

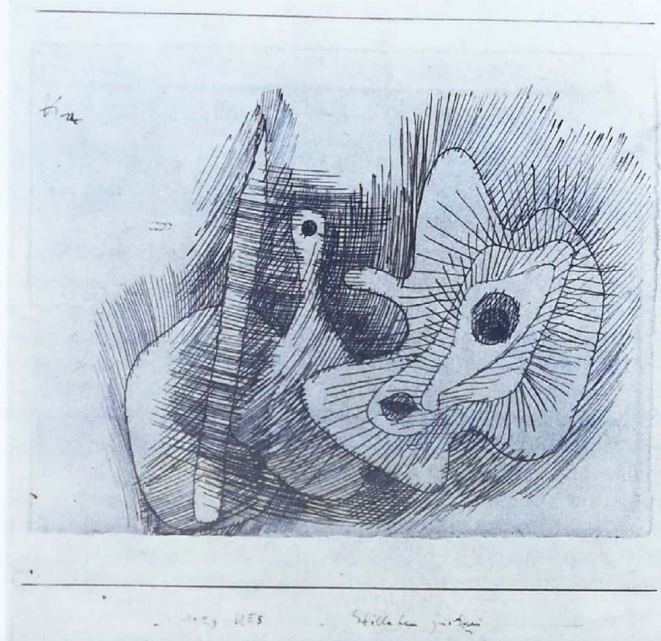
RIVISTA D'ARTE E DI CULTURA

LUGANO - PERIODICO TRIMESTRALE

FRS. 3.-

N. 5 GIUGNO 1984

Edizioni d'Arte Dabbeni - Dir. responsabili: Stefano e Tiziano Dabbeni - Casella Postale 2461 - 6900 Lugano - Svizzera



Paul Klee «Stilleben zu drei» 1929

PAUL KLEE

Disegni dal 1921 al 1936

Al Kunstmuseum di Berna dall'8 giugno al 2 settembre

Nella sua grande esposizione estiva, il Museo delle Belle Arti di Berna presenta i disegni di Paul Klee, realizzati tra il 1921 e il 1936. Questo periodo comprende gli anni dell'insegnamento al Bauhaus, a Weimar, Dessau e all'Accademia di Dusseldorf, poi quelli della sua forzata emigrazione dalla Germania nazional-socialista in Svizzera. Una parte importante di queste opere è mostrata per la prima volta al pubblico. In occasione di questa esposizione sarà pubblicato il terzo e ultimo volume della serie dei cataloghi su Klee, con il titolo: «Paul Klee, Handzeichnungen II».

SOMMARIO**FOTOGRAFIA
O OPERA D'ARTE**

a cura di Claudio Adorni a pag. 3, 4

**PALAZZINA D'UFFICI A
LUGANO-CASSARATE**di Antonio Antorini
a cura di Livio Lenzi
a pag. 6, 7, 8, 9**CONVERSAZIONE
CON JOHN CAGE**a cura di Francesco Leprino
a pag. 10, 11, 12**MITO E IMMAGINARIO
IN TILSON E POMODORO**a cura di Tiziano Dabbeni
a pag. 12, 13, 14**BIENNALE DI VENEZIA**
«Arte e arti: attualità e storia»

Inaugurazione: 10 giugno

L'Italia sarà rappresentata da 12 artisti, scelti dalla commissione composta da Giovanni Maria Accame, Giorgio Di Genova e Lorenza Trucchi: Antonio Bueno, Padovan e Finotti (scelti da Di Genova); Vespignani, Titina Maselli, Strazza, Giò Pomodoro, Castellani e Scialoja (scelti dalla Trucchi); Uncini, Gianni Colombo e Nanni (scelti da Accame). Accanto al padiglione italiano e a quelli stranieri Maurizio Calvesi curerà la mostra «Arte allo specchio», composta da 48 artisti.

**KANDINSKY IN RUSSIA E
AL BAUHAUS**

1915-1933

Alla Kunsthaus di Zurigo fino al 15 luglio

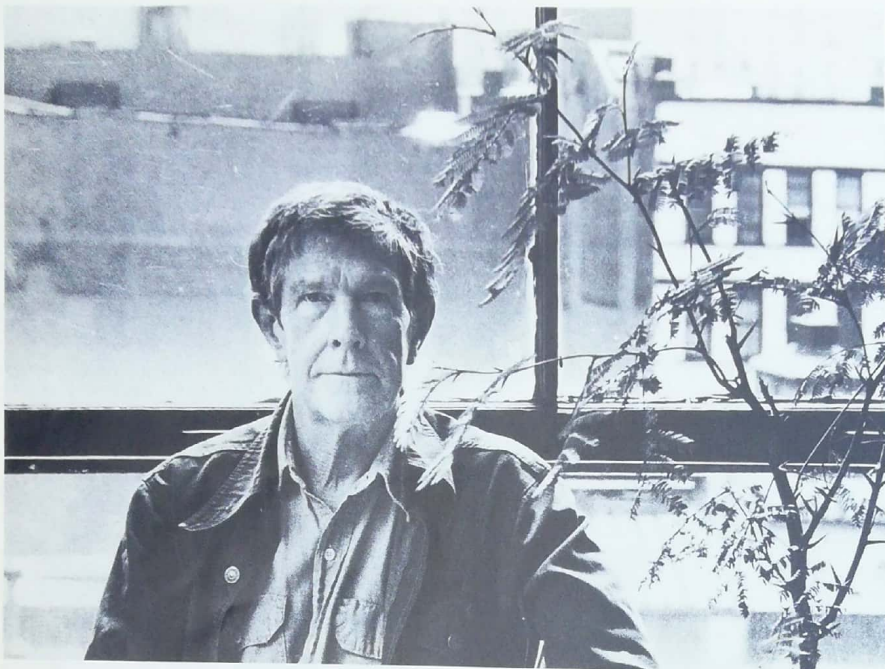
**ART 15'84**

A Basilea dal 14 al 18 giugno

CONVERSAZIONE CON JOHN CAGE

o «della poetica del silenzio»

di FRANCESCO LEPRINO



© ROBERTO MASOTTI

Costruire uno scritto sul «musicista» John Cage sarebbe una cosa insensata, come sarebbe insensato anche costruirne uno su Cage tout court: non ci proveremo neanche!

I frammenti di citazioni, uniti alla conversazione con John, avuta in questi giorni a Torino in occasione della rassegna di quindici giorni a lui dedicata e organizzata dal «Cabaret Voltaire», saranno degli stimoli che aiuteranno il lettore a ricostruirsi una propria immagine di questo caposaldo della ri(de)voluzione estetica nella cultura occidentale del '900.

Del resto siamo certi che Cage gradirà molto di più essere presentato in maniera frammentaria ed essere magari considerato un micologo o un esperto di I-CHING, o anche solo un maturo enfant terrible, piuttosto che un «musicista», con tutta la carica di significati che questo termine comporta.

Come musicista posso dire che Cage pone problemi al compositore contemporaneo, problemi di fronte ai quali il compositore si sente nudo e si vergogna terribilmente dell'atto compositivo, come fosse qualcosa di sconveniente.

In maniera molto semplice si potrebbe dire che pone l'atto compositivo in una sfera d'azione che sta nel vuoto fra arte e vita, dove il modo di fare acquista più importanza del fare.

Del resto basta vedere quali sono i suoi modelli etici e artistici: Satie, Ives, Joyce, Thoreau, Rauschenberg, Duchamp, Suzuki etc... il tutto condito in salsa di funghi con ingredienti zen, dosati magari col metodo i-ching, e cucinati in stile dada.

Incontriamo Cage in una camera d'albergo di quattro metri quadrati scarsi: da un lato c'è un personal computer I.B.M. che erutta serie di numeri, dall'altro un piccolo tavolo con un piatto di pere e albicocche bollite. John è come sempre cordiale, sorridente e disponibile...

domanda: - Ci puoi raccontare della tua prima esperienza in Italia?

risposta: - Sono venuto per la prima volta in Italia quando avevo 17 anni. Mi ero ritirato dal college e mi trovavo a Parigi, dove sono stato per circa sei mesi; stavo leggendo le poesie di Walt Whitman, così mi è venuta nostalgia di casa e ho scritto ai miei genitori dicendo che volevo tornare a casa. Mia madre mi ha risposto dicendomi di non fare lo stupido perché non mi sarebbe magari più capitata l'occasione di tornare in Europa, quindi sarebbe stato meglio restarci il più possibile, per assorbirne tutta la bellezza. Sono andato quindi a Capri e a Siracusa; a Capri sono rimasto due settimane, quindi sono andato nel nord Africa e in Spagna. Quello fu il mio primo viaggio in Italia, quando ero molto giovane e non ero ancora un compositore. Proprio in quel periodo mi venne voglia di scrivere musica, infatti il mio primo pezzo l'ho scritto a Maiorca in Spagna, ma poi l'ho perso, quindi non mi posso considerare neanche un compositore spagnolo. (risate)

d: - Qualche tempo fa Cathy Berberian mi raccontava di uno strano episodio successo a Roma durante l'esecuzione di «Aria with fontana mix»: potresti raccontarcelo?

CITAZIONI

- «Ciò che in Cage affascina tanto i giovani musicisti europei ha dovuto certamente avere come sua premessa l'assenza di tradizione» (T.W. ADORNO)
- «La musica consiste nella produzione di suoni e pause» (CAGE)
- «Come in Rauschenberg, anche nella musica cageana il gesto formale si riporta, dopo l'astrattismo (vedi serializzazione totale), sui concreti "oggetti" sonori». (GENTILUCCI)
- «...scoprire i mezzi che consentono ai suoni di essere se stessi, anziché veicoli di teorie umane o espressione di sentimenti propri dell'uomo» (CAGE)
- «Egli ora è molto più di chi fonda soltanto l'ordine, il caso limite del cosmo, poiché egli crea il caso fatale: un atto teologico, forse un atto teurgico... Cage è come Dio.» (F. PRIEBERG)
- «Liberazione dalla "memoria", dal concetto di "gusto" musicale e da altri rapporti codificati» (CAGE)
- «Gettate tutti i vocaboli in un cappello, tirateli fuori a uno a uno, ed ecco la poesia dadaista» (T. TZARA)
- «Nulla è meno razionale che volerlo essere a tutti i costi» (CAGE)
- «Cage rappresenta oggi, nel campo della musica, "l'altro" della musica stessa, ciò che il suono o il rumore (o meglio ancora l'atto del suonare) contiene in sé ma non trattiene...» (GENTILUCCI)
- «Un'opera finita, appunto, è finita: le occorre resurrezione» (CAGE)
- «Cage è il primo musicista dell'oblio. Che se una funzione era demandata alla musica fino a oggi, questa era proprio di esercitare la memoria... Cage riscopre che l'istante musicale non è ieratico o eterno, ma giocoso e nomade; che "il piacere della musica" pomposo o corrotto può benissimo aprirsi a un godimento selvaggio, incensante e ripetitivo in quanto vergine; che la tradizione orale è stata occultata dall'imperialismo di una memoria ingenuamente musicologizzante...» (D. CHARLES)
- «La ragione per la quale mi interessa sempre meno di musica non è soltanto che trovo i suoni e i rumori ambientali più utilizzabili esteticamente dei suoni prodotti dalle culture musicali del pianeta; ma che, se si guarda in fondo, un compositore è soltanto uno che dice agli altri cosa fare. Questo io lo trovo un modo pochissimo attraente di realizzare. Vorrei che le nostre attività fossero più sociali, e sociali in modo anarchico» (CAGE)
- «I-CHING: demandare le scelte ad un mezzo estraneo al comporre musicale, da cui poi scaturisce un'altra forma di immaginazione, insomma una tecnica surrealistica, il "grattage" di Max Ernst o il "rayogramma" di Man Ray, butti là qualcosa in modo del tutto casuale, per poi desumerne un'immagine» (PANNI)
- «Interrompiamo i nostri voli trascorrendo la notte nei motel degli aeroporti. Nessuno sa dove siamo» (CAGE)
- «...Cage partito da un orientalismo di maniera è arrivato all'ideologia, mentre Stockhausen da un'ideologia complessa è giunto a un orientalismo di maniera» (PANNI)

r: - Una signora del pubblico protestò dicendo che la musica era oscena, io allora risposi che l'oscenità non era una qualità della musica, ma era nella mente di chi ascoltava. In India dicono che l'amore non è nella persona amata, ma negli occhi di chi osserva; l'amore è negli occhi di chi ama, quindi l'oscenità è nella mente di chi osserva.

d: - Sono nato nel 1953, e tu nel 1952 hai composto 4'33", il tuo pezzo silenzioso: io mi sento figlio del silenzio. Cosa c'è dopo il silenzio?

r: - C'è una bellissima serie di dipinti relativi al buddismo zen: c'è un animale e un cacciatore, il cacciatore cerca di catturare l'animale. Nell'ottava figura riesce a catturare l'animale, e la nona immagine è vuota, il che sta a simboleggiare il silenzio; la decima figura rappresenta un uomo grasso che sorride e ritorna al villaggio portando dei doni.

d: - C'è qualche relazione fra la crescita dei funghi e la casualità dell'autorganizzazione dei suoni?

r: - Nel fare musica si possono usare delle procedure casuali, ma quando prepari dei funghi selvatici in cucina non puoi permetterti operazioni casuali. Nella filosofia indiana ci sono quattro modi di usare le facoltà mentali: uno è «ARTHA», che vuol dire muoversi verso uno scopo, volere avere successo piuttosto che fallire. Per esempio quando attraversi la strada preferisci farlo in modo da non essere investito, e quando cerchi un fungo selvatico per mangiarlo ne cerchi uno che non sia velenoso. L'altro è «KARMA», cioè il distinguere fra il meraviglioso e il suo opposto, fra piacevole e spiacevole, ed ha a che fare con l'arte e col sesso. «HARMA» è la distinzione fra buono e cattivo, e l'ultimo è la liberazione da tutte le ansie, è lo stato d'animo del Buddha quando stava seduto sotto un tronco d'albero ed era «illuminato». Questi quattro stati possono occupare una singola persona non solo nel corso di una giornata, ma anche nello spazio di pochi minuti. Cosicché tu potresti, mentre attraversi la strada, salvarti la vita e contemporaneamente notare qualcosa di meraviglioso, o anche che ti sei innamorato; ancora al tempo stesso, mentre attraversi la strada, potresti notare qualcuno che ha bisogno d'aiuto e aiutarlo oppure no (categoria di buono e cattivo). Infine tu potresti improvvisamente essere «illuminato», cosicché tutto ciò può avvenire nello stesso istante. Credo che la relazione fra musica e funghi sia qualcosa di simile. (sorriso)

d: - Mi piace immaginare che fra te e i funghi ci sia la stessa relazione che c'è fra Nero Wolfe e le sue orchidee. Cosa pensi di Nero Wolfe?

r: - Ho letto alcune storie di Wolfe e le ho trovate molto interessanti.

d: - Stockhausen è in Italia in questo periodo; qualcuno mette insieme i vostri due nomi come padri dell'avanguardia, cosa ne pensi?

r: - Penso di essere un po' più vecchio di lui.

d: - Cosa ne pensi della musica di Stockhausen?

r: - Ho sempre ammirato il suo lavoro; c'è stato un periodo in cui c'era una grande intesa fra Berio, Stockhausen, Boulez e me. Infatti c'è una composizio-

ne di Stockhausen («Himnen» n.d.r.) dove ogni parte è dedicata a ciascuno di noi.

d: - La possibilità di strutturare un happening non prevede necessariamente un progetto? Credi nel progetto?

r: - Ci sono molti metodi per lavorare, e non c'è ragione di abbandonare quelli vecchi o di smettere di cercarne di nuovi. Noi dovremmo avere una grande varietà di modi di lavoro.

d: - Pensi ci sia differenza fra il progetto e la composizione?

r: - Credo siano due cose molto vicine.

d: - L'uso delle procedure randomizzate del computer può essere una via nel proseguimento di questo aspetto della composizione, oppure è necessario che la casualità dell'autorganizzazione dei suoni sia legata all'«homo faber» e alle pratiche sociali collettive di un happening?

r: - Non c'è differenza fra «homo faber» e computer, perché il computer è un altro modo di adoperare le mani.

d: - È la stessa cosa adoperare 800 bambini come hai fatto in «Music Circus», oppure 10 o 20 computer per l'organizzazione dei suoni?

r: - C'è differenza, ma non è essenziale.

d: - A cosa stai lavorando adesso? (mentre parla ogni tanto Cage si interrompe per immettere dei dati nell'I.B.M.)

r: - Sto ricavando una serie di numeri col computer, che mi servirà come «biblioteca di base» per la mia prossima composizione, che sarà eseguita in anteprima a Colonia, e sarà una mistura di musiche popolari dei 151 paesi invitati alle olimpiadi di Los Angeles, dove vi saranno inclusi anche i paesi che non hanno accettato di partecipare. Questi numeri mi aiuteranno a formare dei testi con una struttura non sintattica, formati dalle sillabe dei nomi delle nazioni, in diverse lingue dei vari continenti, sarà quindi una specie di «globo-composition».

d: - Cosa vorresti essere considerato: un micologo, un ascoltatore, un musicista, uno zen o un bambino?

r: - Devo sceglierne uno?

d: - Se è possibile...

r: - No, sono solo un vecchio. Ho quasi 72 anni.

d: - Pensi ci siano dei punti di contatto fra il «cuscus» e lo zen?

r: - Sì, gli zen dicono: «inverno che fa rabbrivire, estate che fa sudare». Quando incontrai per la prima volta Yamamoto mi disse: «bevi quando hai sete e mangia quando hai fame», e poi mi spiegò che la dieta appropriata è quella che contiene cereali e fagioli che possiedono tutte le proteine, e questa è la caratteristica del cuscus.

d: - Qual'è il tuo rapporto con la scrittura strumentale?

r: - Quando scrivo per gli strumenti posso scrivere al massimo delle singole parti, ma non delle partiture intese come relazioni prestabilite fra le parti, poiché io credo che ogni singolo strumento debba essere libero rispettando gli altri, non intendo creare relazioni fisse in un brano musicale per parecchi strumenti. Avete notato questa mattina come in Music Circus c'erano oltre quaranta parti ed erano libere l'una dall'altra.

d: - Cosa hai da dire a un musicista che non è riuscito a liberarsi della composizione intesa in modo tradizionale?

r: - Non c'è niente da dire, ciascuno è libero di fare a modo suo.

CITAZIONI

— «Thoreau ha detto che i suoni sono bolle sulla superficie del silenzio. Esse esplodono. La questione è sapere quante bolle ci sono sul silenzio» (CAGE)

— «Affinché i suoni siano se stessi, bisogna guardarsi dal sottomettere o addomesticare il caso, bisogna rifugiarsi in quel che Boulez chiama — inadvertance —» (D. CHARLES)

— «...Sono un pessimo giocatore di scacchi. Sembra che la mia mente sia in qualche senso carente, così che faccio mosse ovviamente stupide. Non mi illudo: questa lacuna di intelligenza si riflette su tutto quanto, sulla mia musica e sul mio pensiero. Tuttavia una qualità mi redime: ebbi il dono di un carattere ridente» (CAGE)

— «Sto cercando di verificare le mie abitudini visuali, di contestarle per amore di una maggiore freschezza. Sto cercando di non avere la minima familiarità con ciò che faccio» (CAGE)

— Su Rauschenberg: «A chiunque possa interessare: i quadri bianchi vennero per primi; il mio pezzo silenzioso venne più tardi» (CAGE)

— «Nostra intenzione è affermare questa vita; non portare ordine nel caos, né suggerire miglioramenti nel creato; ma semplicemente risvegliare quella vita stessa che andiamo vivendo, quella vita che è tanto straordinaria purché si riesca ad espellerne la mente e i desideri, e a lasciare che agisca come vuole» (CAGE)

MICOMUSICOLOGIA

Sono ormai giunto alla conclusione che molto si può apprendere in fatto di musica consacrando alla raccolta di funghi... L'inverno per i funghi, come per la musica, è una stagione infelice. Soltanto nelle case e nelle cantine, dove sono tenuti sotto costante controllo i problemi di temperatura e di umidità, e nelle sale da concerto, dove lo sono quelli di amministrazione e di botteghino, allignano le varietà volgari e gradite... Come un buongustaio esigente guarda il fungo al mercato, ma non lo compra, così un musicista vivo di tanto in tanto magari legge le locandine dei concerti, e se ne resta pacifico a casa... D'estate è una cosa tutta diversa. Spuntano a profusione circa tremila varietà di funghi, e si danno festival di musica contemporanea a destra e a sinistra. È motivo di rammarico, però, che l'acquisizione consolidata di Schönberg e Stravinskij, moda corrente ormai, non abbia prodotto neppure un fungo nuovo... Che manna per l'industria discografica se si potesse dimostrare che l'esecuzione, mentre si è in tavola, di un long playing del «quartetto» beethoveniano «opera tale» modifica la natura chimica dell'*Amanita Muscaria* a un grado così alto, da renderla nello stesso tempo squisita e digeribile! Paventando l'accusa di frivolo e sventato, e, peggio, di «impuro» per avere celebrato gli sponsali tra l'agarico ed Euterpe, faccio notare che i compositori mescolano continuamente la musica a qualche altra cosa... Questa combinatoria di interessi mi pare, quantitativamente, eccessiva. Preferisco quello che ho scelto io: i funghi. Senza contare che è avanguardia. Ho passato molto ore piacevoli nei boschi eseguendo il mio pezzo silenzioso... In una di queste esecuzioni ho trascorso il primo movimento tentando l'identificazione di

un fungo rimasto brillantemente non identificato.

Il secondo movimento è stato di una drammaticità estrema, poiché si è aperto coi suoni dei sussulti di un cerbiatto e di una cerbiatta nel raggio di tre metri dal mio roccioso podio... Il terzo movimento tornava al tema del primo: ma con tutte quelle variazioni profonde, e tanto note, nel sentimento del mondo, che la tradizione germanica associa alla forma A-B-A... la logica, che non solo è fuori posto nel mondo, ma fa perdere tempo. Esistiamo in una situazione che esige una maggiore serietà, come posso testimoniare, essendo stato recentemente ricoverato in clinica dopo aver cotto e mangiato in via sperimentale qualche «*Synplocarpus foetidus*». Converrà dunque vedere ogni cosa direttamente qual'è, sia il suono di uno zufolo di latta che l'elegante «*Lepiota Procera*» — (CAGE).

Le citazioni che esulano dall'intervista sono tratti dai seguenti testi:

J. CAGE: «Silenzio» — Feltrinelli

J. CAGE: «Per gli uccelli» — Multhipla edizioni

A.A.V.V.: «John Cage: dopo di me il silenzio (?)» — Emme edizioni

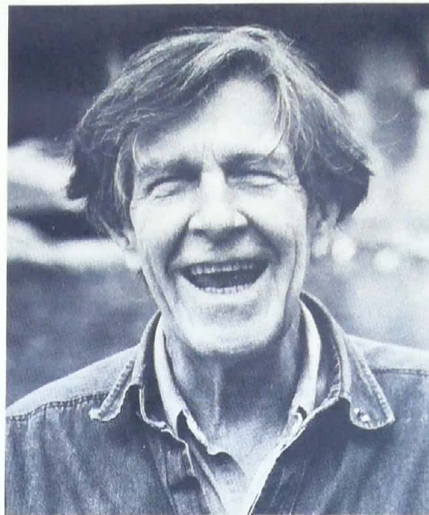
F. PRIEBERG: «Musica ex machina» — Einaudi

T.W. ADORNO: «Introduzione alla sociologia della musica» — Einaudi

A. GENTILUCCI: «Guida all'ascolto della musica contemporanea» — Feltrinelli

H. POUSSEUR (a cura di): «La musica elettronica» — Feltrinelli

D. CHARLES: «Gloses sur John Cage» — Union general d'edition (Paris)



«... quell'ironia della risata di Cage — una delle cose più memorabili della sua personalità — questa risata ebete quasi senza suono, che sembra affermare che è vero tutto ed anche il contrario di tutto» (PANNI)

© ROBERTO MASOTTI

BIOGRAFIA MINIMA

1912: nasce a Los Angeles il 5 settembre, figlio di un ingegnere e inventore.

1934: studia con *Arnold Schonberg*.

1938: compone il suo primo pezzo per pianoforte preparato: *Bacchanale*.

1942: A New York incontra *Marcel Duchamp* attraverso *Max Ernst*.

1945: frequenta le conferenze di *Suzuki* sul buddismo zen.

1949: Stringe amicizia con *Pierre Boulez*

1951: Incontra *Robert Rauschenberg* con cui produce «Automobile tire print». Incomincia a interessarsi al «I-KING»

1952: Compose «4'33" il celebre brano di silenzio

1954: Comincia a interessarsi di funghi

1956: Influenza il «Fluxus movement» e gli sviluppi degli Happening

1958: A Darmstadt incontra *Nam June Paik*. Passa quattro mesi a Milano

dove compone *Fontana mix* e partecipa a «Lascia o raddoppia» come esperto di funghi, vincendo il massimo premio.

1963: Prima esecuzione delle «vexations» di Satie con 840 ripetizioni

1968-69: Inventa «Reunion» un gioco di scacchi su scacchiera collegata ad amplificatori in modo che venga attivato un sistema di suoni collegati alle mosse dei giocatori. Il 16 maggio esecuzione di HPSCHD con 7 clavicembali, 51 registratori, 7 proiettori cinematografici, e 80 proiettori di diapositive.

1971: «Child of tree» per materiali vegetali amplificati.

1978: Lavori di grafica — Esecuzione de «Il treno di Bologna» sulle linee ferroviarie fra Bologna e Rimini.

1984: Cage a Torino e Ivrea.



JOE TILSON

MITO E IMMAGINARIO NELL'OPERA DI GIÒ POMODORO E JOE TILSON

DI TIZIANO DABBENI



GIÒ POMODORO

Dedicando quest'articolo a due artisti come Giò Pomodoro e Joe Tilson, non voglio stabilire nessun confronto fra due personalità completamente diverse, ma solamente contribuire, per quanto mi è possibile, attraverso un'analisi critica del loro modo di agire e di pensare, a dipanare la confusione e l'incertezza della gente, non tanto di fronte alle loro creazioni plastico-pittoriche, bensì verso la tradizione mitologica e la riappropriazione personale da parte dell'artista del mito all'interno della nostra quotidianità.