



L'inconscio
Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

XX
del
XX

seminario di Lacan

ISSN 2499-8729

Chiara Agagiù / Lucia Arcuri / Samuele Baricco / Timothée Brunet-Lefèvre / Anna Concilio / Sara Fontanelli / Cristian Muscelli / Stefano Oliva / Fabrizio Palombi / Anna Rocco / Chiara Scarlato / Luca Zanetti



UNIVERSITÀ
DELLA CALABRIA

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 14 - Del XX seminario di Lacan
Dicembre 2022

Rivista pubblicata dal
Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università della Calabria
Ponte Pietro Bucci, cubo 28B, II piano -
87036 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Pubblicazione classificata come Rivista Scientifica dall'ANVUR
Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)
Area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche)

Registrazione in corso presso il
Tribunale di Monza N. 518 del 04-02-2000

ISSN 2499-8729

L'inconscio.

Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

N. 14 - Del XX seminario di Lacan
Dicembre 2022

Direttore
Fabrizio Palombi

Comitato Scientifico
Charles Alunni, Sidi Askofaré, Pietro Bria, Antonio Di Ciaccia, Alessandra Ginzburg, Burt Hopkins, Alberto Luchetti, Rosa Maria Salvatore, Maria Teresa Maiocchi, Luigi Antonio Manfreda, Bruno Moroncini †, Francesco Napolitano, Mimmo Pesare, Rocco Ronchi, Francesca Tarallo, Francesco Saverio Trincia, Nicla Vassallo, Olga Vishnyakova

Caporedattrice
Deborah De Rosa

Segretario di Redazione
Claudio D'Aurizio

Redazione
Lucilla Albano, Lucia Arcuri, Filippo Corigliano, Raffaele De Luca Picione, Maria Serena Felici, Giusy Gallo, Micaela Latini, Stefano Oliva, Roberto Revello, Arianna Salatino, Andrea Saputo

Responsabile della comunicazione
Nello Maruca

I contributi presenti nella rivista sono stati sottoposti al processo di double blind peer review

Indice

Editoriale

Circa il ventesimo seminario di Lacan

Fabrizio Palombi.....p. 8

Del XX seminario di Lacan

Sapere, essere e amore.

Interrogativi psicopedagogici dal seminario XX

Chiara Agagiù.....p. 18

Lacan teorico queer?

Ripensare il genere attraverso il seminario XX

Sara Fontanelli.....p. 42

Linguisteria.

Note su lingua, corpo e voce nel seminario XX

Cristian Muscelli.....p. 65

Mistica, psicoanalisi, antifilosofia:

sul rapporto tra amore e sapere

Stefano Oliva.....p. 91

Il metaseminario e l'interdetto del metalinguaggio.

Riflessioni filosofiche su un'esperienza di lettura lacaniana

Fabrizio Palombi.....p. 110

Inconsci

La misura della dismisura.

Visioni di Elena nel conflitto tra desiderio e angoscia

Lucia Arcuri.....p. 128

L'esperienza dell'esistenza in John Cage

Luca Zanetti.....p. 157

Note critiche

Foucault e il progetto incompiuto

di una storia politica della relazionalità

Samuele Baricco.....p. 192

Des «hommes ordinaires» aux tueurs disponibles.

Réflexions autour de La vie ordinaire

des génocidaires de Richard Rechtman

Timothée Brunet-Lefèvre.....p. 203

L'immaginario nella tecnica.

Note su Fondamenti di tecnica psicoanalitica. Un

approccio lacaniano di Bruce Fink

Andrea Concilio, Anna Rocco.....p. 212

David Foster Wallace:

patologia della scrittura e filosofia del vivere

Chiara Scarlato.....p. 225

Notizie biobibliografiche sugli autori.....p. 237

L'esperienza dell'esistenza in John Cage¹

Luca Zanetti

1. Introduzione

L'opera di Cage - la sua musica, i suoi saggi e le sue conversazioni - ha lo scopo di favorire in chi ascolta una trasformazione della propria *mente*.

Intendo sbarazzarmi della concezione tradizionale secondo la quale l'arte rappresenta un mezzo di autoespressione, sostituendola con la concezione che intende l'arte come mezzo di automodificazione, e ciò che altera è la *mente* (Cage, 1987, p. 296).

Di che genere di trasformazione si tratta? Rispondere a questa domanda è l'obiettivo di questo articolo. La tesi che sosterrò è che il tipo di mente che Cage intende risvegliare è la mente che *sa cogliere l'esistenza dei suoni*. Al fine di articolare questa tesi, parlerò di una *mente risvegliata* o *mente silenziosa* per riferirmi al tipo di mente che Cage intende risvegliare, e parlerò di *mente*

¹ In questo articolo ho cercato di dare corpo a un'intuizione interpretativa che devo al mio maestro, Franco Bertossa. Ringrazio Franco, i praticanti e gli studiosi del Centro Studi ASIA di Bologna che mi hanno aiutato a interpretare l'opera di Cage alla luce delle esperienze che troviamo in Heidegger, Wittgenstein, Sartre e nel Buddhismo Zen.

ordinaria o *mente egoica* per riferirmi al tipo di mente che dobbiamo imparare ad abbandonare.

Cage stesso, parlando e scrivendo del suo lavoro, usa espressioni che, a prima vista, confermerebbero la tesi secondo la quale la mente risvegliata è una mente in grado di cogliere l'esistenza dei suoni.

Quel che cerco di avvicinare è il suono in sé, così com'è [...]. Mi sono sforzato di lasciare andare i suoni là dove essi vanno e a lasciarli essere ciò che essi sono [...]. Occorre lasciare essere i suoni [...]. Ciò che a me interessa è che i suoni *siano* [...]. La mia musica, in fondo, consiste nel far apparire ciò che è musica quando *ancora non c'è* musica. Quel che a me interessa, è il fatto che le cose *siano* (Cage, 1976, pp. 76, 83, 94, 156, 235).

Queste evidenze testuali, tuttavia, non sono sufficienti per dimostrare la tesi di questo articolo. Vi è in esse un'oscillazione fra due letture diverse di ciò che *vede* e *sente* una mente risvegliata. Da un lato, vi è la mente che sa cogliere il suono così *come esso realmente è*. Dall'altro, vi è la mente che sa cogliere *che il suono è*. Cage sembra per lo più parlare di una mente che sa esperire le cose *così come esse realmente sono*. Tuttavia, in questo articolo sosterrò che *allorquando le cose sono viste così come esse realmente sono*, a prescindere dalle proiezioni della nostra mente ordinaria, allora si *creano le condizioni affinché un significato ulteriore e stupefacente possa irrompere nell'esperienza*: e cioè *che le cose sono*. In altre parole, utilizzando la distinzione che traccia Wittgenstein nella celebre proposizione 6.44 del *Tractatus logico-philosophicus* (1921) - «non come il mondo è, è il mistico, ma che esso è» - quando si coglie il vero *come* delle cose - a prescindere dalle nostre

proiezioni – allora si creano le condizioni per cogliere il *fatto che* le cose ci sono.

Per arrivare a chiarire e difendere questa tesi, intendo procedere come segue. Nel secondo paragrafo chiarisco quelli che per Cage sono gli ostacoli che impediscono alla nostra mente ordinaria di sentire i suoni per come essi sono. Nel terzo mostrerò che questi ostacoli sono esattamente gli stessi che supera Roquentin, il protagonista de *La nausea* (1938) di Sartre, allorquando egli vede che le cose *esistono*. Nel quarto, infine, sosterrò che ciò che Cage comprese nella camera anecoica di Harvard – quando scoprì, con le sue parole, che “il silenzio assoluto non esiste” – equivale alla scoperta che *qualcosa* – il mondo sonoro – *esiste, invece di non esistere*. Alla luce di questa lettura – che vede nell’esperienza di Cage la stessa esperienza di cui hanno scritto, fra gli altri, Heidegger in *Che cos’è metafisica?* (1929), Sartre ne *La nausea*, e Wittgenstein nel *Tractatus* e nella *Conferenza sull’etica* (1965) – sosterrò che la mente risvegliata ricercata da Cage in tutta la sua vita è la mente che si stupisce e meraviglia quando vede che i suoni *esistono*.

2. Mente ordinaria e mente risvegliata

Come è noto, Cage rimase profondamente impressionato dall’incontro con il Buddhismo Zen e, più in generale, con la filosofia e la spiritualità orientale (cfr. Porzio, 1995; Patterson, 2002, pp. 41-62). Nel Buddhismo si crede che la nostra mente ordinaria sia incapace di vedere le cose come stanno. Vi è però una mente, che abita ognuno di noi e che è possibile risvegliare,

che è in grado di vedere le cose come stanno.² Cage intende risvegliare tale mente e per farlo si serve della sua opera.

Se si vuole produrre un risveglio è necessario avere una *diagnosi* del *torpore* che caratterizza la nostra mente ordinaria. In altre parole, bisogna avere una *teoria degli ostacoli* che ci impediscono di cogliere le cose come stanno. Se si possiede tale teoria, allora è possibile proporre una *cura* per risvegliarsi dal torpore. Leggendo le conferenze e le conversazioni di Cage è possibile estrapolare una teoria degli ostacoli e, di conseguenza, una teoria circa l'insieme di cure che hanno l'effetto di rimuovere questi ostacoli.³

Per raggruppare l'insieme di ostacoli individuati da Cage, possiamo servirci di un'espressione utilizzata da Murdoch, poiché essa propone una teoria circa l'automodificazione della mente morale analoga alla teoria dell'automodificazione della mente proposta da Cage.⁴ Murdoch rimase profondamente

² «Perché è così necessario che i suoni siano solo suoni? Ci sono tanti modi per spiegarlo. Uno è: perché ogni suono possa diventare Buddha. Se vi sembra una spiegazione troppo orientale, allora eccovi la massima gnostica cristiana: “Se spezzi il bastone ecco Gesù”» (Cage, 1959, p. 110).

³ Cage non presenta nei suoi scritti alcuna *teoria* o *filosofia* nel senso ordinario del termine. In questo articolo cerco dunque di *interpretare* l'esperienza e l'opera di Cage, di ricostruire i contorni di una teoria filosofica a partire dai suoi testi e dalle sue composizioni. Ciò che mi interessa è capire *cosa vede e sente la mente di Cage*, e per rispondere a questa domanda mi servo dei suoi testi. Sulla questione se Cage abbia una sua filosofia, si veda Fronzi (2014) e i riferimenti in esso contenuti.

⁴ Murdoch menziona un'esperienza per descrivere che cosa intende con trasformazione morale. L'esperienza è la stessa di Cage, solo che Murdoch si sofferma su un esempio che accade nell'ambito della vista. «Seguendo un'indicazione di Platone (*Fedro*, 250), comincerò da quella che è forse, fra tutto ciò che ci circonda, la più ovvia delle occasioni di “uscire da sé”, e

impressionata dall'antropologia di Freud (si veda ad es. Murdoch, 1969, pp. 340 sgg.), e sulla sua scia decise di parlare di *proiezioni egoiche* al fine di descrivere gli ostacoli che impediscono alla nostra mente ordinaria o mente egoica di vedere la realtà in maniera oggettiva. Se l'ostacolo è il nostro ego, la *via* per rimuovere l'ostacolo consiste nel *silenziare il proprio ego*.⁵ Possiamo parlare di una *mente silenziosa* per riferirci alla mente che mette a tacere le proiezioni egoiche. E il *mezzo* che usa Cage per insegnarci a silenziare il nostro ego consiste nel

che normalmente si chiama bellezza [...]. Bellezza è il nome convenzionale e tradizionale di qualcosa che l'arte e la natura condividono e che dà un significato evidente all'idea di qualità dell'esperienza e di trasformazione della coscienza. Guardo fuori dalla finestra, in uno stato d'animo ansioso e risentito, incurante di ciò che mi sta intorno, forse riflettendo su qualche danno subito dal mio prestigio. Poi, all'improvviso, noto un falco sospeso nell'aria. In un solo istante tutto cambia. L'io che rimugina sulla propria vanità ferita scompare. C'è soltanto il falco. E quando torno a quello che stavo pensando, non mi sembra più così importante» (Murdoch, 1967, p. 365). Poche righe dopo connette l'esperienza appena descritta con la proposizione 6.44 del *Tractatus*. Con ciò suggerisce che il punto centrale dell'esperienza del falco stia nel fatto che all'improvviso si sia mostrato il *fatto che* vi sia un falco - "c'è soltanto il falco" - indipendentemente dal modo in cui quel falco è - indipendentemente, dunque, dal *come* del falco.

⁵ Le proiezioni egoiche da silenziare sono tanto quelle cosce quanto quelle inconse. Sul rapporto tra Cage e la psicologia del profondo si veda Clarkson (2001); Mendez (2013). Sono pochi i commenti di Cage sulla psicologia del profondo e l'inconscio. Fra gli studiosi di Cage è nota la seguente storia: «Conosce la storia dei miei rapporti con la psicoanalisi? È breve. È stato all'incirca nel 1945. Mi sentivo turbato. Degli amici mi consigliarono di andare da uno psicanalista. Tutto quello che lo psicanalista riuscì a dirmi fu che, grazie a lui, avrei potuto produrre molta più musica, tonnellate di musica! Non ci ritornai mai più» (Cage, 1976, p. 116).

comporre musica in modo tale che l'ego di chi compone non sia percepibile all'ascolto. E la ragione per cui Cage adotta questo mezzo è che se l'ego del compositore scompare, allora il materiale sonoro che ne deriva non avrà quelle qualità egoiche che invitano la mente dell'ascoltatore a proiettare la propria psiche nel materiale sonoro. In altre parole, una musica non-egoica invita un ascolto non-egoico e, così facendo, crea per lo meno le *condizioni* per un ascolto non-egoico, e dunque per un ascolto risvegliato.

Volendo scomporre gli ostacoli che contraddistinguono la mente egoica, possiamo distinguere nella teoria degli ostacoli di Cage perlomeno cinque elementi: giudizi e desideri (o preferenze), rappresentazioni concettuali (o linguaggio), memoria e anticipazione.

Per Cage, ogni *giudizio* a proposito dei suoni - giudizio che distingue fra suoni giusti e sbagliati, belli e brutti, buoni e malvagi, ecc. - è un ostacolo per un'esperienza oggettiva dei suoni. «Non si possono apprezzare i suoni pienamente se non astenendosi dall'applicare loro i criteri del bene e del male» (Cage, 1976, p. 96).

Perché il giudizio rappresenta un ostacolo? Perché un giudizio consiste in una *preferenza* - ti dice, rispetto ad una qualche assiologia, cosa è preferibile e cosa non lo è - e ogni preferenza genera nella mente di chi ascolta l'*avversione* per ciò che non è preferibile e *attaccamento* per ciò che è preferibile.⁶ Ed è nella natura di avversione e attaccamento di oscurare quegli aspetti

⁶ Uso i termini "avversione" e "attaccamento" perché sono i termini più spesso utilizzati nelle teorie buddhiste circa il funzionamento della mente egoica. Non sono termini di Cage, ma visto la sua vicinanza con l'impostazione teoria del Buddismo Zen, l'uso di tali termini penso che catturi, se non la lettera, per lo meno lo spirito della sua posizione.

dell'esperienza che non sono preferibili per mettere in risalto gli aspetti preferibili. Avversione e attaccamento finiscono inoltre per *aggiungersi all'esperienza del suono*. Così non rimane più l'esperienza del suono così come è, ma l'esperienza del suono *colorato* dalle nostre preferenze.

Va da sé che giudizi e preferenze sono strettamente intrecciati con i *desideri*. Desideriamo che continui ciò che per noi è preferibile – in ciò consiste l'attaccamento – e desideriamo che cessi ciò che per noi non è preferibile – in ciò consiste l'avversione. Ascoltare i suoni alla luce dei nostri desideri ha dunque l'effetto di oscurare ciò che c'è ma non piace e ha per giunta l'effetto di oscurare ciò che c'è perché oltre al suono l'esperienza è intrisa dei nostri desideri.

Affinché sia possibile giudicare o preferire è necessario che vi sia qualcosa che si presenti come un *oggetto* per il nostro giudizio o le nostre preferenze. Per Cage i suoni sono colti come *oggetti* quando la nostra mente incontra il mondo dei suoni alla luce dei propri schemi concettuali o delle proprie rappresentazioni.

Questa tesi di Cage emerge chiaramente in uno dialogo con Daniel Charles. Charles muove due obiezioni alla posizione di Cage circa la possibilità, per la mente risvegliata, di esperire il suono *in sé*.

La prima obiezione assume che l'ascolto dei suoni per come essi sono in se stessi consiste in un ascolto di ciascun suono in quanto *isolato* dal resto dei suoni. Eppure, continua l'obiezione, non è così che ascoltiamo i suoni: essi sono sempre in relazione, interconnessi. Si compenetrano. Cage risponde:

so benissimo che le cose si compenetrano. Ma penso che esse si compenetrino più riccamente e con più complessità quando io non stabilisco nessuna relazione. È proprio allora che esse si

congiungono per comporre il numero uno. Ma allo stesso tempo, non si fanno ostruzione. Sono esse stesse. Sono. E poiché ciascuna è essa stessa, c'è una pluralità del numero uno (*ivi*, p. 76).

Cage non nega che vi siano relazioni fra i suoni. Ascoltare il suono in sé non consiste, dunque, nell'ascoltarlo in quanto *isolato* dal resto. Le relazioni fra i suoni esistono. Il punto è ascoltare le relazioni che sono reali e non quelle che sono proiettate dalla propria mente.

Charles incalza Cage notando – e questa è la seconda obiezione, avanzata anche da altri studiosi (cfr. Herwitz, 1988; Davies, 1997) – che non è possibile non proiettare le nostre rappresentazioni concettuali nell'esperienza.

D.C.: Ma come può astenersi da ogni attività relazionale? Percepire, non è mettere in relazione?

J.C.: Posso accettare la relazione tra una diversità di elementi, come facciamo, quando guardiamo le stelle, scopriamo un gruppo di stelle e le battezziamo “Orsa Maggiore”. Allora, ne faccio un oggetto. Non ho più a che fare con l'entità in sé, considerata come avente elementi, parti separate. Ho davanti a me, a mia disposizione, un oggetto fisso, che potrei far variare proprio perché so in anticipo che lo ritroverò identico a se stesso. Da questo punto di vista, obbedisco a quel che diceva Schoenberg: la variazione è una forma, un caso limite di ripetizione. Ma vede anche che mi è possibile uscire da questo circolo variazione-e-ripetizione. Per questo, occorre ritornare alla realtà, a questa precisa entità, a questa costellazione che ancora non è del tutto una costellazione. Non è ancora un oggetto! Posso benissimo vedere come un gruppo di cose differenti e distinte, configurino, sotto un'altra prospettiva, un oggetto unico. Ciò che fa della costellazione un oggetto, è la

relazione che io stabilisco tra le sue componenti. Ma mi è anche concesso di non stabilire questa relazione, di pensare le stelle come separate e tuttavia vicine, *quasi* riunite in un'unica costellazione. Allora ho, semplicemente, un gruppo di stelle (Cage, 1976, pp. 76-77).

Nei termini che usa Cage per articolare la sua posizione, egli distingue fra *oggetto* e *processo* e si serve della prima nozione per caratterizzare i suoni esperiti alla luce di una nostra rappresentazione, mentre si serve della seconda nozione per descrivere i suoni come sono *realmente*, quando li si lascia essere.

Il reale. Lei dice: il reale, il mondo così com'è. Ma il mondo non è, esso diventa! Si muove, cambia! Non ci attende per cambiare... è più mobile di quanto lei si immagini. Lei si avvicina a questa mobilità quando dice: così come si *presenta*. Esso si "presenta": ciò significa che non è qui come un oggetto. Il mondo, il reale, non è un oggetto. È un processo (*ivi*, p. 78).

E poco oltre aggiunge:

Il fatto che è io non sono un filosofo [...] greco! Un tempo ci auguravamo esperienze logiche; nulla ci importava più della stabilità. Oggi, accanto alla stabilità, ammettiamo l'instabilità. Quel che auspichiamo è l'esperienza di ciò che è. Ma "ciò che è" non è necessariamente lo stabile, l'immutabile. Sappiamo in ogni caso più chiaramente che la logica siamo noi ad apportarla. Essa non si trova davanti a noi in attesa che la si scopri. "Ciò che è" non dipende da noi, siamo noi a dipenderne. E noi dobbiamo avvicinarci. Sfortunatamente per la logica, tutto ciò che costruiamo sotto la voce "logica" rappresenta una eccessiva semplificazione rispetto all'avvenimento e a ciò che accade

realmente che dobbiamo imparare a guardarcene. È questa la funzione dell'arte attuale: preservarci da tutte queste minimizzazioni logiche che siamo tentati in ogni istante di applicare ai flussi degli avvenimenti. Riavvicinarci al processo che è il mondo (*ivi*, p. 79).⁷

Come vedremo, questa sospensione del linguaggio e del pensiero⁸ è essenziale anche nell'interpretazione di Heidegger e Sartre di ciò che accade quando si coglie l'esistenza.

Il ricordo del passato e l'anticipazione del futuro sono per Cage altre proiezioni ostacolanti. La memoria crea l'illusione di una *ripetizione* e la ripetizione, per suo statuto, consiste nella ripetizione (o, nel caso di piccoli cambiamenti, nella *variazione*) della *stessa cosa*. Ripetizione e variazione permettono inoltre alla mente di scorgere una *logica* o un *senso* nel materiale sonoro. Il senso e la logica sono poi le condizioni per *anticipare* ciò che accadrà. Un ascolto siffatto è tuttavia dimentico del fatto che ogni suono, così come ogni istante e ogni dettaglio dell'esistenza, è unico e dunque diverso dal precedente.

Sì, anche nei miei pezzi si può trovare la logica! Ma occorre volontà, anzi, buona volontà! Il problema è stato molto chiaramente formulato da Duchamp. Ha detto pressappoco che

⁷ In questo, come in altri passi dei suoi discorsi, è impossibile non sentire l'eco di Bergson (sebbene Bergson non sia un riferimento filosofico che Cage menziona esplicitamente). «In ogni caso, non c'è bisogno di ipnotizzarci sulle categorie intellettuali, continuo-discontinuo, stabile-instabile, ecc., grazie alle quali ci si immagina di poter pensare il tempo» (*ivi*, p. 85).

⁸ «The wisest thing to do is to open one's ears immediately and hear a sound suddenly before one's thinking has a chance to turn it into something logical, abstract, or symbolical» (Cage, 1952, p. 98).

bisogna sforzarsi di raggiungere l'impossibilità di ricordarsi, anche quando l'esperienza va da un oggetto al suo doppio. Nella civiltà attuale, ove tutto è standardizzato, in cui tutto si ripete, la questione fondamentale è di dimenticare di un oggetto la sua duplicazione. Se non avessimo questo potere dell'oblio, se l'arte d'oggi non ci aiutasse a dimenticare, affogheremmo, saremmo sommersi da queste valanghe di oggetti rigorosamente identici (Cage, 1976, p. 78).

Cage è un abile studioso della mente umana. Notando la funzione della memoria e dell'anticipazione, nota anche che è possibile rompere l'illusione della ripetizione e della variazione *esasperando* questo stesso meccanismo proiettivo. Se si ripete ossessivamente l'esposizione a ciò che *sembra* lo stesso suono o sequenza di suoni, la ripetizione mostra che *in realtà* ogni suono è unico.

D.C.: Ma un Andy Warhol non ci ha abituati forse alle ripetizioni?

J.C.: No, giustamente ci disabitua. Ogni ripetizione deve provocare un'esperienza del tutto nuova. Certo, non ci arriviamo sempre. Ma siamo sulla via (*ibidem*).⁹

Se la mente ordinaria, dunque, è una mente che giudica, preferisce, ricorda ed anticipa, legge e interpreta il reale creando una logica e un senso, la mente risvegliata, quella mente che fa silenzio dentro di sé mettendo a tacere queste attività proiettive, è una mente che non giudica, non ricorda, non preferisce, non anticipa ciò che sta per esperire alla luce di una interpretazione

⁹ Cage utilizza l'artificio trasformativo della ripetizione con l'esecuzione nel 1963 dell'opera *Vexations* (1893) di Satie, brano che prevede la ripetizione per 840 volte della stessa pagina di spartito.

che scorge un senso nel mondo sonoro. La mente risvegliata vede che i suoni, presi in se stessi, sono privi di senso. I suoni, semplicemente, *sono*.

I suoni non hanno scopo. Semplicemente essi sono [...]. Lo si può dire di tutte le musiche-oggetto. Queste piegano i suoni a ciò che hanno voluto i compositori. Ma affinché i suoni obbediscano, occorre che ce ne siano. Essi sono lì. Io mi interesso al fatto che questi suoni siano, più che alla volontà dei compositori. Il “senso” non mi interessa. Con una musica-processo, non c’è “senso” da nessuna parte. Dunque nessun “contro-senso”. Perciò, le musiche-oggetto sono, in sé, dei “contro-sensi”. Ma i suoni non si interessano alla questione di sapere se essi hanno un senso o se li si priva di questo senso. Non hanno bisogno di questo senso o di questo contro-senso per essere se stessi. Essi *sono*. Ciò a loro basta, e anche a me (*ivi*, pp. 84, 156).

Se si aggiunge che Cage estende le stesse considerazioni che fa a proposito dei suoni a *tutti gli elementi dell'esistenza*¹⁰ - le azioni e i propri stessi pensieri - ne segue che per Cage *ogni cosa esistente*, in se stessa, è *senza senso*. Il senso è solo una proiezione umana. E Cage aggiunge che ciò - ossia la semplice esistenza dei suoni (ma, verosimilmente, anche di ogni altra cosa esistente) - *gli basta*. Ciò gli basta non solo per *goderne*; ma anche perché non avverte il bisogno che vi sia un senso nelle cose

¹⁰ Cage cercherà di estendere il suo lavoro anche nell’ambito del linguaggio. Cercherà, cioè, di incontrare le parole con la mente silenziosa che esperisce ogni cosa come sprovvista di significato, comprese le parole. «Spero di lasciar essere le parole così come cerco di lasciar essere i suoni» (Cage, 1976, p. 157; cfr. anche Id., 1979; Shultis, 1995).

o nell'esistenza affinché l'esistenza - propria e del resto - sia sopportabile.

3. L'esperienza dell'esistenza in Sartre

Se per Cage i suoni nudi non solo sono sopportabili, ma persino meravigliosi, le cose non sembrano, per lo meno a prima vista, stare nello stesso modo per Roquentin, il protagonista de *La nausea* di Sartre. Eppure, a ben vedere, l'esperienza di Roquentin è la stessa che descrive Cage. Nel suo diario, Roquentin descrive una serie di esperienze che, a seguito di un'esperienza illuminante, riconoscerà come delle esperienze nelle quali le cose si mostrano nella loro nuda esistenza.

Il diario inizia con Roquentin che avverte un cambiamento nel suo rapporto con il mondo: «Bisogna dire come io vedo questa tavola, la via, le persone, il mio pacchetto di tabacco, poiché è *questo* che è cambiato» (Sartre, 1938, p. 11).

Cage è un musicista e si sofferma sul mondo dei suoni. Roquentin, invece, che, come tutti noi, privilegia la vista nell'incontro con il mondo, si sofferma soprattutto sul mondo della vista.

Poi Roquentin ci racconta di alcuni momenti in cui il modo di vedere gli oggetti è cambiato.

Nelle mie mani, per esempio, c'è qualcosa di nuovo, una certa maniera di prendere la pipa o la forchetta. Oppure è la forchetta che adesso ha un certo modo di farsi prendere, non so. Or ora, entrando in camera mia, mi sono fermato di colpo sentendomi nella mano un oggetto freddo che attirava la mia attenzione con una specie di personalità. Ho aperto la mano ed ho guardato: tenevo semplicemente la maniglia della porta. Stamane in

biblioteca, quando l'Autodidatta è venuto a dirmi buongiorno, mi sono occorsi dieci secondi per riconoscerlo. Vedevo un volto sconosciuto, semplicemente un volto. E poi la sua mano, come un grosso verme bianco, nella mia mano. L'ho abbandonata subito e il braccio è ricaduto mollemente. Anche nelle strade c'è una quantità di rumori sospetti che strisciano (*ivi*, pp. 14-15).

In queste prime descrizioni è già implicita la scoperta che farà Roquentin verso la fine del romanzo, quando vive la sua esperienza illuminante: quando le cose sono viste nella loro nuda esistenza il linguaggio cessa di avere una presa sulle cose. La maniglia della porta non è più una maniglia, ma un "oggetto freddo", "con una specie di personalità". Il volto diventa sconosciuto, irriconoscibile, "semplicemente un volto". La mano non è più una mano ma "un grosso verme bianco". E per strada non udiamo più passanti, biciclette, ecc., ma "rumori sospetti che strisciano". In questo cambiamento, la mente di Roquentin sta lasciando essere le cose, e così facendo si silenziano le proiezioni della mente e rimane la realtà denudata da quel velo che rende le cose familiari e riconoscibili.¹¹

Roquentin farà altre esperienze dello stesso tipo, tutte contraddistinte dalla perdita di riconoscibilità degli oggetti che incontra. Accadrà con un bicchiere di birra (cfr. *ivi*, pp. 19-20),

¹¹ Qui Sartre riprende, sulla scia di Heidegger, l'osservazione che "innanzi tutto" le cose sono viste alla luce della loro utilità pratica. Quando Roquentin sta per raccogliere un pezzo di carta da terra, all'improvviso ritrae la mano, rimanendo profondamente impressionato da quel pezzo di carta. E poi commenta: «Gli oggetti sono cose che non dovrebbero *commuovere*, poiché non sono vive. Ci se ne serve, li si rimette a posto, si vive in mezzo ad essi: sono utili, niente di più. E a me, mi commuovono, è insopportabile. Ho paura di venire in contatto con essi proprio come se fossero bestie vive» (*ivi*, pp. 22-23).

con un pezzo di carta trovato per terra (*ivi*, pp. 22-23), con la sua pipa (*ivi*, p. 27), e poi con il proprio volto:

sul muro v'è un buco bianco, lo specchio. È una trappola. So che sto per lasciarmi prendere. Ci siamo. La cosa grigia è apparsa sullo specchio. Mi avvicino e la guardo, non posso più andarmene. È il riflesso del mio volto. Spesso in queste giornate perdute, rimango a contemplarlo. Non ci capisco nulla di questo volto. Quelli degli altri hanno un senso. Ma non il mio. Non posso nemmeno decidere se sia bello o brutto. Immagino sia brutto, perché me lo hanno detto. Ma questo non mi tocca. In fondo son perfino urtato che si possano attribuirgli qualità di questo genere, come se si dicesse bello o brutto di un pezzo di terra o di un masso di roccia (*ivi*, p. 30).

Qui appare non il volto, ma “la cosa grigia”. “Non ci capisco più nulla di questo volto”. Inoltre, è questo è un altro punto di contatto con Cage, Roquentin non può nemmeno decidere se il proprio volto sia bello o brutto, e trova per giunta ingiustificato il tentativo di voler valutare il proprio volto, come se si volesse decidere se sia bello o brutto un pezzo di terra o un masso di roccia. Lo stesso nota Cage con i suoni. Come abbiamo visto, se si applica la distinzione fra bene e male nell’ambito dei suoni, allora non si ascoltano più i suoni. Allo stesso modo, se si applicano tali distinzioni nell’ambito della vista, non si vedono più le cose. Ma proprio perché qui Roquentin le sta vedendo, le sta vedendo nella loro nuda esistenza, comprende anche che non ha alcun senso applicare la distinzione tra bello e brutto. Quella cosa che chiama “il mio volto”, che è in realtà una “cosa grigia”, come una roccia o un pezzo di terra, non può dirsi né bella né brutta. Semplicemente è.

E ancora troviamo nelle descrizioni di Sartre due punti che rivestono una grande importanza per Cage: i suoni nudi sono *inumani*, come la sua musica, e i suoni nudi *non hanno senso*.

Il mio sguardo scende lentamente, con disgusto, su questa fronte, su queste guance: non incontra nulla di fermo, si arena. Evidentemente v'è un naso, due occhi, una bocca, ma tutto ciò non ha senso, nemmeno espressione umana (*ibidem*).

A questo punto Roquentin ricorda un gioco che faceva da piccolo e che aveva il potere di portare il suo sguardo sulle cose nude viste esistere.

Quand'ero piccolo mia zia Bigeois mi diceva: - Se ti guardi troppo allo specchio, ci vedrai una scimmia -. Io debbo essermici guardato anche più a lungo: ciò che vedo è ben al di sotto della scimmia, al confine col mondo vegetale, al livello dei polipi [...] vedo dei leggeri fremiti, vedo una carne scipita che si schiude e palpita con abbandono. Gli occhi, soprattutto, così da vicino, sono orribili. Sono vitrei, molli, ciechi, orlati di rosso, sembrano scaglie di pesce (*ivi*, pp. 30-31).

Da questo ricordo traiamo un consiglio importante per favorire la conversione della mente auspicata da Cage. Quando i dettagli sono isolati dell'insieme nel quale assumono un senso, allora tanto l'insieme quanto le parti perdono il loro senso abituale, e perdendo così il loro senso abituale si creano le condizioni affinché esse possano mostrarsi esistenti. L'insieme - il volto - non è più un volto, e le parti - gli occhi - non sono più occhi. Anche Cage fa leva su questa intuizione per comporre la sua musica. In uno dei suoi lavori maturi, il suo secondo pezzo silenzioso, cioè *0'00"*, Cage chiede a chi esegue il pezzo di

compiere un'azione disciplinata (un'azione qualsiasi) e poi con un amplificatore cattura i suoni prodotti dall'azione scelta. Il risultato è lo stesso che si ottiene se si guarda da vicino qualcosa che tipicamente si guarda da una certa distanza: si isolano dei dettagli tipicamente invisibili e che sono riconoscibili o hanno un senso solo se esperiti nel contesto ordinario.

Mentre Roquentin cerca di liberarsi dalla visione del proprio volto irriconoscibile, ad un certo punto dice: «niente di forte, di nuovo; del dolce, del delicato, del già visto» (*ivi*, p. 31).

Questa è anche per Cage la chiave del passaggio fra mente ordinaria e mente silenziosa: del *già visto*. Quando si lasciano essere i suoni, la memoria lascia la sua presa sull'esperienza, ed ogni suono irrompe come nuovo. Non esiste il *già udito* se sai davvero ascoltare. Non esiste il *già visto* se sai davvero vedere.¹²

Il passo sul volto termina con una considerazione che suggerisce una spiegazione di ciò che consente alla mente di oscillare fra un'esperienza ordinaria e un'esperienza delle cose esistenti.

Forse è impossibile comprendere il proprio viso. O forse è perché io sono solo? Le persone che vivono in società hanno imparato a vedersi, negli specchi, esattamente come appaiono ai loro amici. Io non ho amici: che sia per questo che la mia carne

¹² Sempre sul ruolo della memoria nel precludere o rendere possibile l'esperienza dell'esistenza, si vedano almeno altri due brani importanti ne *La nausea* nel quale la memoria svolge lo stesso ruolo obliante che svolge nella diagnosi cageana. Nel primo passo Roquentin scopre che passato e futuro non esistono, che solo il presente è reale e che dunque «le cose sono soltanto ciò che paiono - e dietro di esse... non c'è nulla» (*ivi*, pp. 130-131). Nel secondo passo Sartre osserva che tutte le cose non vengono da nessun luogo e non vanno in nessun luogo. «Di colpo esistevano, e poi, di colpo non esistevano più: l'esistenza è senza memoria; di ciò che scompare non conserva nulla - nemmeno un ricordo» (*ivi*, p. 179).

è così nuda? Si direbbe... sì, si direbbe la natura senza gli uomini
(*ivi*, p. 32).

Qui Sartre propone esattamente la stessa diagnosi di Cage. In società, si vede il proprio viso proiettando su di sé lo sguardo altrui. Esso diventa così riconoscibile. Sono *io*, sono *Roquentin*, ecc... Ma se questa proiezione cade – come accade, secondo l’ipotesi di Sartre in questo passaggio, nella solitudine – allora rimane solo la “carne nuda”. E quando cade anche il concetto di *carne* e il concetto di *nudità*, allora rimane soltanto *ciò*, un *qualcosa*. E qui Sartre dice: “la natura senza gli uomini”. La natura – le cose come stanno – senza le proiezioni della mente umana. E questo è proprio quello che dice Cage.¹³ Bisogna liberare i suoni dalle nostre idee dei suoni, solo così essi sono uditi davvero, cioè uditi per ciò che sono e, così, esperiti come esistenti.

Queste esperienze sono per Roquentin solo dei prodromi dell’esperienza di illuminazione che gli rivela che in tutte queste esperienze ciò che si mostrava era il significato di *esistenza*: il fatto che le cose sono. Prima di recarsi nel giardino pubblico in cui vive il lampo di illuminazione, Roquentin descrive un’altra esperienza nella quale è teorizzato come l’accesso all’esistenza passi tramite il silenzio della funzione discorsiva della mente (cfr. anche Pareyson, 1979).

Appoggio la mano sul sedile ma la ritiro precipitosamente:
esiste. Questa cosa sulla quale sono seduto, sulla quale
appoggiavo la mano si chiama sedile. L’hanno fatta apposta

¹³ «The function of art is to imitate nature in her manner of operation» (Cage, 1967, p. 31). Cage riprende questa idea dal testo di Coomaraswamy (1934).

perché uno possa sedercisi... Mormoro: è un sedile, un po' come un esorcismo. Ma la parola mi resta sulle labbra: rifiuta d'andare a posarsi sulla cosa. Questa rimane quella che è, con la sua felpa rossa, con migliaia di striscette rosse... Le cose si sono disfatte dei loro nomi. Son lì, grottesche, caparbie, gigantesche, e sembra stupido chiamarle sedili o dire qualsiasi cosa su di esse: io sono in mezzo alle Cose, le innominabili. Solo, senza parole, senza difesa, esse mi circondano, sotto di me, dietro di me, sopra di me. Non esigono nulla, non s'impongono: son lì (Sartre, 1938, pp. 169-170).

Quando la cosa si mostra esistente, la funzione ordinaria del linguaggio è silente, le cose si presentano a prescindere del nome che il nostro linguaggio attribuisce loro, e anche la loro funzione non è più parte dell'esperienza. Questa messa fra parentesi del linguaggio è ciò che per Cage deve avvenire per giungere alla mente che è in grado di sentire il suono così come è. Ma se l'analisi di Sartre è corretta, allora ciò che si vede, quando la cosa è vista così come è, è l'esistenza della cosa; per dirla nei termini della distinzione wittgensteiniana fra *come* e *fatto-che*, ciò che eventualmente può emergere è la visione del *fatto che* quel qualcosa *ci sia*. E questo è proprio ciò che accade a Roquentin poco dopo aver appoggiato la mano sul sedile "innominabile": «e d'un tratto, d'un solo tratto, il velo si squarcia, ho compreso, ho visto» (*ivi*, p. 171).

E ciò che vede conferma ulteriormente la relazione fra mente silenziosa, visione delle cose denudate dalle nostre proiezioni egoiche, e visione dell'*esistenza*.

Dunque, poco fa ero al giardino pubblico. La radice del castagno s'affondava nella terra, proprio sotto la mia panchina. Non mi ricordavo più che era una radice. Le parole erano

scomparse, e con esse, il significato delle cose, i modi del loro uso, i tenui segni di riconoscimento che gli uomini hanno tracciato sulla loro superficie... E poi ho avuto questo lampo di illuminazione. Ne ho avuto il fiato mozzo. D'un tratto, era lì, chiaro come il giorno: l'esistenza s'era improvvisamente svelata. Aveva perduto il suo aspetto inoffensivo di categoria astratta, era la materia stessa delle cose, quella radice era impastata nell'esistenza. O piuttosto, la radice, le cancellate del giardino, la panchina, la rada erbetta del prato, tutto era scomparso; la diversità delle cose e la loro individualità non erano che apparenza, una vernice. Questa vernice s'era dissolta, restavano delle masse mostruose e molli in disordine - nude, d'una spaventosa e oscena nudità (*ivi*, p. 172).

Poco oltre Sartre nota come in tale esperienza venga a mancare la presa concettuale sulla realtà. La mente non è più in grado di stabilire relazioni sensate fra le cose.

Invano cercavo di *contare* i castagni, di *situarli* in rapporto alla Velleda, di confrontare la loro altezza con quella dei platani: ciascuno di essi sfuggiva dalle relazioni nella quali io cercavo di rinchiuderli, s'isolava, traboccava. Di queste relazioni (che m'ostinavo a mantenere per ritardare il crollo del mondo umano, il mondo delle misure, delle quantità, delle direzioni) sentivo l'arbitrarietà. Non avevano più mordente sulle cose [...]. Nodosa, inerte, senza nome, essa mi affascinava, mi riempiva gli occhi, mi riportava continuamente alla sua propria esistenza. Avevo un bel ripetermi: "è una radice" - non attaccava più. Capivo bene che non si poteva passare dalla sua funzione di radice, di pompa aspirante, a *questo*, a questa pelle dura e compatta di foca, a quell'aspetto oleoso, calloso, caparbio. La sua funzione non spiegava niente: permetteva di comprendere all'ingrosso che cosa era una radice, ma per nulla affatto la *radice stessa* (*ivi*, pp. 173-175).

Questi passi – come molti altri che avremmo potuto citare – mostrano un’analogia strutturale fra l’esperienza di Cage e quella di Sartre. Per Sartre, quando il linguaggio perde la presa sul reale, allora le cose si mostrano *nude*, si mostrano cioè così come esse sono realmente, a prescindere dal modo in cui sono lette dalla nostra mente ordinaria. E quando ciò accade, allora, si creano le condizioni affinché affiori alla consapevolezza un ulteriore significato: e cioè che le cose *sono, esistono*. E questo è esattamente ciò che è accaduto a Cage. Quando la mente egoica mette a tacere le proprie proiezioni allora la mente si fa ricettiva ed è in grado di cogliere i suoni per come essi sono realmente. Ma quando i suoni sono così colti, allora si creano le condizioni affinché essi siano visti *esistere*.

Nel lungo brano de *La nausea* nel quale Roquentin descrive la sua illuminazione, Roquentin fa un commento sulle arie musicali che ricorda in maniera sorprendente lo stesso tipo di critica che Cage muove alla musica tradizionale, e cioè la musica composta e udita con una mente egoica. Le cose, scrive Sartre, «sembravano sul punto di piantar tutto lì ed annullarsi» (*ivi*, p. 180). È una sorta di miracolo che qualcosa continui ad esistere l’istante successivo. Poi aggiunge:

solo le arie musicali sanno portare fieramente la loro propria morte in sé come una necessità interna; soltanto che esse non esistono. Ogni esistente nasce senza ragione, si protrae per debolezza e muore per combinazione (*ibidem*).

In altre parole, le arie musicali hanno la presunzione di essere delle cose non esistenti. Le cose esistenti non hanno un’origine e un senso, dunque non serbano in loro stesse il senso di uno

sviluppo, di un inizio e di una fine necessarie. Le arie musicali, invece, pretendono di portare la propria morte in sé come una necessità interna. E sebbene anch'esse esistano, esse vivono *come se non esistessero*. Sono, cioè, dei veli che impediscono allo sguardo di cogliere l'esistenza. Le cose esistenti, diversamente dalle arie musicali, nascono senza ragione e muoiono per combinazione. Qui vi è un riferimento all'elemento casuale che anche Cage notava come essenziale nel suono che intendeva incontrare e celebrare con la sua musica. Non un suono che *sa dove sta andando*, ma un suono che esiste per caso, e muore per caso.

4. Il silenzio assoluto non esiste

Abbiamo individuato la natura della mente ordinaria, abbiamo descritto come vede la mente risvegliata, ma non abbiamo ancora visto come ci si risveglia.

In *Essere e tempo*, a proposito dell'esperienza dei suoni, Heidegger scrive:

“Innanzitutto” non sentiamo mai rumori e complessi di suoni, ma il carro che cigola, la motocicletta che assorda. Si sente la colonna in marcia, il vento del nord, il picchio che batte, il fuoco che crepita. È necessario un atteggiamento assai artificioso e complicato per “sentire” un “rumore puro”. Il fatto che udiamo innanzitutto motociclette e carri attesta fenomenicamente che l'Esserci, in quanto essere-nel-mondo, si mantiene già sempre *presso* l'utilizzabile intramondano e che, innanzitutto, non riceve un brulichio di “sensazioni” come un trampolino e raggiungere, alla fine, il “mondo” (Heidegger, 1927, p. 201).

Cage sarebbe d'accordo con Heidegger. La mente ordinaria non sente il suono puro, ma una motocicletta o il fuoco che crepita. Eppure, è possibile, per Cage, disporre la mente al fine di sentire il "rumore puro". Ma non è tramite un atteggiamento *artificioso* – come l'atteggiamento teorico di uno scienziato, ad esempio – che si giunge a cogliere il rumore puro. Ciò accade piuttosto attraverso un particolare *risveglio* (sul ruolo del *kensho* e del *satori* nel Buddhismo Zen cfr. Suzuki, 1927). Se, poi, in questo risveglio si scorge un *valore*, allora nasce il bisogno di una pratica, di una disciplina¹⁴ che consenta di *mantenere la mente sveglia*. Nel romanzo di Sartre, la mente silenziosa si risveglia poco a poco, e poi esplose nell'esperienza illuminante nel giardino pubblico di Bouville. Nel caso di Heidegger, l'esperienza illuminante che mostra l'esistenza degli enti è l'esperienza dell'angoscia descritta in *Che cos'è metafisica?*¹⁵ Nel caso di

¹⁴ Cage parla spesso di questa disciplina come di una disciplina di *accettazione*: «it is a discipline, which, accepted, in return accepts everything» (Cage, 1952, p. 111).

¹⁵ Non vi è qui lo spazio per trattare ampiamente la relazione fra Cage e Heidegger. Per i nostri scopi, basti notare che anche Heidegger, come Sartre, sostiene che l'esistenza si mostra quando la ragione discorsiva ammutolisce. «L'angoscia ci mozza la parola. Poiché l'ente nella sua totalità si dilegua e così proprio il niente ci assale, tace al suo cospetto ogni tentativo di dire "è"» (Heidegger, 1929, p. 51). Tace, per l'esattezza, ogni tentativo di dire *è così*, ogni possibile determinazione del *come* di ciò che è. In questo silenzio, tuttavia, si mostra il *fatto che* l'ente è. «Unico fra tutti gli enti, l'uomo, chiamato dalla voce dell'essere, esperisce la meraviglia di tutte le meraviglie: *che* l'ente è» (Heidegger, 1943, p. 78). Mentre Heidegger, come Wittgenstein, pone l'enfasi sull'esperienza dell'esistenza del *tutto* o dell'*ente in quanto tale*, Sartre, come Cage, pongono l'enfasi sull'esperienza dell'esistenza delle *singole* cose (perciò si è scelto di soffermarsi prevalentemente su Sartre). Per ricerche che cercano di illuminare Cage

Wittgenstein, l'esperienza consiste nel meravigliarsi per l'esistenza del mondo. Esiste un'esperienza analoga nella vita di Cage?

Secondo lo stesso Cage, la "svolta decisiva" per la sua riflessione accade nel 1951 quando scopre che il silenzio assoluto non esiste.

Sfogliando il mio libro [*Silence*], o quello che sarebbe poi diventato il mio libro, ho avuto la certezza che l'esperienza fatta nella camera anecoica di Harvard rappresentava una svolta. Pensavo, realmente e ingenuamente, che esistesse un silenzio vero e proprio. Ma non avevo mai cercato di collocare questo silenzio, di localizzarlo. Non mi ero assolutamente posto la questione del silenzio. Non avevo veramente messo il silenzio alla prova. Non avevo mai ricercato la sua impossibilità. Quando entrai, dunque, in quella camera anecoica, mi aspettavo realmente di non udire niente, senza aver mai immaginato ciò che significa non udire niente. Nell'istante in cui udii me stesso produrre due suoni, quello della circolazione del mio sangue e quello del sistema nervoso in attività, rimasi stupefatto. Questa è stata per me la svolta decisiva (Cage, 1976, pp. 115-116).

tramite Heidegger (e viceversa) si vedano Froment-Meurice (1982); Eldred (1995); Porzio (2003). Queste analisi spesso insistono sull'importanza del concetto di *abbandono* (*Gelassenheit*) in Eckhart e Heidegger, poiché nell'atteggiamento di abbandono, così come è articolato da questi autori, si troverebbe lo stesso atteggiamento silenzioso e aperto di cui parla Cage. «Tra gli elementi più importanti, comuni a Heidegger e Cage o Feldman, c'è quello del lasciar-essere [*Sein-lassen, Gelassenheit*]» (Eldred, 1995, p. 36). Non si trova in questi autori uno studio approfondito di ciò che, a mio avviso, è essenziale per accostare i due autori, e cioè l'esperienza dell'angoscia descritta da Heidegger in *Che cos'è metafisica?*

Cage scrive: “rimasi stupefatto”. Perché? Che cosa c’è di stupefacente nella scoperta che il silenzio assoluto non esiste? C’è la scoperta che invece del silenzio assoluto, *esiste il suono*. E ciò desta stupore perché, quando Cage coglie l’esistenza dei suoni prodotti dal suo corpo, il mondo dei suoni in quel momento rappresenta per Cage il *tutto*, e il silenzio assoluto, che non c’è, rappresenta il *nulla assoluto*. Così come Heidegger, Sartre, Wittgenstein – e tanti altri (cfr. Pareyson, 1992) – si stupiscono e meravigliano per l’esistenza del tutto, così Cage, attraverso l’incontro con l’esistenza del suono, si stupisce per il fatto che ci sia qualcosa – *suono!* – invece che nulla.

Come dice Cage nel passo citato, prima di recarsi nella camera anecoica aveva dato per scontato che vi fosse qualcosa come *il silenzio assoluto*. Non è assurdo, infatti, assumere che il silenzio esista. Dopotutto, sappiamo che ci sono i suoni, e per ogni cosa che ci possa venire in mente ci è facile pensare al suo contrario (basta servirsi dell’operazione della negazione), e dunque ci è facile pensare che così come esistono i suoni esisteranno anche dei momenti in cui i suoni semplicemente non ci sono: questo è il silenzio.

A questo punto si potrebbe però replicare che il silenzio assoluto in realtà esiste, solo che nessuno lo può esperire. Un collega ha sollevato questa obiezione: se nessuno si trova nella camera anecoica, allora, assumendo che la costruzione della camera sia perfetta, in tale circostanza, nella camera vige un silenzio assoluto. Il problema è solo che non appena qualcuno entra nella camera per rilevarlo, ecco che il silenzio se ne va. Secondo questa obiezione il silenzio assoluto esiste, ma nessuno può percepirlo. Questa obiezione, tuttavia, non coglie nel segno. Il silenzio è un concetto che si riferisce all’ambito dell’*esperienza uditiva*. Quando pensiamo al silenzio assoluto stiamo pensando a

un'esperienza di silenzio e, per l'esattezza, a un'esperienza *uditiva* di silenzio, a meno che, ovviamente, non si stia usando il termine "silenzio" in chiave metaforica, ma non è questo l'uso che si fa in questo contesto. E in una camera anecoica vuota - senza cioè nessuno al suo interno che possa fare esperienza - non vi è nessuna *esperienza* uditiva, e dunque *a fortiori* non vi è nessun silenzio assoluto, poiché non vi è nessuna *esperienza di silenzio assoluto* (per una posizione contraria cfr. Sorensen, 2009).

Questo mostra, peraltro, un punto che poteva essere chiaro a Cage *prima* dell'esperienza nella camera anecoica, giacché si tratta di un'osservazione deducibile *a priori* a partire da una comprensione minimale di ciò che significa fare esperienza. Non vi può essere esperienza (uditiva) del silenzio assoluto, poiché se vi è una qualche esperienza uditiva vi deve essere *qualcosa che è udito*, e dunque non può esserci il silenzio. D'altra parte, se c'è silenzio, e dunque non c'è nulla che è udito, allora non c'è neanche un'esperienza uditiva. Non ha senso pensare ad un'esperienza uditiva senza nulla che sia udito. Se cerchiamo di figurarci cosa possa significare una tale esperienza, non riusciamo a concepire nulla. Forse concepiamo un'esperienza dove non c'è nessuno dei suoni che ordinariamente abitano il nostro mondo sonoro, ma ciò a cui perveniamo è, tutt'al più, qualcosa di molto simile a ciò che deve aver provato Cage quel giorno, esperienza nella quale comunque qualche suono rimane.

Vi è un altro modo per cogliere lo stesso punto. Il silenzio rappresenta il *nulla nell'ambito uditivo - nulla di suono* - e ogni ambito sensoriale ha il proprio nulla corrispondente. È possibile, ad esempio, che nulla sia esperito? Non che sia esperito *il* nulla - cosa che, peraltro, è impossibile, se con nulla si intende il nulla assoluto, ossia l'opposto della totalità di ciò esiste - ma che vi sia

un'esperienza senza che nulla sia esperito? È chiaro che una tale esperienza è impossibile. Esperire è sempre esperire qualcosa. Ma Cage non dedusse *a priori* la conclusione che il silenzio assoluto non esiste. La scoprì quel giorno e ne rimase "stupefatto". La sua mente si aspettava di sentire il silenzio assoluto, ma quando colse che al posto del silenzio assoluto vi era sempre qualcosa, anche in una camera anecoica dove si aspettava di non sentire nulla, in quel momento, per contrasto, vide che non essendoci il silenzio assoluto *c'è invece qualcosa*, il contraltare del silenzio assoluto, ossia *suono*. Ma poiché in quel momento la mente di Cage era tutta rivolta al mondo dei suoni - e visto che, in un altro senso, per lui i suoni sono tutto - i suoni erano per lui *il mondo*¹⁶, rappresentavano il tutto, e dunque l'esistenza del suono, negando il silenzio assoluto, stava in realtà negando il nulla assoluto, mostrando così il prodigio di tutti i prodigi, e cioè che *qualcosa esiste, invece che non esistere*. Quando si scopre che il silenzio assoluto non esiste, si ritorna, dice Cage, a ciò che è, cioè ai suoni.

D.C: Ma così non si perde qualcosa?

J.C: Cosa?

D.C.: Il silenzio, il nulla.

J.C: Vede benissimo che non perdo *niente!* In tutto questo, non si tratta di *perdere*, ma di *vincere!* (Cage, 1976, p. 33).

Che cosa si vince? Nel contrasto con il silenzio assoluto, *che non c'è*, emergono vittoriosi i suoni, e si realizza ciò che prima non era affatto chiaro, e cioè che i suoni *esistono, invece di non esistere*. In altri termini, è proprio sullo sfondo del nulla - che

¹⁶ «I suoni non sono che rappresentanti dell'ente in generale» (Eldred, 1995, p. 55).

non c'è – che appare vittoriosa, come una conquista, l'esistenza, ossia l'opposto del nulla. In questo caso, nulla ed esistenza riguardano il mondo dei suoni. Come dice Charles De Bovelles nel suo *Piccolo libro sul nulla* (1509), «il nulla in sé equivale alla negazione di tutto; la negazione del nulla, al contrario, equivale all'affermazione di tutto» (De Bovelles, 1509, p. 43).

Solo che Cage – diversamente da De Bovelles, il quale stava pensando al nulla assoluto come contraltare del tutto – pensa la differenza fra essere e nulla relativamente al mondo sonoro. Il nulla in sé – il silenzio assoluto – equivale alla negazione di tutto – di ogni suono possibile; la negazione del nulla – la negazione del silenzio assoluto – al contrario, equivale all'affermazione di tutto – all'affermazione del tutto dei suoni, del mondo dei suoni. Ma questo non fu un ragionamento per Cage, fu un'intuizione improvvisa, poiché fu l'incontro con l'esistenza dei suoni a mostrare che il silenzio assoluto non c'è. Si può cogliere che il tutto c'è, invece di non essere, poiché si *ragiona* che il nulla, in quanto tale, non può essere, e che dunque qualcosa in un certo senso non può che essere. Ma si può cogliere che il nulla non c'è cogliendo l'esistenza di qualcosa di concreto nel quale imbattiamo. Può essere un suono, noi stessi, un filo d'erba, o il mondo intero. Quando si coglie ciò, è come vedere il mondo *per la prima volta*.

Così si capisce perché Cage ha dedicato tutta la sua vita al tentativo di risvegliare in noi la mente silenziosa. Perché vedendo le cose nella loro nudità, si può anche vedere quella che Heidegger descrive come “la meraviglia di tutte le meraviglie”, ossia che le cose *esistono*.

E qual è lo scopo dello scrivere musica? Ovviamente, un primo scopo è non impicciarsi di scopi bensì di suoni. Oppure la

risposta può assumere la forma di un paradosso: un'intenzionale mancanza d'intenti o un gioco senza scopo. Però questo gioco sarà un'affermazione della vita, non un tentativo di ricavare l'ordine dal caos e nemmeno di suggerire progressi nell'attività creativa, ma semplicemente una maniera di risvegliarci alla stessa vita che stiamo vivendo, che sarebbe straordinaria se soltanto riuscissimo a escludere la mente e i desideri, lasciando che scorra come vuole (Cage, 1961, p. 46).

Bibliografia

- Ballardini, F., Cutroneo, A., Negri, E. (a cura di) (2003), *John Cage. L'espressione si sviluppa in colui che la percepisce*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- Bernstein, D., Hatch, C. (a cura di) (2001), *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*, University of Chicago Press, Chicago.
- Cage, J. (1952), *Julliard Lecture*, in Id. (1967), pp. 95-112.
- Id. (1959), *Storia della musica sperimentale negli Stati Uniti*, in Id. (1961), pp. 107-117.
- Id. (1961), *Silenzio*, tr. it., il Saggiatore, Milano 2019.
- Id. (1967), *A Year from Monday: New Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Id. (1976), *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles*, tr. it., Multipla, Milano 1977.
- Id. (1979), *Parole vuote. Scritti '73-'78*, tr. it., Orthotes, Napoli-Salerno 2015.
- Id. (1987), *Lettera a uno sconosciuto*, tr. it., Socrates, Roma 1996.

- Clarkson, A. (2001), *The Intent of the Musical Moment: Cage and the Transpersonal*, in Bernstein, Hatch (a cura di) (2001), pp. 62-112.
- Coomaraswamy, A. (1934), *The Transformation of Nature in Art*, Harvard University Press, Cambridge.
- Davies, S. (1997), *John Cage's 4'33": Is it Music?*, in *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 75, n. 4, pp. 448-462.
- De Bovelles, C. (1509), *Il piccolo libro del nulla*, tr. it., Il Melangolo, Genova 1994.
- Fronzi, G. (2014), *La filosofia di John Cage. Per una politica dell'ascolto*, Mimesis, Milano.
- Eldred, M. (1995), *Heidegger, Hölderlin, & John Cage*, tr. it., Semar, Roma 2000.
- Froment-Meurice, M. (1982), *Les intermittences de la raison. Penser Cage, Entendre Heidegger*, Klincksieck, Parigi.
- Heidegger, M. (1927), *Essere e tempo*, tr. it., Longanesi, Milano 1971.
- Id. (1929), *Che cos'è metafisica?*, tr. it., in Id. (1976), pp. 35-68.
- Id. (1943), *Poscritto a "Che cos'è metafisica?"*, tr. it., in Id. (1976), pp. 69-86.
- Heidegger, M. (1976), *Che cos'è metafisica?*, tr. it., Adelphi, Milano 2001.
- Herwitz, D. (1988), *The Security of the Obvious: On John Cage's Musical Radicalism*, in *Critical Inquiry*, vol. 14, pp. 784-804.
- Mendez, M. (2013), *"...A Power of Sonorous Paradoxes..."*. *Passivity, Singularity, and Indifference in Jean-François Lyotard's Readings of John Cage*, in *Cultural Politics*, vol. 9, n. 2, pp. 170-187.
- Murdoch, I. (1967), *La sovranità del Bene sugli altri concetti*, in Ead. (1997), pp. 360-380.

- Ead. (1969), *Su "Dio" e il "Bene"*, in Ead. (1997), pp. 336-359.
- Ead. (1997), *Esistenzialisti e mistici. Scritti di filosofia e letteratura*, tr. it., il Saggiatore, Milano 2014.
- Nicholls, D. (a cura di) (2002), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Nudds, M., O'Callaghan, C. (a cura di) (2009), *Sounds and Perception*, Oxford University Press, Oxford.
- Pareyson, L. (1979), *Stupore della ragione e angoscia di fronte all'essere*, in Id. (1995), pp. 385-437.
- Id. (1992), *La "domanda fondamentale": "Perché l'essere piuttosto che il nulla?"*, in Id. (1995), pp. 353-384.
- Id. (1995), *Ontologia della libertà*, Einaudi, Torino.
- Patterson, D. W. (2002), *Cage and Asia: History and Sources*, in Nicholls (a cura di) (2002), pp. 41-62.
- Porzio, M. (1995), *Metafisica del silenzio. John Cage, l'Oriente e la nuova musica*, Auditorium, Milano.
- Id. (2003), *Frammenti su Cage e Heidegger*, in Ballardini, Cutroneo, Negri (a cura di) (2003), pp. 59-86.
- Shultis, C. (1995), *Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Nonintention*, in *Musical Quarterly*, vol. 79, n. 2, pp. 312-350.
- Sartre, J.-P. (1938), *La nausea*, tr. it., Einaudi, Torino 1990.
- Sorensen, R. (2009), *Hearing silence: The perception and introspection of absences*, in Nudds, O'Callaghan (a cura di) (2009), pp. 126-145.
- Suzuki, D. (1927), *Saggi sul buddhismo zen*, vol. I, tr. it., Edizioni Mediterranee, Roma 1975.
- Wittgenstein, L. (1921), *Tractatus Logico-Philosophicus*, tr. it. Einaudi, Torino 1998.

Abstract

The Experience of Existence in John Cage

In this paper I offer an account of the kind of mind that Cage wanted to awaken with his work. According to this account, Cage's awakened mind is a mind that is capable of experiencing that things exist. In order to defend this claim, I shall compare Cage's descriptions of the experience of sounds as they are in themselves with the descriptions of the experience of existence that we find in authors like Wittgenstein, Heidegger, and Sartre.

Keywords: John Cage; Existence; Phenomenology; Buddhism; Ego.