

24hrSatie, Teatro di Porta Romana, Milano, 1980.
Juan Hidalgo e Walter Marchetti nell'esecuzione di *Veautiem* (motivo da ripetere 840 volte per la durata di circa 19 ore). Foto di Fabrizio Garghetti.

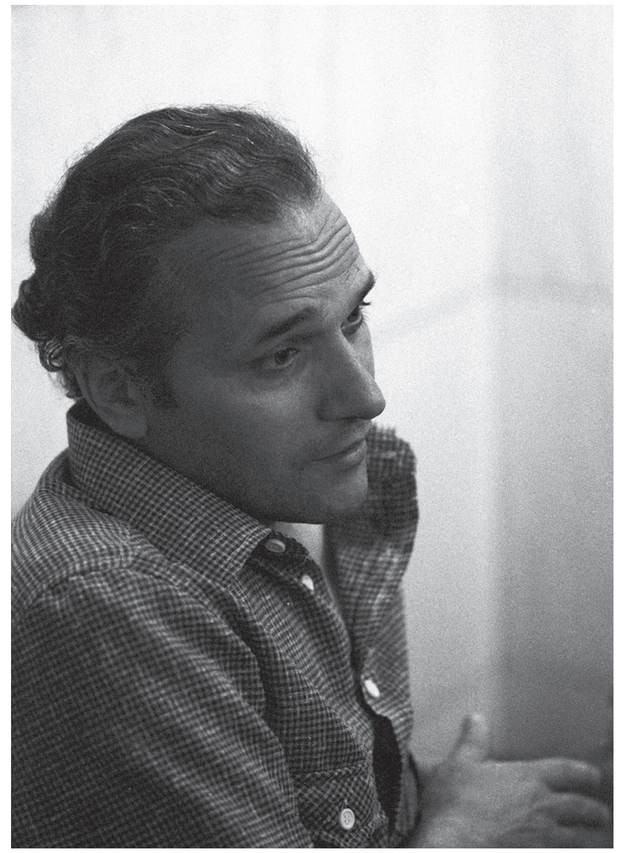
LA SCUOLA DELLE COSE 23

Anno V, n. 23,
dicembre 2025

Scuola delle Cose Lyceum

In questo numero hanno scritto
GINO DI MAGGIO
GIANLUCA RANZI
con
JOHN CAGE
DANIEL CHARLES
WALTER MARCHETTI

Walter Marchetti



Walter Marchetti, Teatro di Porta Romana, Milano, 1981. Foto di Fabio Simion.

PRIMA, DOPO

Conversazione tra Walter Marchetti, Gino Di Maggio e Gianluca Ranzi

Walter Marchetti - Cosa volete chiedermi?

Gino Di Maggio - Noi vogliamo che tu ci racconti John Cage. Tu vuoi chiederci qualcosa?

W.M. - Guarda, Cage non si racconta, si ascolta! Cage è stato il più grande, il più grande del secolo scorso, ma è un musicista. Lo si ascolta. E poi, vedi, lui stesso era scettico nei confronti della teoria critica nei suoi confronti, soprattutto quando si tiravano in ballo i massimi sistemi, le filosofie, i funambolismi interpretativi. Dopo aver letto tutto, mi diceva: "Io qui non mi ritrovo. Tu ci capisci qualcosa?"

G.D.M. - Cage era indubbiamente particolare da questo punto di vista. Una volta mi addormentai a un suo concerto, e alla fine lui, candidamente, mi disse: "Che problema c'è? Capita spesso anche a me!"

W.M. - Anche a me è capitato, ma al contrario, io eseguivo un pezzo e lui in sala dormiva placidamente. Non era un problema.

Gianluca Ranzi - E allora qual era il problema principale per Cage?

W.M. - Nessuno. Lui è stato il più grande rivoluzionario della musica del secolo scorso, quello che ha mandato a gambe all'aria tutto quanto, fin dalla sua partecipazione a Darmstadt nel 1957. Ci fu una petizione di Maderna, Boulez e altri per difendere Cage dagli attacchi che gli venivano mossi. D'altronde, uno che arriva e mette un secchio d'acqua sul pianoforte prima di suonarlo… ti puoi immaginare lo scandalo!

G.D.M. - Anche Luigi Russolo, nel suo manifesto sulla musica…

W.M. - Ma no, quello non c'entra niente, era comunque troppo descrittivo, letterario… Russolo e il suo Ululatore, tutto era ancora ammantato di letteratura, mentre Cage giocava su altri piani. Cage si era lasciato tutto questo alle spalle già da quando studiava con Schönberg che gli diceva: "Lei non sarà mai un musicista, ma un ingegnere". E Schönberg aveva visto giusto, da Cage fiorivano i sistemi, non a caso l'opera più importante che ha scritto è il *Concerto per pianoforte e orchestra* dove ci sono ben 98 sistemi di composizione, dove ogni sistema è di fatto un modo diverso di fare musica. Da lì comincia anche a inserire la notazione cronometrica, che mai nessuno aveva pensato, col risultato che il direttore d'orchestra faceva l'orologio.

G.D.M. - Sì, ma tra l'Intonarumori di Russolo e la raccomandazione di Cage a Darmstadt di aprire le finestre per far entrare i rumori della città c'è una consonanza.

W.M. - Non c'è nessun rapporto. Se Schönberg è la dodecafonia, Cage è quello che ha ribaltato tutto. Dopo di lui chi fa o chi ascolta musica non è più come prima.

G.R. - Ci stai dicendo che Cage va visto in rapporto alla musica, e soltanto…

W.M. - Certamente! La filosofia lasciala perdere.

G.D.M. - E le sue pseudo-teorie sulla società?

W.M. - Ma lascia stare, quello è il contorno. È evidente che Cage in quanto essere umano viveva nel suo tempo e aveva le sue idee, ma non sono le sue idee politiche, sociali o spirituali che influenzano la sua musica, semmai il contrario. È nella musica, solo nella sua musica, che puoi trovare il grande taglio, il baratro tra il prima e il dopo Cage. Adesso quello che si fa in musica è marmellata, lascia perdere, ma Cage non l'ha ancora capito nessuno, soprattutto in Italia, dove hanno fatto di tutto per ignorarlo o metterlo a tacere.

G.D.M. - Questo è vero, tanti musicologi si avvicinavano alla sua musica sempre con l'ironia che garantiva il distacco critico.

W.M. - Mentre faceva *Lascia o raddoppia?* e faceva ridere Mike Bongiorno con i suoi interventi, io lavoravo alle Messaggerie Musicali di Milano in Galleria del Corso, che al tempo era considerato il salotto della musica: esecutori, appassionati, compositori, musicologi. Ricordo che venne da me Luciano Berio e mi disse: "Walter, cerca di convincerlo a smettere di fare quelle cose in relevisione, ne va male per la musica, e per i musicisti italiani". È chiaro che ognuno aveva la sua bicicletta da far andare.

G.D.M. – Sì, però quando Cage è morto, Berio ha scritto quella fantastica poesia sulla "Stampa" dicendo che era il più grande.

W.M. - Sì, e detto questo non c'è bisogno di aggiungere altro. Nessuno ha fatto la rivoluzione nella storia della musica come l'ha fatta lui, tanto che oggi parlare di rivoluzione non avrebbe più senso dopo Cage. Prima di Cage si faceva e si ascoltava musica in un certo modo, dopo di lui non si fa più musica né la si ascolta come prima. Dopo Cage ognuno diviene libero di decidere il suo sistema di fare musica. Non c'è più uno stile musicale, ma moltissimi.

G.R. - È come se questa rivoluzione si sia fermata con Cage. Gli sviluppi sono stati più quelli a partire dalla scuola dodecafonica che dalla spallata data da Cage.

W.M. - Certo, altrimenti finiva del tutto il mestiere di musicista. Cage ha vivificato la musica dalle strettoie del metodo dodecafonico. Se Schönberg, attraverso da Wagner, aveva aperto un nuovo corso, poi è toccato a Cage chiuderlo.

G.D.M. - Possiamo chiamare "rivoluzione" un qualcosa che mette un pietra tombale su centinaia di anni di storia della musica?

W.M. - Non è questione di pietra tombale, ma semplicemente di dire che la musica si sarebbe fatta in altro modo rispetto a prima.

G.R. - Certo è che i frutti della rivoluzione di Cage sono stati esigui in rapporto al suo atto liberatorio.

W.M. - Perché sono pochi ad averlo veramente compreso, e quei pochi hanno preso solo quello che faceva loro comodo, cioè l'aspetto pseudo-dadaista. Cage andava ben oltre. Le indicazioni per *Il treno di Cage*, un evento che lui stesso definì come happening: si intitolava *Alla ricerca del silenzio perduto*. Il treno, che era preparato e pieno di microfoni e telecamere, si fermava nei paesi per raccogliere il materiale sonoro, e io correvo a registrare tutti i suoni di quel luogo, suoni o silenzi… come a Porretta Terme, dove c'era un'enorme fabbrica che incredibilmente era silenziosissima, tutto era come assordato. Un altro paese senza suoni era Bellaria, ma a Lugo andò benissimo, c'era il mercato della settimana. Io registravo e poi portavo tutti i nastri a Juan Hidalgo che con un altro tecnico selezionava e duplicava il materiale che io registravo, poi faceva del loop che venivano diffusi all'esterno quando il treno si fermava.

G.D.M. - Tutto questo mi ricorda la casualità controllata dello Zen. Daisetz T. Suzuki negli Stati Uniti aveva diffuso…

W.M. - Ma no, non c'entra niente, semmai il suo referente era l'I Ching cinese, un pretesto per evitare che fosse lui a decidere e lasciare così tutto nelle mani del caso, facendo rimanere fuori il suo gusto. E lascia stare Suzuki: lui negli Stati Uniti aveva diffuso una vulgata dello Zen, Suzuki è stato quello che non ha fatto capire all'Occidente che cosa fosse realmente lo Zen.

G.R. - Certo che anche prima di incontrare Cage la tua musica era proiettata in questa medesima direzione…

W.M. - Sì, aveva a che fare con la mia natura, che è fondamentalmente ribelle e anarchica. Alla Rotonda di Via Besana tutti i musicisti erano seduti tra il pubblico, sfruttando anche la circolarità della sala. La proposta era partita da noi che suonavamo vari strumenti, e Cage, al pianoforte, era stato subito d'accordo. Lo scandalo fu enorme, i critici si avventarono su Cage. Luigi Pestalozza scrisse che Cage si era venduto al capitale statunitense, quando non aveva neanche i soldi per tornarsene a casa.

G.R. - Quel concerto, *Rumori alla Besana*, fu fondamentale, anche perché da lì partì il tuo modo di fare musica teatralizzando le performance, qualcosa che poi sarebbe sfociato in Zaj con Hidalgo.

W.M. - Sì, anche se tutto veniva dalla musica e da esigenze reali, come il fatto di disperdere i musicisti tra il pubblico per adattarsi alla conformazione di quella sala.

G.D.M. - Già al Black Mountain College c'era stato un esempio di collaborazione tra le arti.

W.M. - Ma sì, già Wagner l'aveva teorizzato.

G.R. - Walter, c'è un momento preciso in cui tu hai acquisito consapevolezza della portata delle idee di Cage?

W.M. - A Darmstadt, senz'altro! Lui fece un ciclo di conferenze che crearono lo scompiglio. Cage era "l'Uno della musica", l'Uno con l'ascia in mano che sconquassa il passato e rompe con la tradizione. Questa per me fu la consapevolezza, e già allora avevo l'idea di arrivare a una musica che fosse la spazzatura della musica, l'idea di voler fare spazzatura dei suoni. Avevo già l'idea di portare alle estreme conseguenze il linguaggio della musica fino a farne spazzatura, anticipando peraltro quello che poi è stato, come è oggi, appunto… spazzatura! E guarda che nella musica era difficile arrivare a questo punto, perché un suono, in qualche modo, ti accarezza sempre l'orecchio. Dopotutto anche Zaj era su questa strada, nasceva dall'idea di fare una pernacchia non solo musicale, ma anche visiva.

G.D.M. - Non capisco perché dovevi fare spazzatura di tutto.

W.M. - Ma perché lo è! Ascoltati intorno… Io a quel tempo già lo prevedevo!

G.D.M. - Mah… se ascolto Rossini, non mi viene in mente la spazzatura.

W.M. - Un momento, tu ascolti un ricordo di quello che è avvenuto, non è musica reale. Come oggi non si dipinge più come Tiziano, tu perché continui ad ascoltare Mozart? Lo spirito giusto era quello di Carmelo Bene, come quando a Venezia faceva degli eventi in cui proibiva al pubblico di entrare.

G.D.M. - Sì, mi ricordo che aveva accumulato un debito enorme, lo licenziarono quasi subito.

W.M. - Ecco, come l'oblio calato su Cage. Furono due veri geni. E basta tirare in ballo l'anarchia, la metafisica, i massimi sistemi… A lui non gliene importava niente, te l'ho detto. Mi diceva: "Ma tu ci capisci qualcosa?" Oppure: "E io cosa c'entro con…?"

G.R. - Erano argomenti che non lo interessavano?

W.M. - No, non è questo il punto, il punto è che uno inutili da tirare in ballo per spiegare la sua musica. Poi, certo, lui aveva le sue idee, che nascevano in seno al dibattito culturale americano di quegli anni, da Buckminster Fuller a McLuhan.

G.D.M. - Certo è che, se era impregnato di quelle idee, voleva dire che aveva assimilato il contemporaneo in modo vero.

W.M. - Beh, sì, se pensi che quelle di Buckminster Fuller fossero idee giuste… Il problema di Cage è un grande problema ancora oggi, e ancora oggi non si sono fatti i conti con la sua musica. Ha indicato una strada che è per molti aspetti impraticabile. Pensa al suo nome: Cage vuol dire gabbia. Bene, una volta entrati in quella gabbia, uscirne è difficilissimo.

G.R. - Forse se ne era reso conto anche Cage stesso. Le sue ultime partiture sono di musica normale.

W.M. - Era semplicemente un altro modo di fare musica, come in quel concerto giovanile dove indicò più di 90 modi diversi di esecuzione, quest'ultimo modo era un altro non ancora sperimentato, non era questione di tornare indietro, anzi, ma di sperimentare ancora, come ha sempre fatto, fino all'ultimo.

Milano, settembre 2007

Lyceum
Scuola delle Cose

Editore
Associazione Lyceum - Scuola delle Cose, E.T.S.
Via Pietrasanta Mantarella 6
98060 Oliveri (Messina)
info@scuoladellecose.it

Direttore responsabile
Gino Di Maggio

Direttore editoriale
Nino Sottile Zumbo

Art director
Fayçal Zaouali

Redazione
Domenico Petrocoli

Coordinamento
Serena Vita

Nessuna parte di questo periodico può essere riprodotta senza il consenso scritto dell'editore

Registrazione Tribunale di Patti n. 1/2021 - 234 del 31 marzo 2021. Finito di stampare nel mese di dicembre 2025 presso la Litografia Rossi, Petrizzi



Walter Marchetti. Foto di Antonio De Gregorio.

WALTER MARCHETTI???

Gino Di Maggio

Questo testo è dedicato a Walter Marchetti, artista, performer e musicista della seconda metà del Novecento italiano. Il suo è stato un percorso insolito nel panorama di quegli anni per i rapporti internazionali da subito cercati e intrattenuti e per una ricerca che risultava di difficile e immediata comprensione alla critica delle arti di questo nostro ritardatario paese.
Oggi, dopo alcuni decenni, riguardando il suo itinerario di ricerca, esso ci appare sempre di più ricco e interessante. Allievo e amico di Bruno Maderna, un musicista per molti aspetti anomalo e straordinario ancora oggi poco indagato, nel novembre 1954 Walter Marchetti aveva conosciuto John Cage che era stato invitato a esibirsi a Milano al Centro Culturale Pirelli, con il suo inseparabile compagno di viaggio David Tudor, in un "concerto per pianoforti preparati" con viti, biglie, mollette per biancheria, cucchiaini e aggeggi vari. Cage venne poi nuovamente a Milano nel dicembre 1956 per gli incontri musicali diretti da Luciano Berio e Bruno Maderna, e ancora nel 1959, partecipando in veste di micologo al quiz televisivo *Lascia o raddoppia?* condotto da Mike Bongiorno: e proprio in quelle settimane delle sue apparizioni televisive Walter Marchetti gli fece da coach e diventarono grandi amici.

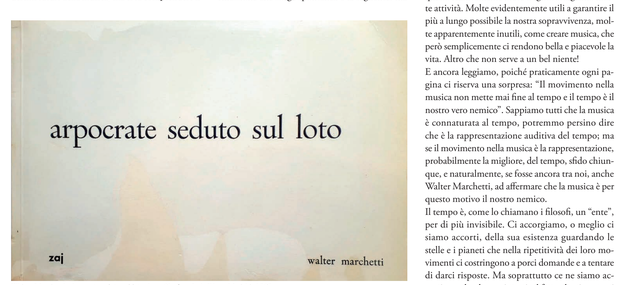
Fidandomi della mia memoria, che purtroppo in alcuni casi non è molto precisa, credo di avere conosciuto Walter Marchetti alla fine degli anni Sessanta, e certamente fu lui che all'inizio degli anni Settanta mi presentò John Cage. Ma ancora più sicuro è il fatto che nel 1973 Marchetti, che alla metà degli anni Cinquanta aveva conosciuto Juan Hidalgo e con lui aveva poi fondato il gruppo Zaj, realizzò una performance per inaugurare il nuovo spazio, Multhipla, che aveto aperto a Milano in piazzale Martini 3 angolo via Capoile 2.
Una serata memorabile fu quella, immortalata da una magnifica sequenza fotografica in bianco e nero dell'allora giovane fotografo Giorgio Colombo. Una performance sorprendente anche per Milano, dove in quegli anni si erano già viste un po' di cose nuove. In una lunga sala rettangolare ricavata in un seminterrato, verso la parete di fondo, come se fosse un palcoscenico, su due sedie distanziate di qualche metro l'una dall'altra stavano seduti Juan Hidalgo e Walter Marchetti, ben vestiti e incravattati, rivolti verso il pubblico. Finché una gentile ragazza portò, depositandole di fronte a loro, due bacinelle d'acqua e due piccoli asciugamani. Con calma i due performer si slacciarono le scarpe, si tolsero i calzini e immersero i loro piedi nell'acqua. Un comunissimo e banalissimo gesto quotidiano, che però, alla maniera di Marcel Duchamp, eseguito in un luogo pubblico destinato alle arti, assumeva un valore simbolico *altro*. Era quella un'operazione teatrale? Sì, certamente lo era. Da una parte, seduto, c'era il pubblico che assisteva nella classica posizione da spettatore; dall'altra, sulla scena, i due protagonisti recitavano la loro azione di ovetirsi, lavarsi, asciugarsi, rivestirsi. Era una rappresentazione visiva di body art? Sì, con tutta evidenza lo era. Era un concerto di musica? Sì, lo era, perché i movimenti e i gesti dei due performer provocavano rumori di vario genere, quello della sedia che striscia sul pavimento, quello dello sciacquio dell'acqua nella bacinella, ecc. L'evento, nella sua elementare semplicità, sintetizzava e corrispondeva totalmente a una definizione data da Joseph Beuys per definire che cosa fosse Fluxus, un'avventura allora nascente, creata da un folto gruppo di giovani artisti internazionali capeggiati da George Maciunas: "In Fluxus tutto scorre, ogni cosa fluisce nell'altra e vi si confonde: arte figurativa, musica, recitazione, parole, suoni e gesti".
In verità il gruppo Zaj, creato a Milano nel 1959 da Walter Marchetti e Juan Hidalgo con l'aggregazione successiva di Esther Ferrer, non era né voleva essere propriamente parte di quella cosa che storicamente chiamiamo Fluxus, ma oggettivamente possiamo considerarlo una ricerca sperimentale parallela sulla musica e sull'arte performativa, con idee in parte simili al percorso di Fluxus che si svolgeva nello stesso periodo.
In quegli anni, a chi gli chiedeva cosa fosse Zaj, Walter Marchetti rispondeva: "Correre e gridare senza sosta, senza accorrere a nessuna chiamata, senza rispondere sempre affermativamente, senza mantenere sempre la stessa velocità, questo è Zaj". Affermazione poetica e al contempo enigmatica e misteriosa.

Multhipla non era né voleva essere propriamente una galleria, ma piuttosto uno spazio aperto a tutte le sperimentazioni in corso soprattutto nel mondo dell'arte e della musica, sia a livello italiano che internazionale. E allo stesso tempo Multhipla voleva anche essere una piccola casa editrice. Per questo, in una grande stanza al piano terra dello spazio di piazzale Martini, era stata montata un'attrezzatura tipografica modernissima per la stampa di libri e periodici.
La prima rivista dedicata all'arte visiva fu "King Kong", di cui uscì un solo numero ma che fece in tempo a ricevere i complimenti del grande Joseph Beuys al quale era dedicata un'ampia recensione. Sulla terrazza di un bar-ristorante a Kassel, durante Documenta, Beuys scrisse scherzando sulla copertina, ma firmandola e timbrandola: "Questa oggi è la più bella rivista europea". Volutamente esagerava, ma allo stesso tempo ci incoraggiava.
Poi, prima ancora di realizzare il secondo numero di "King Kong", nacque il primo numero di "Alfabeta-Alphabête", da un'idea di George Brecht durante una notte di appassionate discussioni nel bar seminterrato dell'Horel Manzoni a Milano. George Brecht fumava le Alfa, sigarette allora molto popolari in Italia. Conservo ancora i due pacchetti che ispirarono quel titolo.
Della prima "Alfabeta-Alphabête" uscirono soltuariamente quattro numeri, e un quinto era in preparazione quando Nanni Balestrini mi propose di utilizzare quella testata per realizzare un mensile sulla falsariga della "New York Review of Books", così come poi avvenne.

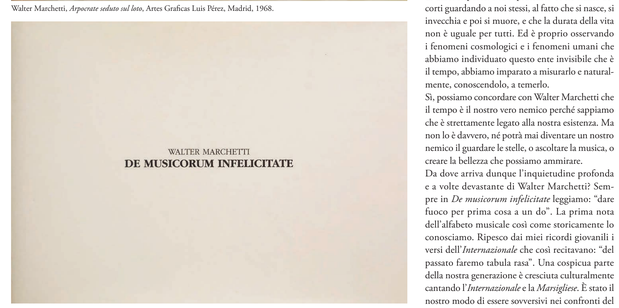
Discutevamo di tutto questo con Walter Marchetti, che spontaneamente in quegli anni svolgeva per Multhipla il ruolo di direttore editoriale dando vita alla "Collana blu" con la pubblicazione di una piccola serie di libri che ebbero una loro certa influenza nel panorama culturale italiano di allora. E naturalmente diventammo amici.
Voglio ricordare tutto questo perché è un aspetto meno conosciuto di Walter Marchetti, che invece evidenzia la vastità degli interessi da lui coltivati e la sua cultura. Ma egli era e restava un compositore e un musicista performer. Della musica mi diceva sempre che c'era quella prima degli John Cage e quella dopo John Cage, e ovviamente non c'era alcun dubbio su dove si collocasse la sua ricerca.

Dopo avere conosciuto nel 1956 a Milano il giovane musicista spagnolo Juan Hidalgo, con il quale aveva fondato il gruppo Zaj, i due si erano trasferiti a Madrid e avevano iniziato un lungo periodo performativo, disciplina che in quegli anni assurgeva ad assoluta novità sia nel campo dell'arte visiva, sia nel teatro, sia nella musica. Le performance in qualche modo realizzavano un incontro tra linguaggi prima tassativamente separati: quello teatrale, quello visivo e quello musicale. Erano teatro senza richiedere di andare a teatro perché gli eventi potevano accadere in ogni luogo.
Non erano happening, altra novità assoluta di quegli stessi anni, inventati dai futuristi e dai dadaisti all'inizio del XX secolo, e rinati in qualche modo negli Stati Uniti nelle esperienze del Black Mountain College in North Carolina, dove agiva tra gli altri, sotto lo sguardo autorevole di John Cage, un giovane artista che si chiamava Robert Rauschenberg. Poi, subito dopo, gli happening furono codificati da Allan Kaprow.
Le performance Zaj sono state originalissime. Esecuzioni individuali di ognuno dei membri del gruppo, o esecuzioni di tutti i membri del gruppo insieme. Contenuti metaforici, simbolici e surreali, scandalosamente irriverenti verso le regole e i costumi, come quando Walter Marchetti, chiamato in anni più recenti a partecipare all'inaugurazione del nuovo Piccolo Teatro di Milano, realizzò un pianoforte a coda utilizzando centinaia di rotoli di carta igienica, somma irrisione e critica preventiva del luogo che lo ospitava.
Le performance erano visivamente straordinarie. Si trattava delle rappresentazioni più felici dell'"arte dei rumori" di Luigi Russolo e dello spirito iconoclasta e indisciplinato dei dadaisti. Eppure, quando ne parlavo con Marchetti, la sua prima e definitiva risposta era: "Non c'entra niente!" E tuttavia, soprattutto con riferimento ai futuristi, e in particolare a Luigi Russolo, ancora oggi devo dire che non ho mai veramente capito quel suo atteggiamento di rifiuto, di negazione di un evidenza che io riscontravo in lui e in altri protagonisti della ricerca artistica del secolo scorso, non solo musicale. Un atteggiamento analogo, per esempio, a quello di John Cage, che ho frequentato per molti anni e mai ha voluto parlarne.
Il futurismo, secondo me, ha rappresentato una svolta epocale che ha rimesso in discussione con una forza propositiva inusuale e straordinaria tutti i canoni culturali fino a quel momento consolidati, e ciò in tutti i settori artistici. Essere eredi dei futuristi non vuol dire copiare quello che essi hanno fatto, ma vuol dire usare gli strumenti culturali nuovi che ci hanno lasciato in eredità per proseguire e andare oltre, come in effetti si è verificato.

Due sono i grandi libri di Walter Marchetti, libri di musica e sulla musica. Il primo, pubblicato in Spagna nel 1965-66, si intitolava nella traduzione italiana *Arpocrate seduto sul loto*, "ossia principi basilari della composizione, della sua tecnica, dei giorni della settimana favorevoli per comporre, della conservazione e del trattamento delle idee e dei 48 tipi fondamentali di composizione, chiamato anche il gran libro della forma".
Si tratta di un testo, se lo immaginiamo tutto insieme sommando le innumerevoli asserzioni, singolare e gustoso, che certo non ci illumina sui destini futuri della musica, ma ci fa comprendere il livello di critica e di disincanto dell'allora giovane musicista rispetto al sistema generale della musica che lui in parte criticava e irrideva e che voleva profondamente cambiare. Da questa sua opera due piccolissime citazioni: "Il problema (ancora non risolto) della musica è che continua a suonare". E ancora: "Musica celebrativa: un festoso e fragoroso coro di pernacchi". La prima citazione mette in evidenza uno stato d'animo che vuole apparire negativo in toto. Un'asserzione che non lascia alcuno spazio alla speranza. La seconda invece è molto più pertinente e dadaista, e la si può condividere senza battere ciglio.
Il secondo testo di più recente pubblicazione (2002) si intitola *De musicorum infelicitate*, ed è il libro di musica probabilmente più importante scritto e pubblicato da Walter Marchetti. Il titolo già evidenzia come una profonda sofferenza il fatto di doversi occupare dell'argomento. La prima riflessione che sorge spontanea è la seguente: ma se Marchetti soffriva così tanto a occuparsi di musica, perché lo faceva, visto che obiettivamente non c'era niente e nessuno che lo obbligava a farlo! Era ed è evidente il suo opposto.
Walter Marchetti amava la musica, era un musicista, era un compositore. In *De musicorum infelicitate*, che è una summa complessa e completa del suo pensiero, leggiamo: "Quasi tutto il piacere che provo nel far musica lo ricavo, soprattutto, dal sapere che si tratta di un'attività inutile e priva di senso che non serve a un bel niente". Una dichiarazione apparentemente masochista, nichilista, che evidenzia un disagio profondo. Ognuno di noi sa o conosce per esperienza diretta che è sicuramente difficile, molto difficile, trovare un senso a questa nostra temporanea esistenza, frutto di una casuale combinazione chimica di elementi che fanno parte della o delle materie che costituiscono l'universo o gli universi di cui continuiamo a essere parte. In questo relativamente breve tragitto svolgiamo molte attività. Molte evidentemente utili a garantire il più a lungo possibile la nostra sopravvivenza, molte apparentemente inutili, come creare musica, che però semplicemente ci rendono belli e piacevole la vita. Altro che non serve a un bel niente!
E ancora leggiamo, poiché praticamente ogni pagina ci riserva una sorpresa: "Il movimento nella musica non mette mai fine al tempo e il tempo è il nostro vero nemico". Sappiamo tutti che la musica è connaturata al tempo, potremmo persino dire che è la rappresentazione auditiva del tempo; ma se il movimento nella musica è la rappresentazione, probabilmente la migliore, del tempo, sfido chiunque, e naturalmente, se fosse ancora tra noi, anche Walter Marchetti, ad affermare che la musica è per questo motivo il nostro nemico.
Il tempo è, come lo chiamano i filosofi, un "ente", per di più invisibile. Ci accorgiamo, o meglio ci siamo accorti, della sua esistenza guardando le stelle e i pianeti che nella ripetitività dei loro movimenti ci costringono a porci domande e a tentare di darci risposte. Ma soprattutto ce ne siamo accorti guardando a noi stessi, al fatto che si nasce, si invecchia e poi si muore, e che la durata della vita non è uguale per tutti. Ed è proprio osservando i fenomeni cosmologici e i fenomeni umani che abbiamo individuato questo ente invisibile che è il tempo, abbiamo imparato a misurarlo e naturalmente, conoscendolo, a temerlo.
Sì, possiamo concordare con Walter Marchetti che il tempo è il nostro vero nemico perché sappiamo che è strettamente legato alla nostra esistenza. Ma non lo è davvero, né potrà mai diventare un nostro nemico il guardare le stelle, o ascoltare la musica, o creare la bellezza che possiamo ammirare.
Da dove arriva dunque l'inquietudine profonda e a volte devastante di Walter Marchetti? Sempre in *De musicorum infelicitate* leggiamo: "Amo fuoco per prima cosa a un do". La prima nota dell'alfabeto musicale così come storicamente lo conosciamo. Ripesco dai miei ricordi giovanili i versi dell'*Internazionale* che così recitavano: "del passato faremo tabula rasa". Una cospicua parte della nostra generazione è cresciuta culturalmente cantando l'*Internazionale* e la *Marsigliese*. È stato il nostro modo di essere sovversivi nei confronti del



Walter Marchetti, *Arpocrate seduto sul loto*, Artes Graficas Luis Pérez, Madrid, 1968.



Walter Marchetti, *De musicorum infelicitate*, a cura di Gabriele Bonomo, edizioni Alga Marghen di Emanuele Carcano, Milano, 2002-2003.



Walter Marchetti, *Natura morta*, Rotonda di Via Besana, Milano, 1987.
Anna Soudakova Roccia, Gino Di Maggio, Gianni Sassi. Foto di Fabrizio Garghetti.

dominio capitalistico imperante sulle nostre vite. Ci sembrava che ogni cosa, più era strutturata, più fosse in modo evidente al servizio del dominio. Era vero solo in parte, ma tanto bastava per scatenare la nostra rivolta nei luoghi di lavoro, nei luoghi di studio e nelle arti all'interno delle quali si mettevano in discussione linguaggi e regole: per l'appunto, "dare fuoco per prima cosa a un do", ma anche fare pollice verso alle grandi istituzioni, i grandi teatri, le grandi orchestre, i musei.
Henry Flynt, giovane artista statunitense, all'inizio degli anni Sessanta girava per le vie di New York intorno al MoMA con appeso al collo un cartello con la scritta "Demolish serious culture!". E un altro giovane artista, questa volta italiano, Emilio Isgrò, proclamava e scriveva che la parola era morta, e quindi cancellava i testi stampati con un pennarello nero. Tutto avveniva in modo rapido e scandalosamente travolgente. Sembrava di partecipare a una gara a livello globale dove per esistere, per "essere", dovevi essere radicale, sempre più radicale.
La musica, forse più ancora delle altre arti, è stata attraversata non solo da turbolenze, ma da veri e propri uragani. Un primo ciclone, all'inizio del secolo scorso, fu il manifesto futurista di Luigi Russolo *L'arte dei rumori*, del 1913. Una geniale intuizione di un artista che tra l'altro non era neanche un musicista, mentre lo era suo fratello, ed era invece uno straordinario pittore. Sembrò allora una proiezione sul futuro, mentre a ben

te che la musica jazz era solo una questione di banane, e cioè musica da scimmie. Per criticare e irridere questo razzismo bieco e ottuso, che impediva di vedere la nascita e lo sviluppo di percorsi musicali alternativi negli Stati Uniti e in regioni allora sottomesse ed emarginate come l'America centrale e meridionale, adesso ricordiamo tutti "coraggiosamente" le performance di una straordinaria e intelligente cantante e danzatrice come Joséphine Baker, nera e bellissima, che ballava a Parigi praticamente nuda o, meglio, ricoperta da un gonnellino fatto di banane. Un eurocentrismo che includeva New York, da sempre considerata avamposto del vecchio continente. L'Europa, il luogo del mondo dove tutto era già accaduto e dove tutto doveva ancora accadere. Non era più così, non sarebbe mai più stato così. Un razzismo che anche ai giorni nostri non ha perduto il suo vigore o furore che sia, se il sindaco "ariano" di Londra Boris Johnson, parlando del presidente USA Barack Obama, cioè dell'uomo in teoria più potente della Terra, lo apostrofava sprezzantemente come "mezzo keniota".
L'incertezza che si era creata suscitò inizialmente, non dico il panico, ma certamente tanta confusione – per fortuna, nelle arti, molto creativa. Le ricerche si fecero sempre più libere e audaci, favorendo la nascita di esperienze che poi avremmo definito avanguardie, oggi storiche, che si succedevano incessantemente una all'altra.
Tutto accadeva non perché era naturale che accadesse, ma perché era anche stimolato – e potentemente – da un pensiero critico nuovo che solo allora si scopriva, quello di Karl Marx e Friedrich Engels che nella seconda metà dell'Ottocento si era diffuso come uno "spettro" in tutto il mondo spalancando al pensiero umano nuovi e infiniti territori di ricerca. Uno nuovo modo di pensare e intendere il mondo. Una bandiera che, dopo oltre un secolo e mezzo, non è stata ancora ammainata. Il cocktail tra pensiero critico marxista e quella naturale evoluzione dei linguaggi artistici contribuì sicuramente a creare una nuova generazione di artisti che manifestavano prevalentemente idee anarchiche e radicali contro ogni forma di potere o di dominio nell'ambito economico, politico e sociale, ma anche all'interno della loro stessa ricerca che – va purtroppo detto – il più delle volte non avrebbe conseguito i risultati sperati o immaginati.
Come d'altra parte aveva ampiamente previsto il grande musicista Ferruccio Busoni, il quale nel suo saggio *Per una nuova estetica musicale*, pubblicato nel 1907, scriveva: "Certo in ogni tempo sorgono opere geniali e mirabili, e sempre io sono stato tra i primi a salutare con gioia il passaggio dei vessilliferi del nuovo, ma mi sembra che le molteplici strade che vengono battute conducano si ben lontano – ma non verso l'alto".

Il secondo uragano che investì la ricerca musicale fu John Cage. A lui abbiamo dedicato un libro – credo – sufficientemente esaustivo di informazioni e analisi critiche, al quale invito i lettori a riferirsi per approfondire le sue ricerche.
Dopo l'ingresso sulla scena mondiale di John Cage si cominciò a parlare di musica indeterminata e anche, naturalmente, di compositori indeterminati. Ma cosa significa "musica indeterminata"? Riprendo da Internet: "Vuol dire espellere la nozione di scelta del processo creativo, significa avvicinarsi all'indeterminatezza del suono naturale. La musica è natura, non è imitazione della natura. L'artista non controlla, non organizza, non domina la natura ma la ascolta. L'uomo ha un ruolo subalterno, non è né esecutore, né creatore della musica, è un liberatore del suono. C'è il rifiuto del principio compositorio della conseguenza logica, c'è il rifiuto della concezione della musica in quanto suono organizzato. Vuol dire liberarsi dalle costrizioni, rimuovere l'idea di modello. E il crollo dell'idea europea di musica, basata sulla centralità del compositore. Cage distrugge la figura del compositore genio". Ma, a distanza di oltre mezzo secolo, siamo proprio sicuri che è stato così?
Se sul contesto dell'epoca, per mia diretta esperienza, qualche ragionamento generale posso tentare di farlo, sui modi e i contenuti della ricerca musicale di Walter Marchetti sono invece in difficoltà. Per questa ragione mi autorizzo da solo a fare una lunga, anzi lunghissima citazione dal libro di John Cage *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles*, pubblicato dalla mia casa editrice Multhipla nel 1977, che potete leggere alla fine di questo testo. Vi chiederete del perché e che cosa c'entra, essendo un libro dove John Cage racconta il suo percorso, con Walter Marchetti, al quale invece è principalmente dedicato questo scritto. Ebbene, va detto che Multhipla ha pubblicato allora questo libro su indicazione – possiamo dire pressante – dello stesso Marchetti che ne è stato anche il traduttore. Le conversazioni tra Daniel Charles e John Cage in esso contenute sono in tutta evidenza una miniera infinita di informazioni e riflessioni sulla musica contemporanea e sul mondo. Dalle discussioni di allora ricordo che Walter Marchetti, il quale – va subito detto – non era un tardo epigono del grande autore americano, né un suo pedestre allievo, ma più propriamente un compagno di strada, non solo condivideva quelle riflessioni, ma vi contribuiva con la sua personalissima esperienza.
Riflettere oggi e analizzare i contenuti di questo libro mi fa solo rimpiangere le discussioni mancate con Walter a causa della mia allora totale incompetenza. Anche oggi che, pure grazie soprattutto a lui, molte cose le ho imparate, non sono certo in grado di andare oltre una motivata, perché vissuta, testimonianza. D'altra parte, del libro in questione *Per gli uccelli*, io sono stato allora l'editore; Walter, che era un amico, lo aveva tradotto, e i due autori delle conversazioni pubblicate, John Cage e Daniel Charles, erano anch'essi amici. Nessuno di loro, purtroppo, è più tra noi, ma credo che, se fossero ancora in vita, non potrebbero dolersi per l'uso che ne sto facendo.

Quello raccontato da John Cage è un affresco impareggiabile della musica di ricerca più avanzata del Novecento che riguarda tutti i musicisti contemporanei, e quindi anche Walter Marchetti. E riguarda anche tutti noi che vogliamo capire come e cosa è successo. Non si potrebbe raccontarlo meglio di quanto lui abbia fatto e con altrettanta autorevolezza. Per questo ho abusato della sua citazione che posso soltanto azzardarmi a commentare.
Rileggendo le pagine citate, oltre a capire quale è stato l'excursus musicale di John Cage, possiamo comprendere la concezione del potere che egli aveva, che avrebbe influenzato tutti i suoi amici e, naturalmente, anche Walter Marchetti. E nello stesso tempo si può oggi affermare che il percorso di Marchetti è stato per molti aspetti simile, ma anche molto diverso, un percorso più poeticamente sofferto.
Alla domanda sull'anarchia Cage risponde citando Henry David Thoreau che, alla massima del presidente americano Thomas Jefferson secondo il quale "il miglior governo è quello che governa meno", sostituì la seguente: "Il miglior governo è quello che non governa affatto". In assonanza totale con una massima zen che così, mi racconta va Nam June Paik, recita: "Il maestro che non c'è è il maestro migliore". Un'idea, una concezione del potere, che non era immaginata astrattamente soltanto per il governo delle nazioni, ma che era molto concretamente pensata per applicarla all'interno della sua ricerca.
A un'ultima domanda di Daniel Charles su Edgard Varèse, Cage infatti risponde: "Varèse cercava di piegare i suoni alla sua volontà, alla sua immaginazione. Ed è ciò che, assai presto, ci diede fastidio: capivamo che con lui i suoni non erano del tutto liberi. Quelli che cercavamo era qualcosa, in un certo senso, di più umile: suoni in tutta semplicità. Suoni puri e semplici". John Cage, nella conversazione, usa il "noi" di coloro che si fanno paladini del suono e lo difendono dall'oppressione del compositore.
Questo suono puro e semplice lo ritroviamo nell'ultima pagina della partitura di Walter Marchetti *De musicorum infelicitate*. È evidente l'attacco alla centralità del compositore visto come un dominus e non come un creatore. Ce n'era abbastanza perché la generazione dell'appena dopo e del quasi durante, come è accaduto a Walter Marchetti, precipitasse nell'ansia e nell'inquietudine creativa.
Le temporanee conclusioni della ricerca di John Cage, che gli facevano dire: "Bisogna guardarsi dall'imporre una qualunque idea del bene", e ancora: "Non imporre nulla. Lasciar essere. Permettere a ogni persona, come a ogni suono, di essere il centro del mondo", erano le stesse cercate e volute da Marchetti. Una cultura che si fondeva con la propria vita esistenziale e in grande misura la determinava, facendoci misurare, ancora oggi, la distanza abissale tra questo modo di pensare e il pensiero ufficiale di chi domina il mondo realmente, quello per esempio che dice "esportiamo la democrazia" anche con le armi se occorre, che in questi ultimi tragici trent'anni ha devastato il mondo.

Walter Marchetti, prima dell'incidente alla sua salute che lo costrinse, ma solo in parte, a cambiare i ritmi della sua vita, potevi andare a trovarlo nel suo studio di viale Toscana a Milano e vederlo, entrando, seduto in fondo a quel lungo rettangolo, intento a suonare la fisarmonica. Si era impegnato a recuperare storicamente la memoria e la musica scritta da decine di musicisti-compositori emigrati negli Stati Uniti dalle regioni meridionali del nostro paese. Erano sopravvissuti in quello sterminato paese girovagando e suonando la loro musica con la fisarmonica. Una storia che riguardava decine di musicisti e che era stata totalmente rimossa perché evidentemente considerata minore. Ultima testimonianza di un percorso umano e artistico travagliato ma straordinariamente puro.

Con il passare degli anni io mi chiedo se i risultati ottenuti valessero il travaglio e la sofferenza che hanno provocato in una generazione, e forse più, di artisti e di musicisti. A volte mi coglie il dubbio, che presto rimuovo perché so che è ingiusto e in definitiva sbagliato, sul senso e il significato delle avanguardie. Resta però, storicamente, il fatto innegabile che mentre questi nostri amici "giocavano" alla rivoluzione con grande impegno e serietà, per liberare la musica o il sistema della musica da lacci e laccioli che in qualche modo, a loro dire, la zavorravano, un'altra musica totalmente nuova, il jazz, irrompeva sulla scena del mondo conquistando tutti. E anche all'interno della ricerca – come dire – classica alcuni autori quali Debussy, Stravinskij, Bartók, Šostakóvič marciavano parallelamente scrivendo e producendo una musica straordinaria.
Purtroppo il concetto di avanguardia, quando è reiterato nel tempo, assomiglia molto a una specie di routine che, come scriveva Ferruccio Busoni nel testo sopra citato, "trasforma il tempio dell'arte in una fabbrica, distrugge l'atto di creare. Perché creare significa generare dal nulla, invece la routine prospera nell'imitazione".
Persino Ben Vautier, il geniale artista Fluxus che più di ogni altro della sua generazione ha cavalcato la necessità del cambiamento totale, una volta a Blois, sulla Loira, alla fine di un concerto di giovani musicisti epigoni di John Cage, ebbe a dire pubblicamente: "John Cage a ouvert une grande fenêtre, après il a oublié de la fermer".

Breve estratto dal libro di John Cage *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles*:

John Cage - Vorrei dire immediatamente quanto mi sembri importante che le cose cambino. Ora, anche se faccio parte di questo mutamento, resta il fatto che tutto potrebbe benissimo cambiare senza di me.

Daniel Charles - Ne è sicuro?

J.C. - Sono persuaso che devo la mia celebrità (reattiva) anzitutto alla mia età…

D.C. - Perché?

J.C. - Guardi Thoreau: è morto a quarantaquattro anni. Lo si conosceva, ma così poco! La sua opera non è stata capita e apprezzata che molto più tardi. Ci sono innumerevoli esempi di celebrità postume. Io ho avuto la fortuna di avere vissuto fino ad ora…

D.C. - E di essere più giovane della maggior parte dei suoi contemporanei!

J.C. - Proprio così: attorno a me molta gente nasce vecchia, persino molto vecchia…

D.C. - La sua giovinezza è sinonimo di una prodigiosa forza di invenzione…

J.C. - In ogni caso, è alla facoltà di inventare (mio padre era inventore), che tengo di più.

D.C. – Arnold Schönberg non si sbagliava riconoscendo in lei "non un compositore, bensì un inventore di genio". Ma come è diventato allievo di Schönberg?

J.C. - È una storia lunghissima. Prima di tutto le devo parlare di Richard Buhlig. Egli è stato il primo pianista americano a suonare Schönberg. Dopo i miei anni di scuola ero partito per l'Europa: al mio ritorno, mi sono trovato a Los Angeles, nel bel mezzo della grande depressione economica e senza un soldo. Per guadagnare da vivere, dato il mio entusiasmo per la pittura e la musica moderna, mi misi a fare conferenze. Ma non volevo diventare professore – semplicemente sopravvivere! Quindi andavo di porta in porta offrendo un abbonamento a dieci mie conferenze per due dollari e mezzo… Dicevo alle padrone di casa che non conoscevo nulla, né della pittura moderna, né della musica moderna, ma che entrambe mi entusiasmavano e che avrei studiato ogni settimana il soggetto della conferenza programmata. Finii con l'avere più di venti o trenta persone al mio ciclo di conferenze! Arrivò la settimana in cui dovevo parlare di Schönberg.
Faccio un passo indietro. Qualche tempo prima avevo appreso che Richard Buhlig era stato il primo a eseguire l'op. 11 – i primi tre pezzi per pianoforte di Schönberg – e improvvisamente mi sembrò del tutto naturale che avrebbe potuto benissimo vivere a Los Angeles… Mi precipitai sulla guida telefonica. C'era il suo nome! Gli telefonai e gli chiesi se potesse suonare i pezzi di Schönberg per me. Disse: "No di certo!" E riattaccò. Proprio quando lo volevo per illustrare la mia conferenza con la sua esecuzione! Decisi di presentarmi io stesso da lui per evitare di essere nuovamente respinto al telefono. Feci dunque il percorso da Santa Monica a Los Angeles in tutta fretta per andare a trovarlo. Ma, quando bussai alla sua porta, nessuna risposta. Rimasi davanti alla sua casa per dodici ore ad attenderlo! Finalmente, a mezzanotte rientrò, e quando gli spiegai che avevo passato dodici ore davanti alla sua porta, accettò di ricevermi. Dopo un nuovo rifiuto di eseguire i pezzi di Schönberg per illustrare la mia conferenza, gli chiesi di insegnarmi a comporre. Mi rispose che non insegnava composizione ma pianoforte – tuttavia avrebbe fatto il possibile per aiutarmi. Dopo parecchi mesi di lavoro con lui mi disse che non poteva più esermi d'aiuto e che avrei dovuto inviare le mie composizioni a Henry Cowell.

D.C. – E fu grazie a Cowell che venne presentato a Schönberg?

J.C. - Henry Cowell vide le mie opere e mi disse che, tra tutti i maestri viventi, il migliore per me era Schönberg. L'unico problema era che prima dovevo prepararmi per ricevere questo insegnamento. Io per la verità non sapevo molte cose, e avrei dovuto lavorare con Adolph Weiss, che era stato il primo discepolo americano di Schönberg.

D.C. - È stato a lungo allievo di Weiss?

J.C. - All'incirca un anno. Studiai con lui armonia. Allo stesso tempo seguii i corsi di Henry Cowell alla New School for Social Research: armonia moderna, musica dei popoli primitivi e un corso generale di musica contemporanea.

D.C. - Henry Cowell è poco conosciuto in Francia, dove la sua fama è più quella di un pioniere, di un inventore.

J.C. - Sì, fu il primo a suonare il pianoforte con i pugni, con tutto l'avambraccio. E anche il primo a suonare all'interno del pianoforte percuotendo direttamente le corde con le mani. Ebbe ugualmente l'idea di collocare oggetti diversi sulle corde. Ad esempio, un uovo da rammendo! Quando lo si collocava o lo si faceva scivolare sulle corde, si ottenevano glissandi di armonico: per questo erano necessari oggetti di una certa pesantezza. Si deve a Cowell anche un libro sul ritmo che è rimasto sfortunatamente inedito. Tuttavia potei leggerlo…

D.C. - E trarne profitto?

J.C. - Certamente, tuttavia, in quel periodo, la cosa più importante per me era che Cowell mi portasse a Schönberg. Ma ho dimenticato di dire che Richard Buhlig mi insegnò qualcosa di molto più importante, di capitale: il tempo. Il carattere assolutamente fondamentale del tempo.

J.C. - Interamente. Ho conservato, di quell'epoca, qualche opera – non perché ese abbiano un qualche valore, ma per testimoniare la mia evoluzione; ad uso, se vuole, dei miei biografi! – e abbiamo contato in insieme che una di queste. Metamorphosis, di cui abbiamo parlato al Musée d'Art Moderne, era stata scritta con metodo ma senza struttura. Mi sono veramente svincolato dall'insegnamento di Schönberg, rispetto al carattere strutturale della tonalità, solo a partire dal mio lavoro con gli strumenti a percussione: è soltanto a partire da quel momento che mi sono meso a strutturare. Ma la struttura è diventata allora ritmica; non si trattava più di una struttura tonale alla Schönberg.

D.C. - Ma la strutturazione ritmica bastava a colmare la mancanza di tonalità? Non si tratta forse di due dimensioni differenti, non sostituibili l'una con l'altra? Non ha mai avuto effettivamente la sensazione di perdere qualcosa, abbandonando la tonalità?

J.C. - Al contrario! Non mi sentivo in nessun modo afflitto da una perdita, ma piuttosto dall'esigenza di accogliere, in seno a una struttura musicale, tutti i rumori possibili. Era la tonalità a essere una perdita. Essa rappresentava ai miei occhi uno spreco, una chiusura!

D.C. - Come le è venuta l'idea di costruire le sue opere secondo la durata?

J.C. - Arrivai a questa nozione di tempo musicale, o – se preferisce – di fraseologia, a partire da una considerazione sulla natura del suono che mi sembrava comprendesse le quattro dimensioni: altezza, intensità, timbro e durata.

D.C. - I quattro parametri del suono secondo i seriali; ma assai presto si mise in dubbio la realtà della loro distinzione!

J.C. - Forse; ma in quegli anni non era il caso. Mi resi conto che una struttura fondata sul ritmo e sul tempo, sulla durata, avrebbe potuto accogliere tanto i rumori quanto i suoni cosiddetti musicali.

D.C. - Da allievo di Schönberg diventava discepolo di Varèse…

J.C. - Ma noti che non ho mai lavorato con Varèse. Mi accontentai di studiare la sua musica. In particolare Ionisation*, che potei ascoltare alla Hollywood Bowl durante gli anni Trenta – credo nel 1935.*

D.C. - Il suo lavoro con la percussione, durante tutti quegli anni in cui lei diresse orchestre di percussionisti, non è stato dunque direttamente guidato dall'esempio di Varèse?

J.C. - A dire il vero è avvenuto diversamente. Un giorno mi presentarono Oskar Fischinger, autore di film astratti articolati in maniera molto precisa su musiche tradizionali. Egli costruiva i suoi film su danze ungheresi di Brahms e altri pezzi "caratteristici". Eppure gli sarebbe piaciuto che qualcuno scrivesse della nuova musica per i suoi film. Quando gli fui presentato egli mi parlò dello spirito che si trova racchiuso in ogni oggetto in questo mondo. Ora, mi diceva, per liberare questo spirito era sufficiente sfiorare l'oggetto, trarne un suono. Ecco l'idea che mi condusse alla percussione. Non ho cessato, nel corso di tutti gli anni successivi, fino alla guerra, di palpare le cose, di farle suonare e risuonare per scoprire quali suoni ese contenessero. Ovunque andassi, qualsiasi luogo fosse, ascultavo gli oggetti. In questo clima riunii un gruppo di amici e ci mettemmo a suonare pezzi che avevo scritto senza indicazione strumentale, semplicemente per esplorare tutte le possibilità strumentali non ancora inventariate, l'infinità delle sorgenti sonore di un terreno incolto, di un deposito di immondizie, di una cucina o di un living room… Abbiamo provato su tutti i mobili immaginabili!

D.C. - Ma senza scegliere i rumori di queste "musiche-arredo" in funzione di un qualsiasi criterio estetico?

J.C. - No: tutti i rumori mi interessavano. Devo riconoscere che a quell'epoca non avevo veramente un soldo. Forse, se fossi stato un po' più fortunato, avrei utilizzato strumenti un po' più convenzionali… Forse c'è un legame tra la povertà e la musica! Questo legame esistenza, in ogni caso, negli anni 1935-37, nel corso dei quali fui in grado di affittare di quando in quando soltanto un timpano o un tam-tam, un gong molto semplice, o dei woodblock. Se la nostra orchestra era composta da tutti questi strumenti assai poco convenzionali, ciò era dovuto evidentemente alla nostra mancanza di denaro… Più tardi ebbi un po' più di denaro. Ricordo che a Seattle mi diedi da fare per raccogliere, presso gente un po' ricca, un po' di denaro – circa 200 dollari – per iniziare una collezione di questi strumenti. Comprai ogni sorta di strumenti. Arrivai a possedere una collezione di circa trenta pezzi. Ornai ero fatto: non ho mai cessato di sforzarmi di trarre dagli oggetti, dagli strumenti non convenzionali, tutto ciò che essi potevano contenere.

D.C. - Questo lo avvicinava particolarmente a Varèse.

J.C. - Quel che apprezzavo in Varèse era evidentemente la sua libertà nella scelta dei timbri. Con Henry Cowell egli ha contribuito moltissimo ad abituarci all'idea di un universo sonoro senza limiti. Per quanto raffinati siano i timbri di Schönberg, questi non ci allontanano molto dal numero dodici… Mentre in Varèse, quali che fossero state le sue velleità "organizzatrici", it sente che tutto è possibile. Ciò non toglie che spesso c'è in Varèse un partito preso di dominio sui suoni e sui rumori: egli cercava di piegare i suoni alla sua volontà, alla sua immaginazione. Ed è ciò che, assai presto, ci diede fastidio: capivamo che con lui i suoni non erano del tutto liberi. Quel che cercavamo era qualcosa, in un certo senso, di più umile: suoni in tutta semplicità. Suoni puri e semplici.

D.C. - Senza il minimo a priori musicale?

J.C. - Ogni rumore ci sembrava che potesse diventare musicale per il solo fatto che lo si faceva entrare in un pezzo musicale. Non era quello che insegnava Schönberg, e neppure ciò che cercava Varèse.

D.C. - Quando Fischinger le insegnò ad ascoltare l'anima, lo spirito delle cose, lei non fece il rafforzato con talune dottrine orientali sulla genesi del suono?

J.C. - Con Fischinger tutto si collocava a un livello che si potrebbe semplicemente qualificare "spiritualista". Dovetti attendere la fine della guerra – dieci anni dopo il mio incontro con Fischinger, che ebbe luogo attorno al 1935-36 – per interessarmi seriamente al pensiero orientale e ai miti di cui lei parla.

D.C. - Ma nella sua scrittura per percussione non vi sono influenze giavanesi o balinesi, oppure delle musiche negre? Conosceva le musiche di tradizione orale?

J.C. - Seguii alcuni corsi di Henry Cowell a New York, ascoltai musiche di questo tipo. Se influenza ci fu, essa non fu consapevole. Del resto non avevo mai studiato seriamente, fino a quel momento, la teoria della musica indiana e delle musiche indonesiane.

D.C. - Non si interessava che alle sonorità?

J.C. - In tutti quegli anni prima della guerra, sì. Ma alle sonorità in quanto supporti di una struttura ritmica. Aspiravo a una situazione nella quale ogni sorta di sonorità fosse ammessa a entrare. È chiaramente mi sembrava che questa situazione fosse temporale.

D.C. - Lei ha parlato, al Musée d'Art Moderne, del suo desiderio di uscire dal circolo schönberghiano ripetizione-variazione…

Frequentavo tutti i suoi corsi alla University of Southern California, più tardi all'UCLA e anche a casa sua, dove riuniva piccoli gruppi di allievi. Un giorno lo sentii proclamare davanti a tutta la classe: "Il mio scopo, lo scopo del mio insegnamento, è di rendervi impossibile scrivere musica". Forse fu in quel momento che cominciai – nonostante il culto che avevo per lui – a ribellarmi. Ricordo comunque di avere giurato, in quel preciso istante, di consacrare tutta la mia esistenza a scrivere musica.

D.C. - Fu allora che decise di rompere con l'armonia?

J.C. - Non immediatamente. Certo, Schönberg sapeva benissimo quanto me che non avevo alcun interesse per l'armonia. Ma accadde che un giorno, mentre lavoravo con lui, mi fece l'elogio dell'armonia. A suo giudizio, io non sarei mai stato in grado di comporre, perché avrei trovato sempre davanti a me questo muro, l'armonia, a sbarrarmi il cammino. Allora gli risposi che avrei passato la mia vita a shattere la testa contro questo muro…

D.C. - Schönberg la convertì alla dodecafonia? Lei ha composto musica a dodici suoni.

J.C. - Ciò che mi colpiva era piuttosto la sua insistenza nell'affermare che la tonalità era una struttura, un mezzo strutturale. Al contrario, comporre con dodici suoni non era che un "metodo". Mi piaceva, in quel metodo, l'uguale importanza riconosciuta a ciascun suono. Ma trovavo esageratamente costrittivo l'obbligo di piegarsi sempre di nuovo a questa storia. Mi misi a cercare dei mezzi per comporre musica a dodici suoni senza serie, cioè, nella quale la serie passasse inosservata.
Ancora prima di studiare con Schönberg avevo scritto pezzi a più voci basati su una gamma di venticinque semitoni. Controllavo in modo particolare la non-ripetizione: mi adoperavo a mantenere una grande distanza tra le ripetizioni di ogni altezza data; consideravo l'ottava di un suono X come un altro suono Y, e non come l'ottava di questo suono X… Fu alla vista di quella musica che Cowell mi consigliò di studiare con Schönberg. Dopo avere ricevuto l'insegnamento di Schönberg sentivo veramente la necessità di scrivere con i dodici suoni; ma la mia principale preoccupazione era di non mettere in evidenza la serie, di mascherarla – anche se si presupponeva che essa fondasse interamente il metodo. Per questo intrapresi la divisione dei dodici suoni in piccoli gruppi: ogni gruppo doveva rimanere statico, cioè non variare.

D.C. - La suddivisione della serie in frammenti si ritrova presso i dodecafonici e presso la maggior parte dei musicisti seriali. Ma in che modo concatenava i gruppi?

J.C. - Prendevo questi gruppi di suoni e mi concedevo, alla fine di ogni gruppo, la libertà di iniziare uno qualunque dei frammenti restanti a partire dal grado seguente o precedente della serie. Questo poteva essere secondo il senso originale o rovesciato, secondo il retrogrado o il retrogrado rovesciato: a conclusione di ciascun gruppo avevo tutte queste possibilità.

D.C. - Le sue concatenazioni erano allora svincolate da ogni preoccupazione armonica?

J.C. - Interamente. Ho conservato, di quell'epoca, qualche opera – non perché ese abbiano un qualche valore, ma per testimoniare la mia evoluzione; ad uso, se vuole, dei miei biografi! – e abbiamo contato in insieme che una di queste. Metamorphosis, di cui abbiamo parlato al Musée d'Art Moderne, era stata scritta con metodo ma senza struttura. Mi sono veramente svincolato dall'insegnamento di Schönberg, rispetto al carattere strutturale della tonalità, solo a partire dal mio lavoro con gli strumenti a percussione: è soltanto a partire da quel momento che mi sono meso a strutturare. Ma la struttura è diventata allora ritmica; non si trattava più di una struttura tonale alla Schönberg.

D.C. - Ma la strutturazione ritmica bastava a colmare la mancanza di tonalità? Non si tratta forse di due dimensioni differenti, non sostituibili l'una con l'altra? Non ha mai avuto effettivamente la sensazione di perdere qualcosa, abbandonando la tonalità?

J.C. - Al contrario! Non mi sentivo in nessun modo afflitto da una perdita, ma piuttosto dall'esigenza di accogliere, in seno a una struttura musicale, tutti i rumori possibili. Era la tonalità a essere una perdita. Essa rappresentava ai miei occhi uno spreco, una chiusura!

D.C. - Come le è venuta l'idea di costruire le sue opere secondo la durata?

J.C. - Arrivai a questa nozione di tempo musicale, o – se preferisce – di fraseologia, a partire da una considerazione sulla natura del suono che mi sembrava comprendesse le quattro dimensioni: altezza, intensità, timbro e durata.

D.C. - I quattro parametri del suono secondo i seriali; ma assai presto si mise in dubbio la realtà della loro distinzione!

J.C. - Forse; ma in quegli anni non era il caso. Mi resi conto che una struttura fondata sul ritmo e sul tempo, sulla durata, avrebbe potuto accogliere tanto i rumori quanto i suoni cosiddetti musicali.

D.C. - Da allievo di Schönberg diventava discepolo di Varèse…

J.C. - Ma noti che non ho mai lavorato con Varèse. Mi accontentai di studiare la sua musica. In particolare Ionisation*, che potei ascoltare alla Hollywood Bowl durante gli anni Trenta – credo nel 1935.*

D.C. - Il suo lavoro con la percussione, durante tutti quegli anni in cui lei diresse orchestre di percussionisti, non è stato dunque direttamente guidato dall'esempio di Varèse?

J.C. - A dire il vero è avvenuto diversamente. Un giorno mi presentarono Oskar Fischinger, autore di film astratti articolati in maniera molto precisa su musiche tradizionali. Egli costruiva i suoi film su danze ungheresi di Brahms e altri pezzi "caratteristici". Eppure gli sarebbe piaciuto che qualcuno scrivesse della nuova musica per i suoi film. Quando gli fui presentato egli mi parlò dello spirito che si trova racchiuso in ogni oggetto in questo mondo. Ora, mi diceva, per liberare questo spirito era sufficiente sfiorare l'oggetto, trarne un suono. Ecco l'idea che mi condusse alla percussione. Non ho cessato, nel corso di tutti gli anni successivi, fino alla guerra, di palpare le cose, di farle suonare e risuonare per scoprire quali suoni ese contenessero. Ovunque andassi, qualsiasi luogo fosse, ascultavo gli oggetti. In questo clima riunii un gruppo di amici e ci mettemmo a suonare pezzi che avevo scritto senza indicazione strumentale, semplicemente per esplorare tutte le possibilità strumentali non ancora inventariate, l'infinità delle sorgenti sonore di un terreno incolto, di un deposito di immondizie, di una cucina o di un living room… Abbiamo provato su tutti i mobili immaginabili!

D.C. - Ma senza scegliere i rumori di queste "musiche-arredo" in funzione di un qualsiasi criterio estetico?

J.C. - No: tutti i rumori mi interessavano. Devo riconoscere che a quell'epoca non avevo veramente un soldo. Forse, se fossi stato un po' più fortunato, avrei utilizzato strumenti un po' più convenzionali… Forse c'è un legame tra la povertà e la musica! Questo legame esistenza, in ogni caso, negli anni 1935-37, nel corso dei quali fui in grado di affittare di quando in quando soltanto un timpano o un tam-tam, un gong molto semplice, o dei woodblock. Se la nostra orchestra era composta da tutti questi strumenti assai poco convenzionali, ciò era dovuto evidentemente alla nostra mancanza di denaro… Più tardi ebbi un po' più di denaro. Ricordo che a Seattle mi diedi da fare per raccogliere, presso gente un po' ricca, un po' di denaro – circa 200 dollari – per iniziare una collezione di questi strumenti. Comprai ogni sorta di strumenti. Arrivai a possedere una collezione di circa trenta pezzi. Ornai ero fatto: non ho mai cessato di sforzarmi di trarre dagli oggetti, dagli strumenti non convenzionali, tutto ciò che essi potevano contenere.

D.C. - Questo lo avvicinava particolarmente a Varèse.

J.C. - Quel che apprezzavo in Varèse era evidentemente la sua libertà nella scelta dei timbri. Con Henry Cowell egli ha contribuito moltissimo ad abituarci all'idea di un universo sonoro senza limiti. Per quanto raffinati siano i timbri di Schönberg, questi non ci allontanano molto dal numero dodici… Mentre in Varèse, quali che fossero state le sue velleità "organizzatrici", it sente che tutto è possibile. Ciò non toglie che spesso c'è in Varèse un partito preso di dominio sui suoni e sui rumori: egli cercava di piegare i suoni alla sua volontà, alla sua immaginazione. Ed è ciò che, assai presto, ci diede fastidio: capivamo che con lui i suoni non erano del tutto liberi. Quel che cercavamo era qualcosa, in un certo senso, di più umile: suoni in tutta semplicità. Suoni puri e semplici.

D.C. - Senza il minimo a priori musicale?

J.C. - Ogni rumore ci sembrava che potesse diventare musicale per il solo fatto che lo si faceva entrare in un pezzo musicale. Non era quello che insegnava Schönberg, e neppure ciò che cercava Varèse.

D.C. - Quando Fischinger le insegnò ad ascoltare l'anima, lo spirito delle cose, lei non fece il rafforzato con talune dottrine orientali sulla genesi del suono?

J.C. - Con Fischinger tutto si collocava a un livello che si potrebbe semplicemente qualificare "spiritualista". Dovetti attendere la fine della guerra – dieci anni dopo il mio incontro con Fischinger, che ebbe luogo attorno al 1935-36 – per interessarmi seriamente al pensiero orientale e ai miti di cui lei parla.

D.C. - Ma nella sua scrittura per percussione non vi sono influenze giavanesi o balinesi, oppure delle musiche negre? Conosceva le musiche di tradizione orale?

J.C. - Seguii alcuni corsi di Henry Cowell a New York, ascoltai musiche di questo tipo. Se influenza ci fu, essa non fu consapevole. Del resto non avevo mai studiato seriamente, fino a quel momento, la teoria della musica indiana e delle musiche indonesiane.

D.C. - Non si interessava che alle sonorità?

J.C. - In tutti quegli anni prima della guerra, sì. Ma alle sonorità in quanto supporti di una struttura ritmica. Aspiravo a una situazione nella quale ogni sorta di sonorità fosse ammessa a entrare. È chiaramente mi sembrava che questa situazione fosse temporale.

D.C. - Lei ha parlato, al Musée d'Art Moderne, del suo desiderio di uscire dal circolo schönberghiano ripetizione-variazione…

J.C. - In tutti i pezzi degli anni Quaranta avevo in mente le lezioni di Schönberg. Malgrado mi avesse insegnato che la variazione si riduceva, in fondo, alla ripetizione, non vedevo assolutamente l'utilità della variazione, e accumulai le ripetizioni nel tempo. Il fine prime opere per percussione e anche le mie composizioni per pianoforte implicavano gruppi di suoni o gruppi di durate sistematicamente ripetute.

D.C. - È soltanto dopo la guerra che ci si apri, almeno in Francia, a questo universo del rumore cui lei pensava sin dal 1935. E si trattava di rumori registrati. Bisogna dunque considerare come premonitore il suo testo del 1937 sull'avvenire della musica… Vi noto l'impiego per la prima volta – molto prima che Pierre Schaeffer avesse scoperto questo termine – dell'aggettivo "sperimentale" per qualificare questa musica di rumori. Invocava l'istituzione di "centri di musica sperimentale" dove i compositori avrebbero trovato le apparecchiature elettro-acustiche necessarie al lavoro.

J.C. - È vero, alcuni anni più tardi – credo tra il 1941 e il 1942 – trascorsi alcuni mesi, forse anche un anno, cercando di fondare un "centro di musica sperimentale". Disponevo, in quel momento, di sufficienti informazioni sulla tecnologia elettro-acustica per poter pensare seriamente alla sviluppo di una musica che non lasciasse perdere nulla di queste nuove possibilità di produzione sonora. Non si parlava, a quell'epoca, di magnetofoni, ma di "fonografi cinematografici"; con l'ausilio di queste camere di tipo particolare ci si proponeva di prelevare dei suoni, di costituire biblioteche e di comporre a partire dagli elementi così immagazzinati. È ciò che ha permesso il nastro magnetico: dapprima si pensava che questo strumento potesse essere ottenuto con dei film. In seguito si pensò ai fili. Comunque, tutto ciò divenne realmente "operativo" soltanto dopo la guerra, con lo sviluppo del nastro magnetico.

*D.C. - Sempre in quel testo del 1937 lei suggeriva di sost