderni pedali.

Nelle lettere di Mozart troviamo le descrizioni degli strumenti che lui provava:

Per questa volta devo incominciare subito con i pianoforti di Stein. Prima di aver visto qualcuno dei suoi strumenti erano i pianoforti di Späth quelli che prediligevo, ma ora la mia preferenza va a quelli di Stein perché smorzano molto meglio la risonanza. Quando percuotono forte, sia che lasci il dito sul tasto sia che lo tolga, il suono cessa nel momento stesso in cui l'ho provocato. Il suono è sempre uguale, non risulta mai sgradevole, non ha il difetto di essere più forte o più debole o di sparire. È vero che Stein non vende mai un pianoforte per meno di 300 fiorini, ma le cure e le fatiche che dedica loro non hanno prezzo.

I suoi strumenti hanno questo vantaggio sugli altri: che sono forniti dello scappamento. Su cento fabbricanti solo uno si preoccupa di questo. Ma senza scappamento è impossibile che un pianoforte non tintinni o non continui a

⁷ *Ivi*, 888-889.

vibrare dopo che i tasti sono stati colpiti. Quando si abbassano i tasti, i martelletti ricadono indietro subito dopo aver colpito le corde, sia che si tenga abbassato il tasto, sia che lo si lasci andare.

Stein mi ha raccontato che quando ha completato un nuovo strumento, si siede alla tastiera e prova ogni sorta di passi e passaggi, e poi lavora solo nell'interesse della musica e non per profitto personale; in questo caso finirebbe molto prima. Dice spesso: «Perbacco, ho l'ambizione che i miei strumenti non ingannino l'esecutore, e che siano robusti e durevoli». E in effetti i suoi pianoforti sono davvero solidi. Egli garantisce che la cassa armonica non si incrinerà e non scoppierà. Quando ha completato la tavola armonica di un nuovo pianoforte la espone all'aria, alla pioggia, alla neve, all'ardore del sole e a tutti i diavoli perché si fenda, e allora ci incolla su dei piccoli pezzi di legno che la rendono solida e resistente. Sovente ci fa lui stesso delle incisioni per poi incollarle di nuovo e renderle ben solide. In questo momento ha tre pianoforti, finiti e completi. Oggi ci ho suonato di nuovo sopra. La mia ultima sonata, in re maggiore [K. 311] sul pianoforte di Stein risalta molto bene.⁸

Intorno al 1820 gli strumenti viennesi subirono un profondo cambiamento. La loro estensione raggiunse le sei ottave e mezza, venne aumentato il calibro delle corde e la dimensione dei martelletti per consentire allo strumento una maggiore sonorità. Gli strumenti fabbricati in Inghilterra il cui suono risultava più forte e prolungato consentendone l'uso in sale di dimensioni più ampie erano ancora più robusti.

In Inghilterra il tedesco Johannes Zumpe⁹ iniziò a costruire i primi pianoforti a tavolo, *square piano*, che riscossero un enorme successo fra il pubblico inglese poiché, per le loro dimensioni contenute, rispondevano pienamente alle esigenze del ceto medio. La produzione di questi strumenti proseguì fin oltre la metà del XIX secolo.

È interessante osservare le opinioni degli esecutori e dei didatti dell'epoca sulle differenze fra i due strumenti: l'austriaco di origine boema Johann Nepomuk Hummel, allievo di Mozart, nel suo *Metodo* (Wien, 1828) scrisse un intero capitolo sull'argomento intitolato «Della maniera conveniente di trattare i differenti pianoforti di meccanismo tedesco o inglese». Riportiamo l'inizio:

§ 1

Avuta l'occasione di osservare che la differenza del meccanismo imbarazzava talvolta i migliori Sonatori, non tengo per cosa inutile il farne parola.

⁸ Anderson 1985, I, 328-329.

⁹ In realtà l'invenzione di questo strumento è da attribuire al sassone Christian Ernst Friederici.

§ 2

Due sono i meccanismi sui quali vengono generalmente costruiti i Pianoforti: il Tedesco detto Viennese, e l'Inglese; il primo facile a trattare, il secondo non tanto.

§ 3

È incontestabile che ciascuno dei due meccanismi ha i suoi vantaggi. Il viennese può essere suonato con facilità dalle più delicate mani; permette al Sonatore tutte le possibili gradazioni dei colori nell'esecuzione; risponde distintamente e con prontezza; non rende malagevole l'agilità per uno sforzo soverchio; ha un suono rotondo e flautato che, specialmente nei vasti recinti, si distingue assai bene a fronte dell'Orchestra che accompagna. Questi pianoforti sono anch'essi durevoli, e a metà prezzo degli inglesi [...].

§ 4

Convien rendere giustizia agli stromenti di meccanismo inglese, per la loro solidità e volume di suono. Essi non comportano però quel grado di agilità, come i viennesi, essendo che il tocco n'è ben più pesante, e perciò lo sviluppo dei martelletti non succede così rapido, allorché il medesimo suono s'abbia a ripercuotere più di una volta. Chi non è ancora assuefatto a tale meccanismo non si sgomenti nell'affondare i tasti, né del tocco pesante di essi, si guardi soltanto dall'incalzare il tempo, eseguisca tutti i passi veloci con la consueta leggerezza, e quelli che richiedono robustezza, cerchi di farli risaltare con la forza delle dita, non con la gravitazione del braccio [...].¹⁰

È evidente la preferenza di Hummel per lo strumento viennese nel quale trova maggiori pregi rispetto agli strumenti inglesi. Più obiettivo il giudizio di Friedrich Kalkbrenner che, solo due anni dopo, scrisse nel suo *Méthode pour apprendre le pianoforte* (Paris, 1830):

Gli strumenti di Vienna e di Londra hanno prodotto due scuole. I pianisti viennesi si distinguono per la precisione, la chiarezza e la rapidità nell'esecuzione. Gli strumenti fabbricati in quella città sono molto facili da suonare [...]. L'uso del pedale in Germania è quasi sconosciuto.

I pianoforti inglesi hanno un suono più pieno e la tastiera più pesante. Gli esecutori di quel paese hanno adottato uno stile più largo e quella bella maniera di cantare che li distingue; è indispensabile usare il pedale per nascondere l'insita secchezza dello strumento. Dussek, Field e G.B. Cramer, gli esponenti della scuola fondata da Clementi, usano il pedale quando l'armonia non cambia. Dussek in particolare, quando suona in pubblico, usa quasi costantemente il pedale.¹¹

¹⁰ Allorto 2007, 21-22.

¹¹ *Ivi*, 22.

In Francia furono soprattutto gli strumenti di Erard e di Pleyel a ricevere il consenso dei musicisti. Strumenti assai diversi fra di loro per capacità espressive; basti pensare che Liszt preferiva la meccanica dei più solidi Erard mentre Chopin si trovava a suo agio con i più delicati Pleyel. Erard apportò diverse migliorie allo strumento di tipo inglese, su tutte l'introduzione del doppio scappamento che venne brevettato per la prima volta nel 1808 in Inghilterra anche se il brevetto definitivo risale al 1821. Mentre i costruttori miglioravano le *performance* tecniche dei loro strumenti i pianisti sviluppavano una tecnica esecutiva che consentisse di sfruttare le risorse espressive di uno strumento in continua evoluzione. Insieme alla scrittura musicale l'atto esecutivo diveniva sempre più complesso e raffinato. Scrisse Breithaupt all'inizio del XX secolo: «La differenza fondamentale tra la tecnica moderna e quella antica sta in questo: secondo la scuola vecchia si suonava con le dita, secondo quella nuova si suona piuttosto col braccio e con la spalla. Quanto meno si muovono le dita, tanto meglio»¹².

La più significativa novità apportata al pianoforte durante il XIX secolo fu l'introduzione della disposizione delle corde incrociate sul telaio, ad opera del giovane rampollo di casa Stainway, essa infatti segna il definitivo cambiamento di un'epoca. Il pianoforte vuole sale sempre più ampie per pubblici sempre più numerosi, non più quindi gli ambienti che avevano ospitato gli strumenti su cui Mozart prima e Chopin poi avevano emozionato i pubblici d'Europa: il pianoforte non si accontenta più delle eleganti sale borghesi ed aristocratiche, vuole dominare platee sempre più ampie. I nuovi strumenti guadagnano in volume di suono ma perdono quella capacità, tipica degli strumenti con le corde perpendicolari alla tastiera, di differenziare e caratterizzare ciascun registro della tastiera, infatti il suono del nuovo strumento diventa decisamente omogeneo. Purtroppo, ma rimane una opinione personale, da questo momento in poi gli strumenti che usciranno dalle numerose fabbriche europee ed americane perderanno sempre di più le particolarità soniche ed espressive che fino a quel momento li avevano sempre contraddistinti a favore di una standardizzazione sempre più evidente. Questo tipo di strumento è sostanzialmente lo stesso che, dopo oltre un secolo, viene costruito ancora oggi.

Il pianoforte, attraverso la sua pratica, ha dato una svolta anche al pensiero teorico come ha messo in evidenza Luciano Berio quando scriveva:

Una volta il rapporto con lo strumento musicale era prioritario rispetto al pensiero teorico. [...] Con Mahler, Debussy e la scuola di Vienna si assiste a

¹² Breithaupt 1905, 79.

un significativo declino del virtuosismo individuale (che era stato una volta sinonimo di conoscenza musicale e di eccellenza professionale) e al dilagare dell'orchestra come strumento collettivo del compositore [...]. La creatività si è gradualmente allontanata dai suoi strumenti specifici mostrando addirittura una certa indifferenza per quelle mirabili macchine acustiche.

[...] Gli strumenti sono i depositari concreti di una continuità storica e, come tutti gli utensili di lavoro e gli edifici costruiti dall'uomo, hanno una memoria. Essi recano le tracce delle loro vicende musicali e sociali e della cornice concettuale entro la quale si sono sviluppati e trasformati: parlano la musica e si lasciano parlare da essa, spesso conflittualmente.¹³

Sviluppi che sono giunti fino alla modernità attraverso l'opera di molti compositori, ma nessuno è riuscito ad innovare allo stesso tempo il repertorio pianistico, la tecnica strumentale e la figura dell'esecutore come riuscì a fare la visionaria creatività di John Cage.

La sua musica

costituisce un autentico passo di demarcazione cruciale, non abbia più senso di essere «un altro po' più *d'avanguardia*». O si tace, o si entra in un territorio, vergine affatto, nuovo, dove tutto è possibile, dove un accordo di nona di dominante può risolvere su una risata nel buio (che non esprime più l'allegria del soggetto dunque), come un bicchiere che s'infrange.¹⁴

Anche Franco Evangelisti attribuiva la crisi del linguaggio musicale all'apparizione delle opere del musicista americano quando scriveva: «L'aver introdotto nel tabernacolo musicale uno spirito raffinato come John Cage, con la sua acuta semplicità, e con l'uso di mezzi estremamente primitivi, ha indicato una strada e rinnovato e riesumato antichi argomenti che sembravano sopiti»¹⁵.

Il silenzio, poi, è una componente fondamentale dell'estetica di Cage che sosteneva, riferendosi alle prime esperienze compositive, di provare una forte inclinazione verso le interruzioni e che fra suonare e non suonare non trovava differenza.

Il silenzio di John Cage è un orecchio aperto sul suono che dà il mondo. I bambini che nella prima elementare gestiscono il loro sistema binario suono/silenzio spesso prolungano il silenzio oltre i limiti che a noi adulti sembrano tollerabili. In quel silenzio l'ambiente si fa produttore di senso: un ronzio significa mosca, una sirena lontana inquietudine sociale, un vociare indistinto la certezza di non essere soli.

¹³ Berio 2006, 21.

¹⁴ Castaldi 2007, 43.

¹⁵ Evangelisti 1991, 28.

Tra le conseguenze di John Cage c'è la nuova pedagogia musicale, c'è la possibilità di lavorare a un'esperienza musicale di base, aperta a chiunque perché anteriore alla costituzione di grammatiche e sintassi.¹⁶

Anche la componente espressiva del rumore è carica di fascino per il giovane americano, così come era incuriosito dal parametro del tempo. Nel 1982 scriveva che «la scoperta della necessità di una struttura ritmica conduceva all'acquisizione di una corretta struttura per la musica, mentre la struttura europea basata sulla tonalità, non ammetteva rumori o altezze all'infuori di quelle previste dalla scala maggiore e minore, e questo non era affatto giusto»¹⁷. È da queste riflessioni che nascerà l'esperienza di *Bacchanale*: un cambiamento radicale che coinvolge in egual misura il compositore, l'interprete-*performer* e il pubblico. Un pubblico che ricoprirà un ruolo sempre più attivo nell'estetica di Cage in quanto autentico creatore del proprio ascolto.

I compositori del XX secolo, soprattutto quelli che esercitavano anche la carriera pianistica, risentivano ovviamente delle specifiche caratteristiche di uno strumento assai diverso da quello delle origini. Il pianista, ma in questo caso direi che la definizione di *performer* sia decisamente più adatta, doveva essere in grado di eseguire un repertorio che attraversa, fra composizioni originali e rielaborazioni, quattro secoli di storia della musica e saper affrontare i passaggi più impervi e, poco importa se lo strumento rispetta le caratteristiche degli strumenti su cui originariamente la musica era stata concepita, andavano soddisfatte le esigenze di un pubblico sempre più vasto e, soprattutto, bisognava continuare a costruire e vendere nuovi strumenti perché le leggi del mercato valgono anche per l'arte! La figura del *performer* è altrettanto standardizzata come il suo strumento.

Era necessaria un'autentica rivoluzione copernicana da parte dei compositori per consentire al pianoforte ed al suo esecutore di trovare una nuova identità. Esauriti i tradizionali mezzi di ricerca attraverso il tocco, si provò a evolverne la timbrica sperimentando le risorse che l'elettronica cominciava ad offrire, e che Busoni aveva già intuito, o intervenendo per l'esecuzione sulla cordiera. Tutti questi tentativi non furono molto soddisfacenti, anzi come osserva giustamente Rattalino, in realtà l'idea non era nuova. Già all'inizio dell'800 venivano montati congegni meccanici azionati da pedali che consentivano l'imitazione del suono del fagotto o del liuto, oltre alle turcherie che permettevano allo strumento l'effetto dei piatti, campanelli

¹⁶ Porena 2008, 14-15.

¹⁷ Cage 1996, 106.

e grancassa. Un costruttore particolarmente esperto in questi congegni era il viennese Bohm che arrivò ad inventare un pedale che consentisse al pianista di voltare la pagina senza dover utilizzare le mani. La stessa sordina, ancora oggi montata sui pianoforti verticali non è altro che una striscia di feltro che si interpone tra le corde ed i martelletti attutendone il suono. Poi nei primi decenni del XX secolo furono sperimentati diversi sistemi per imitare sul pianoforte il suono del clavicembalo, inserendo per esempio strisce di carta tra le corde, sistema adottato anche da Ravel nell'opera *L'enfant et les sortilèges* oppure triangoli di tela con dischetti metallici¹⁸.

I tentativi di Cage si effettuano dunque su un duplice piano di ricerca: prima, la scrittura di lavori più o meno astratti, in quanto privi di una specifica composizione strumentale; in seguito, tentativi sperimentali in ogni area del suono percorso. La strumentazione dei suoi lavori astratti, perciò, deriva da scoperte sperimentali.¹⁹

John Cage si comportò un po' come un accordatore inserendo tra le corde pezzi di gomma, di feltro, di sughero, di plastica, di metallo (viti, monete, bulloni), modificando i timbri e le altezze dei suoni in modo non sistematico e fisso ma finalizzato a specifiche composizioni; il pianoforte veniva predisposto di volta in volta per servire a una certa composizione come un trucco teatrale per una parte determinata e fu da Cage chiamato «pianoforte preparato» (*prepared piano*). Una sorta di entusiasmo dilettantesco lo accompagnava in queste esperienze, che avvenivano ai margini della musica tra strumenti percussivi e scarabattole senza far ricorso all'intervento di strumentisti esperti.

Si tratta di poche cose, però di premonizioni di cui nessuno avrebbe avvertito la necessità se non si fossero sviluppate in un'esperienza che avrebbe sconvolto l'idea stessa di musica nel secondo dopoguerra²⁰. Il nuovo trattamento dello strumento ideato da Cage e le tecniche percussive da lui impiegate introducono, osserva Mario Bortolotto, «il pianoforte nella sfera del *bruitisme*»²¹.

Secondo Armando Gentilucci il suono viene svilito da Cage attraverso pratiche paradossali e volutamente ironico-distruttive con cui intende arrivare a smantellare ogni possibile struttura. Cage aspira dunque a sostituire il concetto sonoro finito con quello di esperienza: come in Rauschenberg,

¹⁸ Cf. Rattalino 1982, 302.

¹⁹ Boulez - Cage 2006, 50-51.

²⁰ Cf. Cane 1995, 125.

²¹ Bortolotto 1969, 59.

anche nella sua musica il gesto informale si riporta, dopo l'astrattismo della serializzazione totale di Stockhausen, Boulez e Pousser, su fatti sonori liberamente associati, meglio ancora se occasionali e imprevedibili. L'atto del comporre può essere, in casi non tanto estremi, una semplice cerimonia di gesti a contatto con le più svariate fonti generatrici di suono²².

Cage, dice Boris Porena, punta il dito sull'ovvio, non sull'eccezionale; ma additandolo, lo rende unico. La sua estetica crea una rottura con il passato che ha pochi uguali nella storia dell'arte e del pensiero umano. Confessa di amare il rumore, ma è nel modo in cui lo ottiene che rivela quel genio che lo stesso Schönberg gli riconosceva. Ecco come Cage ricorda quel periodo di apprendistato:

A quel tempo, avendo studiato da poco con Arnold Schönberg, scrivevo sia musica dodecafonica sia musica per percussioni. All'inizio cercai di trovare una serie di dodici note che potesse suonare «africana», ma non ci riuscii. Poi mi venne in mente il suono del pianoforte quando Henry Cowell percuoteva le corde o le pizzicava, vi faceva scorrere degli aghi di metallo, e così via. Andai in cucina, presi un piatto per torte e lo misi con un libro sulle corde, e mi accorsi che stavo procedendo nella direzione giusta. L'unico problema con il piatto era che rimbalzava. Così presi un chiodo, e lo infilai tra le corde, ma il guaio era che scivolava via. Mi venne allora in mente di sostituire il chiodo con una vite da legno, e questa si rivelò la cosa giusta. E poi utilizzai guarnizioni di gomma, piccoli dati in prossimità delle viti, e così via... provai le cose più strane.²³

In seguito, aggiunse il compositore:

Invitai Mark Tobey e Morris Graves ad ascoltarlo, e rimasero affascinati. Lo stesso accadde a Syvilla, a me, a mia moglie Xenia. Eravamo tutti così felici, al settimo cielo. Quando Lou Harrison lo ascoltò disse: «Dannazione! Se solo ci avessi pensato!».²⁴

Con le sue operazioni Cage libera i suoni dai vincoli delle idee astratte e farà in modo che si manifestino sempre più liberamente e unicamente per quelli che sono. Insomma, osserva acutamente Rattalino, un gruppo di compositori americani fra cui Cowell e Cage, pensarono di tagliare il nodo gordiano invece di arrabattarsi a scioglierlo e ottennero nuovi timbri, inserendo oggetti tra le corde²⁵. Fu Cowell, fondatore della *New Music Society*

²² Cf. Porena 2008, 12-14.

²³ Cage 1996, 102.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cf. Rattalino 1982, 302.

a indirizzare il giovane Cage verso l'apprendistato con Arnold Schönberg. Quindi è attraverso l'esperienza di Cage che le sperimentazioni sulla meccanica del pianoforte lasciarono un segno indelebile fra le innumerevoli esperienze della musica del XX secolo.

Il poeta Edoardo Sanguineti osserva come il compositore americano dichiarò in diverse occasioni che i grandi anarchismi del secolo precedente erano definitivamente tramontati, e l'identità dello strumento musicale più diffuso era ormai estinta, quindi «al di là di ogni anarchismo politico, in ogni caso, manteneva tutta la sua forza, per Cage, quello spirito anarchico che la cultura e l'arte erano in grado di conservare e rilanciare e approfondire senza tregua. La missione del poeta, per Cage, era, in essenza, la riproposta continua del valore dell'insubordinazione e della rivolta»²⁶.

Sempre Edoardo Sanguineti sintetizza acutamente il rapporto con l'esperienza estetica del compositore americano quando scrive:

[...] per Cage, è sicuro, l'arte è soltanto e sempre «esperienza» sociale. Essa non ha valore né emotivo intellettuale, non conduce a nuovi sentimenti o nuove verità. L'arte arricchisce e approfondisce la prassi. «Non credo affatto – proclama Cage – che comprendere qualcosa conduca necessariamente a farne esperienza». E avere «esperienza» del mondo, di sé e delle cose, questo importa, perché questo modifica noi e il mondo, e «dobbiamo essere preparati all'esperienza, non tramite la comprensione di qualcosa, ma piuttosto aprendo la nostra mente». A questo punto, e a queste condizioni, Cage potrà affermare anche che nell'arte c'è mistero: perché c'è mistero nell'esperienza, che è inesauribile, e che nessuna conoscenza può surrogare, non per altro. E la musica, finalmente, è da usare. La musica, infatti, non ha un senso, ma ha un significato: ha significati che si svelano nel praticarla, nell'usarla. Come diceva Wittgenstein, e come Cage sottolinea con vigore, «il significato di qualcosa è il suo uso». La poetica di Cage, come poetica dell'esperienza, dell'uso, è una poetica della prassi. Esperienza, uso, prassi d'autore, certamente.²⁷

Le prime esperienze professionali come compositore Cage le rivolse verso la musica per percussioni, convinto che questa potesse suscitare l'interesse dei danzatori moderni. Negli anni Trenta avviene l'incontro con Merce Cunningham «prima che entrasse a far parte della Martha Graham Dance Company. Cominciai a scrivere musica per lui e girammo il paese insieme. Poi divenni direttore musicale della sua compagnia»²⁸.

²⁶ Cage 1996, 13.

²⁷ *Ivi*, 16-17.

²⁸ *Ivi*, 47.

Non fu un periodo facile per il compositore che scrive:

Verso la fine degli anni Quaranta, mentre [Merce Cunningham ed io] stavamo facendo una tournée, scrivemmo al Black Mountain, così come ad altri college, per chiedere un ingaggio. Ci risposero dicendo che sarebbero stati ben lieti di accettare, ma che non erano in grado di pagarci, e noi decidemmo di andare comunque.²⁹

Per Cage la prima occasione per sperimentare il pianoforte preparato fu la musica per il balletto *Bacchanale*³⁰ commissionato dalla danzatrice Syvilla Fort. L'idea nacque da un problema pratico: nella buca dell'orchestra non c'era abbastanza spazio per un'orchestra composta da percussionisti e solo dopo una lunga serie di prove e di tentativi falliti decise di trasformare il suono dello strumento. Da lì l'idea di «preparare» il pianoforte modificando, anche se parzialmente, le sue sonorità mediante l'introduzione di corpi estranei: chiodi, viti, bulloni, dadi, gomme, elastici, mollette da bucato che gli consentivano la creazione di timbri sempre più originali e l'uso di microtoni. La conseguenza della preparazione di Cage comportò anche un approccio diverso da parte dell'esecutore che dovette ripensare il proprio atteggiamento non solo per quanto concerneva l'attacco del tasto, ma soprattutto nella variabile dell'indeterminatezza dell'effetto sonoro: lo strumento non era più quella macchina perfetta e affidabile cui erano abituati i grandi nomi del concertismo internazionale. Così l'autore narra l'episodio che lo ha portato alla scrittura di *Bacchanale*:

[...] nel 1938 Syvilla Fort, una fantastica danzatrice/coreografa di colore che faceva parte della compagnia di Bonnie Bird alla Cornish School di Seattle, si sarebbe dovuta esibire in un programma di danza il venerdì successivo, e io ero l'unico compositore nei paraggi. Mi chiese di scrivere la musica per il suo *Bacchanale*. Lo spazio era piccolo, e non c'era posto per le percussioni, soltanto per un pianoforte gran coda. Così mi trovai a dovere fare qualcosa di adatto a lei su quel pianoforte. E così avvenne. Lei me lo chiese il martedì, cominciai a lavorare velocemente e lo terminai per il giovedì.³¹

Il risultato finale fu quello di un'orchestra di percussioni interamente controllata dalle dita del pianista. Con queste parole Pierre Boulez presentò il 17 giugno 1949 alcune composizioni per pianoforte preparato eseguite nel salotto di Suzanne Tézenas:

²⁹ *Ivi*, 42-43.

³⁰ *Bacchanale* fu pubblicato dalle Edizioni Peters con numero editoriale 6784.

³¹ Cage 1996, 02.

[...] la prima reazione che si può avere sentendo parlare del pianoforte preparato di John Cage è una curiosità mista a un divertito scetticismo. Ci si immagina facilmente uno strambo inventore, uno «scordatore» di pianoforti che fa del proprio meglio per ricoprire le corde di una vegetazione di tipo metallico. Più seriamente, si pensa a un rumorista sottile e ingegnoso, che trae nuove possibilità dal pianoforte-percussione. In realtà, si tratta piuttosto di rivedere le nozioni acustiche acquisite nel corso dell'evoluzione musicale dell'Occidente, nozioni sulle quali si basano ancora le opere più radicali e perentorie. Invece di proporre quelli che potremmo chiamare suoni puri – fondamentali e armonici naturali – il pianoforte preparato di John Cage complessi di frequenze.³²

Mentre Virgil Thomson scrisse:

L'effetto ricorda, al primo ascolto, i *gamelan* indonesiani, benché l'essenza della musica di Cage non sia affatto orientale. La sua opera è legata, infatti, a due diverse tradizioni del Novecento occidentale. Una è costituita dagli esperimenti percussivi iniziati dagli intonarumori futuristi e continuati nella musica di Varèse, Cowell e Antheil, che, sebbene realizzati nella piena consapevolezza dei metodi orientali, sono completamente occidentali nella loro espressione. L'altra è la musica atonale di Schönberg. Cage ha portato le tecniche armoniche di Schönberg alla loro logica conclusione: ha prodotto musica atonale eliminando i suoni di altezza precisa. Egli sostituisce alla scala cromatica una gamma di colpi, stratononi o tonfi che è varia ed espressiva ed è diversa in ogni brano. Liberandosi così dell'elemento limitante della scrittura atonale – che è la necessità dell'attenzione a evitare di produrre un'armonia classica con una tavolozza standardizzata di suoni strumentali e di altezze che esiste principalmente per produrre tale armonia – Cage è stato libero di sviluppare l'elemento ritmico della composizione, che è il più debole nello stile di Schönberg, fino a un livello di raffinatezza ineguagliato nella tecnica di qualsiasi altro compositore vivente. Inoltre nelle opere di Cage, come in Schönberg, si trovano temi e talora melodie ed essi compaiono in aumento, diminuzione, inversione, frammentazione e nei vari tipi esistenti di canone.³³

Nello stesso periodo Cage raccontava le sensazioni che lo avevano visto protagonista al pianoforte preparato:

A quel tempo Merce si esibiva in una serie di assoli e io suonavo il pianoforte preparato. Il palcoscenico era pessimo e ogni volta che Merce saltava, la sua testa scompariva dalla vista. Dopo lo spettacolo ci fu un party per tutta la durata del quale gli invitati non fecero altro che dirci che avevano assistito a qualcosa di orrendo, e che non era concepibile che facessimo quelle cose,

³² Boulez - Cage 2006, 49.

³³ Messina 2008, 30-31.

che non avevano alcuna cognizione di cosa fosse la musica o la danza, e così via. Inevitabilmente pensammo che quello spettacolo a Columbus era stato un fallimento completo e che sarebbe stato molto meglio se non avesse mai avuto luogo. Ebbene, dieci anni dopo ricevetti una lettera da un giovane che si trovava tra il pubblico in quell'occasione e che mi disse che quello spettacolo aveva cambiato la sua vita.³⁴

Dopo l'esperienza di *Bacchanale* Cage perfezionò costantemente la preparazione dello strumento attraverso misurazioni sempre più precise riguardo la sistemazione degli oggetti fra le corde, scegliendo con cura gli elementi da inserire per ottenere determinati risultati. Seguirono quindi numerosi lavori per uno o due pianoforti preparati, alcuni assai semplici (come *A Valentine Out of the Season*, del 1944, con pochi suoni preparati), altri molto complessi come il grande *Sonatas and Interludes* (1946-48), in cui la preparazione del pianoforte richiedeva non meno di tre ore di lavoro per regolare la meccanica e il pedale o per eguagliare il suono di due tasti consecutivi che, per un mai abbastanza deprecato difettuccio di costruzione, rompevano lievissimamente l'omogeneità o, infine, per far punzecchiare delicatamente e per più versi i martelletti, eliminandone ogni minimo cigolio³⁵.

L'esperienza del pianoforte preparato tendeva in Cage più di altri compositori a modificare radicalmente la psicologia dell'ascolto. I suoni, infatti, risultavano liberi dai vincoli delle idee astratte palesandosi sempre più per quello che erano. E «Cage non è stato avaro nel produrre diversità radicali che sono giunte a mettere in discussione gran parte delle idee circolanti sulla musica»³⁶.

Mentre i compositori tradizionalisti americani pensavano il linguaggio musicale come veicolo per comunicazioni di contenuto, come strumento di effetti rappresentativi-narrativi, legati a una visione omocentrica delle cose, Cage rivolgeva la propria attenzione alla natura e al suono, piuttosto che all'espressione. Musicista lento, riflessivo, pacato, egli non credeva alla centralità dell'uomo nel mondo, non vedeva in lui un attore capace di determinare le cose, ma uno spettatore. Affidava quindi la sua arte a relazioni atemporalì.

Cage con questa esperienza avrebbe potuto forzare i confini della più aperta delle concezioni musicali; la sua sarebbe stata un'attività da leggere come il risultato di una *rule changing creatività*³⁷.

³⁴ Cage 1996, 54.

³⁵ Cf. Rattalino 1982, 303-304.

³⁶ Cane 1995, 23.

³⁷ Cf. *ivi*, 30.

In conclusione conveniamo con Bruno Canino nel riconoscere da parte di Cage il rifiuto del pianoforte sia come strumento romantico che come strumento del XX secolo. Il pianoforte preparato è un'altra cosa: accentua l'oggettività del risultato perché l'esecutore può intervenire minimamente con il suo tocco quindi lo stesso segno grafico perde gran parte del suo significato: il suono reale del pianoforte preparato non può essere immaginato alla lettura mentale ma deve essere verificato dopo la preparazione e durante l'esecuzione, tanto che, continua Canino, «la notazione è sempre notazione d'azione: si indica quale tasto verrà abbassato, non quale suono verrà fuori»³⁸.

Nella sua musica Cage «oppose la sua irrisione verso la tradizione e il suo effimero valore, mortificando una certa etica professionale»³⁹. Rifiutò quelli che sono i tipici parametri della musica colta occidentale basando la sua scrittura sul caso, ripensando il ruolo dell'esecutore-*performer*, privando l'opera d'arte stessa della sua «immutabile unicità» sottraendola conseguentemente all'esclusiva proprietà del suo autore.

Infine il gesto compositivo di Cage è provocatorio al punto tale da disacrare il mito di uno strumento, il pianoforte, con i suoi due secoli di vita, di trionfi e di incontrastato successo, tuttavia «il pianoforte preparato non apriva e non pretendeva di aprire un'era nuova nella storia del pianoforte ma rispecchiava la nevrosi della vita concertistica e la curava. Non sembra che la lezione venisse capita»⁴⁰.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|--------------------|--|
| Allorto 2007 | R. Allorto, <i>Il pianoforte classico</i> , Milano, Ricordi, 2007. |
| Anderson 1985 | E. Anderson, <i>The Letters of Mozart and His Family</i> , New York - London, W.W. Norton, 1985. |
| Berio 2006 | L. Berio, <i>Un ricordo al futuro</i> , Torino, Einaudi, 2006. |
| Bortolotto 1969 | M. Bortolotto, <i>Fase seconda</i> , Torino, Einaudi, 1969. |
| Boulez - Cage 2006 | P. Boulez - J. Cage, <i>Corrispondenze e documenti</i> , Milano, Archinto, 2006 (<i>Correspondance et Documents</i> , Mainz, Schott, 2002). |
| Breithaupt 1905 | R.M. Breithaupt, <i>Die natürliche Klaviertechnik</i> , Leipzig, Kahnt, 1905. |

³⁸ Cf. Canino 1972, 90.

³⁹ Evangelisti 1991, 51.

⁴⁰ Cf. Rattalino 1982, 304.

- Cage 1996 J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, a cura di R. Kostelanetz (*Conversing with Cage*, s.l., Limelight, 1987), Roma, Socrates, 1996.
- Cane 1995 G. Cane, *MonkCage. Il Novecento musicale americano*, Bologna, CLUEB, 1995.
- Canino 1972 B. Canino, *La musica per pianoforte di John Cage*, Torino, Einaudi (Quaderni della Rassegna Musicale), 1972.
- Castaldi 2007 P. Castaldi, «Una vita tra composizione e saggistica», *Veneziamusica e dintorni* 18 (settembre 2007).
- Evangelisti 1991 F. Evangelisti, *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Roma, Semar, 1991.
- Mayer Brown - Sadie 1989 H. Mayer Brown - S. Sadie (eds.), *Performance Practice*, London, McMillan, 1989.
- Messina 2008 G. Messina, «John Cage. Indicazioni per una partitura», *Rondò* I, 4 (ottobre-novembre 2008).
- Porena 2008 B. Porena, *Alla ricerca del tempo perduto. Il treno di John Cage*, Bologna, Baskerville, 2008.
- Rattalino 1982 P. Rattalino, *Storia del pianoforte*, Milano, il Saggiatore, 1982.
- Rosen 2008 C. Rosen, *Piano Notes. Il pianista e il suo mondo*, Torino, EDT, 2008 (*Piano Notes. The World of the Pianist*, New York, Free Press, Divisione di Simon & Schuster, Inc., 2004).