TRIMESTRALE D'ARTE
CONTEMPORANEA
ANNO XXXII
GIUGNO 2006 - N. 2 (119)

ANNO XXXII 119

Codice 1SSN 0390-0355
€ 5,16 - SPED. IN A.P. - 70%
FILIALE DI BOLOGNA

TERZOOCCHIO

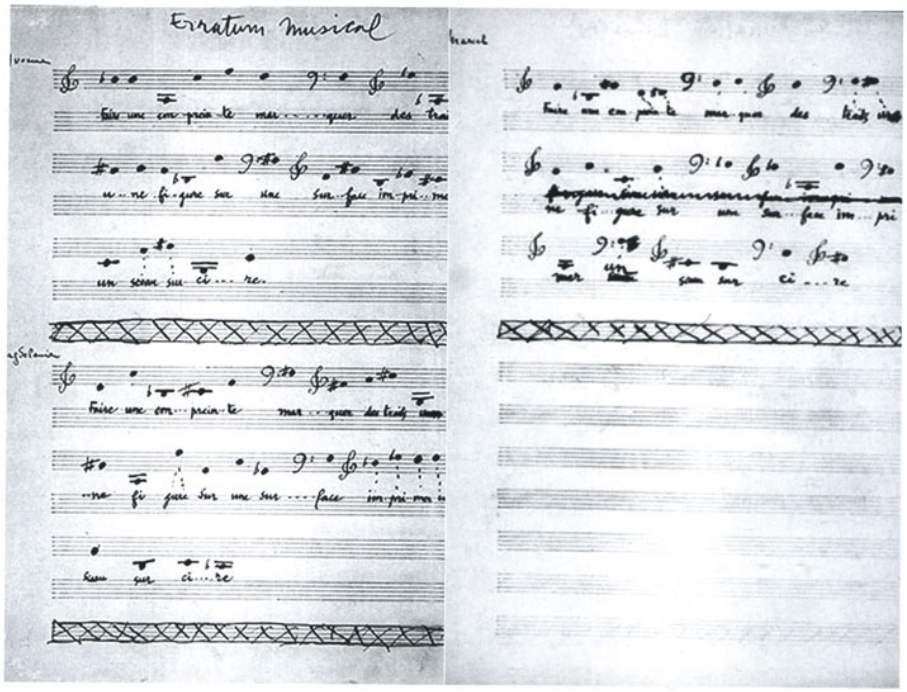
L'INSERTO: AUGUSTO GARAU. OPERE 1962-1967 • IL SUPPLEMENTO: ROBERT CARROLL

ITALIA NOVA • BERGAMO. ARTE IRREGOLARE • CÉZANNE "VISTO" DA R. M. RILKE • PARIGI. IL MUSEO DI QUAI BRANLY • CHRISTO E JEAN-CLAUDE • GRUPPO T • LA FONDAZIONE MERZ • GIULIO D'ANNA • DALL'ORTO DI PIRRO CUNIBERTI • IL LINGUAGGIO DI GASTONE NOVELLI • LUCA CRIPPA • LUISA BERGAMINI • TONINO CAPUTO • ALFREDO MALFERRARI • LESS AL PAC •

Michele Allegretti - Enrico Maria Davoli

DUCHAMP E LA MUSICA

Parlare oggi di Marcel Duchamp significa accostarsi, quale che sia l'angolazione prescelta, ad alcune delle questioni più scottanti e irrisolte dell'arte contemporanea. Questioni che lo stesso Duchamp aveva già posto sul tappeto e che, tra utopie ed equivoci, ancora ci fanno discutere. Il tutto in un quadro estremamente evoluto sotto il profilo scientifico, tecnologico e informativo, e mentre la circolazione sempre più vorticosa del sapere induce a bruciare le tappe, consumando rapidamente stili e filoni espressivi.



MARCEL, YVONNE AND MAGDELEINE DUCHAMP: Erratum Musical, 1913.

■ 1. Quello che ci accingiamo qui ad illustrare brevemente, il rapporto con la musica, è l'ennesimo paradosso duchampiano. Duchamp non è un musicista e neppure un amante della musica. Così come alla pittura, anche alla musica del suo tempo egli rimprovera l'inclinazione al «sentimentale» e al «retinico». Secondo Duchamp, nal campo musicale si deve intendere per retinico tutto ciò che si propone alla stregua di uno «stimolatore sensoriale» e segue un ordine sintattico codificato e prevedibile. O, più in generale, tutto ciò che è narrazione, attraverso la musica, di moti interiori e sentimentali, tesi a rappresentare e commuovere. A tale proposito, una frase emblematica di Duchamp è quella secondo la quale «sono pur sempre forme: fare del rumore come Mozart o fare del rumore come Varése, è la stessa cosa» (1).
Duchamp è in qualche modo in grado di apprezzare Erik Satie, musicista anticonvenzionale, rivoluzionario per il suo tempo, che introdusse elementi surreali ed anticonformistici, grazie a composizioni intenzionalmente svagate e caratterizzate da un atteggiamento dissacratorio nei confronti dell'«intenzionalità» (per dirla sempre con Duchamp) della musica più *à la page*. Un approccio, questo, che valse a Satie, all'indomani della collaborazione con Cocteau e Picasso per il balletto *Parade* (1917), l'ammissione *ad honorem* nel gruppo dadaista. Vi è chi ha sottolineato l'analogia tra la visione duchampiana della musica e il concetto di «Moment Form» enunciato da Karl-Heinz Stockhausen, concetto secondo il quale la musica nasce e si aggrega per paratassi. Ovvero, tra le varie proposizioni del discorso musicale vige un rapporto di equivalenza sintattica e funzionale che dà luogo ad un grande *adesso*, una sorta di eterno presente in cui non è possibile prevedere né riconoscere un inizio, uno sviluppo, un culmine e un finale.

La produzione di Duchamp in campo propriamente musicale e sonoro consta di due composizioni entrambe intitolate *Erratum musical* (denominazione che, come vedremo, occupa uno spazio significativo nel pensiero di Duchamp) e di una breve annotazione, *Scultura musicale*. La datazione più accreditata oscilla per tutti e tre i lavori attorno al 1912-15. Essi vennero inclusi dal loro autore nella *Scatola verde*, sorta di archivio portatile costituito di materiali vari (annotazioni, disegni, fotografie) che Duchamp produsse nel 1934 in trecento esemplari per documentare la gestazione della sua opera più celebre, *La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche* (1915-23), più nota come il *Grande vetro*. Alcune esecuzioni dei tre brani musicali, esecuzioni oggi reperibili su CD, sono state curate dal compositore newyorkese di origine cecoslovacca Petr Kotik, alla fine di un accurato lavoro di ricostruzione filologica (2).

TEENY DUCHAMP, MARCEL DUCHAMP E JOHN CAGE: Réunion, Toronto, 5 febbraio 1968.

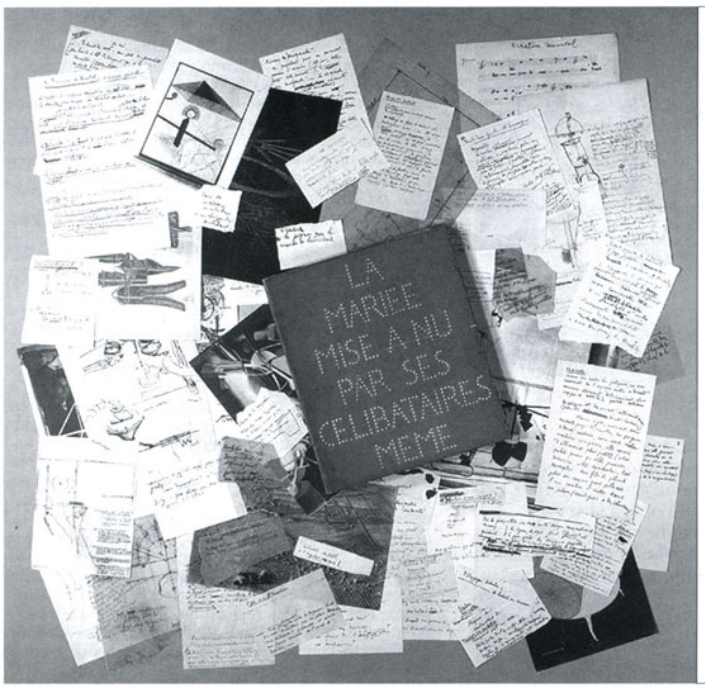
Il primo dei due *Errata* prevede un'esecuzione per tre voci. È probabile che sia stato scritto durante una delle riunioni familiari cui periodicamente Duchamp prendeva parte, giacché i tre nomi (Yvonne, Magdeleine, Marcel) sono quelli dello stesso artista e delle sorelle. Ciascuna voce è scritta come linea melodica a sé stante e l'autore non ha indicato se l'esecuzione debba essere in sequenza o in simultanea. Il procedimento seguito da Duchamp per creare questo brano è quanto di più aleatorio: dati tre gruppi di 25 foglietti – un gruppo per ogni voce – dove ciascun foglietto recava una singola nota, Duchamp si limitò a mischiare ciascun gruppo in un cappello, estraendo poi i foglietti e trascrivendo le note nell'ordine di estrazione. Un'esecuzione strumentale di questo primo *erratum*, in ben sette variazioni, si deve al pianista Stephane Ginsburgh, ed è anch'essa reperibile su CD (3).
Il secondo *Erratum* è quello che più direttamente si collega alla realizzazione del *Grande vetro*. Tant'è che, allestendo la *Scatola verde*, Duchamp volle adottare *La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche* come titolo del brano stesso, cosicché *Erratum musical* divenne una sorta di sottotitolo posposto al titolo principale. Come diversi altri progetti di Duchamp, anche questo esperimento sonoro si presenta incompiuto. I manoscritti che lo compongono sono due (4). Uno prevede l'uso di uno strumento meccanico e cioè, secondo le parole di Duchamp, «pianola meccanica, or-

gano meccanico o altri nuovi strumenti in cui sia soppressa la mediazione del virtuoso». Lo spartito è incompiuto e per di più scritto in numeri, ma la trasposizione in note non presenta particolari difficoltà in quanto è Duchamp stesso a spiegare a quale nota corrisponda ciascun numero. L'altro descrive il procedimento, anch'esso casuale e meccanizzato, attraverso cui la composizione vide la luce, e il titolo, eloquentemente, parla di «Un apparecchio di registrazione automatica di periodi musicali spezzettati». Tale apparecchio, nella ricostruzione fattane da Kotik, si compo-

The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box), September 1934 scatola contenente collotypes su carta, cm. 33x28,3x2,5 (The Metropolitan Museum of Art, New York).

Con rumore segreto, 1916 readymade, cm. 12,9x13x11,4 (The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia).

va i propri lavori, questa risposta acquista un significato emblematico. È probabile che l'artista abbia preso coscienza solo molti anni dopo dell'importanza della propria scoperta, giungendo così alla decisione di includere le sue tre composizioni musicali nella *Scatola verde*, a sottolinearne l'importanza ed i nessi logici con tutto quanto sarebbe venuto in seguito.
Come abbiamo già visto, il criterio che è alla base dell'idea duchampiana di «erratum musicale» (idea che l'artista aveva forse ripreso dal proprio apprendistato giovanile in una tipo-



ne di tre parti: un imbuto, un carrello mobile a scomparti allineati come i vagoni di un treno, delle biglie numerate. Ogni sfera numerata sta per una nota. Adeguandosi alla gamma standard dei pianoforti dell'epoca, Duchamp ne suggeriva 85, mentre oggi quasi tutti i pianoforti ne hanno 88. Le sfere vengono lasciate cadere attraverso l'imbuto nei carrelli che, al di sotto, transitano velocemente. Quando l'imbuto è vuoto, un periodo musicale è completato. Dei due *Errata*, *La sposa messa a nudo dai suoi scapoli*, *anche* è senza dubbio quello la cui interpretazione sia testuale che musicale presenta i maggiori problemi filologici.
Scultura musicale altro non è che un'idea annotata su un piccolo foglio di carta, un progetto per un ambiente musicale in cui si prescrive l'emissione di suoni prodotti meccanicamente e prolungati nel tempo, provenienti da punti diversi dell'ambiente stesso. Per molti aspetti *Scultura musicale* precorre le partiture Fluxus dei primi anni Sessanta. Questi lavori combinano gli oggetti e la *performance*, l'acustico e il visivo, fattori noti ed ignoti, elementi espliciti e impliciti. Piuttosto che per una esecuzione tradizionale, questo tipo di partiture è pensato per qualcosa di simile ad un evento, ad un *happening*. Dove l'idea di «scultura musicale» è appunto nella spazializzazione del suono, nella sua capacità di dare oggettivazione sonora all'ambiente che lo contiene.

2. Tuttavia, l'esperienza sonora di Duchamp non si ferma ai tre titoli appena menzionati. In alcune delle operazioni artistico-estetiche di Duchamp, infatti, suoni e rumori giocano un ruolo attivo, ben caratterizzato. Un esempio: il *ready made* aiutato *Con rumore segreto* (1916) si compone di due piastre di rame che, mediante un sistema di viti e bulloni, stringono un gomitolo cilindrico di spago. All'interno di questo Walter Arensberg, amico e collezionista di Duchamp, aveva posto un oggetto la cui identità era sconosciuta allo stesso artista. In tal modo, l'oggetto è segreto alla vista ma non all'udito, al quale appunto si «mostra».
Altra esperienza connessa alla musica è la *performance Réunion*, realizzata a Toronto il 5 febbraio 1968 nel quadro del festival d'arte e tecnologia *Sight-soundsystems*. La *performance* consisteva nello strutturare un concerto attorno ad una partita di scacchi tra Duchamp e John Cage: allo spostarsi dei pezzi, una scacchiera a fotorecettori costruita da Lowell Cross filtrava e diffondeva nell'uditorio le musiche elettroniche composte in diretta da David Tudor, Gordon Mumma, David Behrman e dallo stesso Cross. Svoltasi alla presenza della moglie di Duchamp, Teeny, questa *performance* è stata ampiamente documentata da Shigeko Kubota, adepta del gruppo Fluxus molto vicina a Maciunas, che ne trasse un video, un *reportage* fotografico e, con la collaborazione tecnica di Takeyoshi Miyazawa, una registrazione su vinile (5).
Otto mesi più tardi Duchamp moriva. Rivista oggi, la performance acquista una forza ancora maggiore. Essa non solo rappresenta il suggello di una sincera amicizia, quella tra Duchamp e Cage, ma si propone altresì come autentico paradigma della flessibilità della ricerca estetica duchampiana. Qualche anno prima, Cage aveva scritto i ventisei *Statements re Duchamp*, che includono la celebre frase «Un modo di scrivere musica: studiare Duchamp» (6). In effetti, una volta scoperto che Duchamp si era interessato molto tempo prima di lui alle tecniche compositive aleatorie, Cage glielo aveva fatto notare con un misto di stupore ed ammirazione, ricevendone questa lapidaria risposta: «Suppongo di aver precorso i tempi di cinquant'anni» (7). Se si considera la parsimonia con cui Duchamp commenta-

grafia, dove «erratum» sta per il refuso che si segnala nelle bozze prima della stampa definitiva di un testo (8)) è quanto di più semplice: si estrae una successione di note a caso, tenendo per fermo che nessuna nota può essere estratta due volte e che l'esecuzione deve essere assolutamente priva di modulazioni. «Uniformité de rythme, anaccentuation»: i fondamenti dell'arte minimalista ed aleatoria trovano uno straordinario precedente in queste indicazioni contenute nella *Scatola verde*, indicazioni la cui formulazione originaria risale anch'essa, come i tre brani che già conosciamo, al 1912-15. D'altronde la stessa aleatorietà si ritrova, sebbene in forma diversa, anche nel raffronto fra i tre fili in *Tre rammendi tipo*, opera risalente al 1913-14.
Importanti sono ovviamente anche le analogie con quanto avviene in ambito futurista. Parallelamente a ciò che veniva facendo Duchamp, l'italiano Luigi Russolo sviluppò infatti una concezione musicale del tutto estranea alla tradizione classica, brevettando a tale scopo la macchina denominata *Intonarumori*. Le ragioni più autentiche di questi esperimenti sono probabilmente da ricercare non tanto nell'ambiente musicale in quanto tale – come già si è accennato, Duchamp non si può certo considerare musicista in senso accademico – quanto nell'atmosfera generale dell'Europa di inizio secolo, epoca di grandi scoperte scientifiche e di radicali mutamenti culturali e politico-sociali.

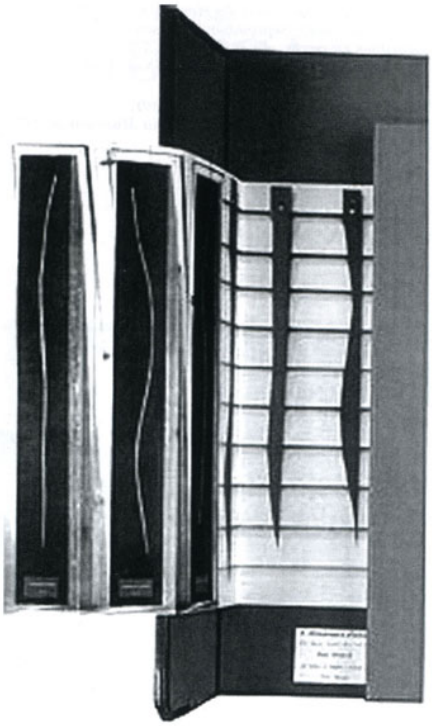
3. Una tra le differenze più evidenti fra un secondonovecentesco come Cage e un primonovecentesco come Duchamp risiede nel fatto che, mentre per Cage la composizione è costitutivamente «aperta», sviluppabile all'infinito, per Duchamp essa è invece «chiusa». Chiusa perché il metodo è intellettualmente ferreo. Duchamp si serve infatti dell'aleatorietà in

modo letterale, utilizzando strumenti operativi antiquati quali lo spartito e le note sul pentagramma. In altre parole, la sua operazione dissacratoria non può che vivere all'interno di una dicotomia storica, che contrappone anarchia espressiva e tecnica/gusto del tempo, libertà e necessità. Anche un altro primonovecentesco come il futurista Russolo risente dei condizionamenti accademici ancora pienamente in vigore nel suo tempo (e sconta perciò una concezione effettistica, «pittorica», del suono), ma rispetto al dilettante Duchamp egli è un musicista *tout court* e ciò gli permette un maggiore disincanto riguardo all'uso degli strumenti linguistici, nei cui confronti riesce a prendersi più ampi margini di libertà. Questo differente grado di sviluppo storico è chiaramente visibile anche confrontando i modi di scrivere musica di Cage e di Duchamp.

C'è una giocosa astuzia nelle composizioni di Cage, astuzia che riesce a scardinare un sillogismo fino a quel momento dato per certo. Secondo tale sillogismo vi sono un compositore ed un esecutore e la catena di suoni prodotta dall'esecutore si presume essere (pur con tutte le libertà interpretative del caso) qualcosa di rispondente alla volontà del compositore. In Cage tutto questo non funziona più, è intenzionalmente ridotto ad accademia, poiché il compositore non sa cosa compone, l'esecutore non sa cosa eseguirà ed il risultato finale non è ciò che il compositore e l'esecutore hanno rispettivamente composto ed eseguito. Di più: l'esecutore si fa anche compositore e viceversa; lo strumento è un altro strumento; il risultato finale non è un obbiettivo consapevolmente raggiunto quanto piuttosto un intreccio di casualità e causalità. Cage rompe la consequenzialità del gesto, un totem fino a quel momento intoccabile. Ricorrendo al pianoforte preparato (cioè un pianoforte la cui cassa di risonanza è corredata di oggetti posti sulle corde, in modo tale da contraffarne il suono) egli di fatto abolisce il consueto legame, quella sorta di relazione biunivoca che normalmente vige tra cervello e mano, pensiero e azione.

Da parte sua, Duchamp è ancora ed esclusivamente compositore, e non dà peso alcuno al fatto esecutivo. Egli scrive una serie di note senza inquadrarle in nessuna griglia ritmica e senza dare indicazioni di sorta riguardo all'esecuzione. In questo si rivela un grande anticipatore, ma la stessa libertà da lui lasciata non è tale finché non la si dichiara, e Duchamp non l'ha dichiarata, lasciandoci l'ambiguità dell'incompiuto, dell'esperimento. Il problema è, ovviamente, anche di ordine filologico. La rigidità delle deduzioni di Petr Kotik, simili più a quelle dell'archeologo che del musicista-interprete, e la condizione sospesa, isolata, delle note nell'esecuzione pianistica di Stephane Ginsburgh, rivelano queste difficoltà e riflettono i limiti stessi del procedimento duchampiano, tutto incentrato sull'atto compositivo.

Con Duchamp siamo ormai ai confini, alle possibilità estreme del comporre in accezione classica, sulla sottile linea di frontiera che separa ordine e disordine, pieno e vuoto. L'utilizzo di una regola inflessibile, matematica, per raggiungere questa linea di confine, riflette la filosofia convenzionalistica di Duchamp. La lunga e tormentata realizzazione del *Grande vetro* ci indica che è possibile un ordine di costruzione diverso da quello del gusto e dello stile. In questa scommessa sta la grande scoperta estetica di Duchamp, il vero discrimine fra lui e la tradizione culturale precedente. La sintesi di caso, caos e libertà che è alla base di tutta la sua opera spiega e giustifica la definizione di *Erratum musicale*, che Duchamp usa come una sorta di epigrafe per sintetizzare il proprio approccio alla composizione musicale. Ma le analogie tra l'opera più celebre di Duchamp, il *Grande vetro* appunto, e le sue composizioni musicali, meritano un ulteriore approfondimento. Il vetro del *Grande vetro* è un materiale che, per la sua natura diafana, trasparente, espone la fruizione dell'opera ad un



Three Standard Stoppages, 1913-14 legni, strisce di tela dipinte, vetro, materiali vari (Katherine S. Dreier Bequest. © 2006 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris / Estate of Marcel Duchamp).

forte grado di casualità. A parte il celebre episodio dell'urto che determinò le incrinature visibili sulla superficie dell'opera, è infatti evidente che il luogo in cui l'opera si trova, apparendo attraverso il vetro, ne diviene *ipso facto* parte integrante. Ora, anche la denominazione *Erratum musicale* che tanto piace a Duchamp sottolinea il caso, il *lapsus*, quali fattori essenziali nel costituirsi del fatto creativo. In un simile contesto, tali fattori acquistano una valenza di disaffezione o quantomeno di neutralità rispetto alle categorie del gusto, dimodoché l'autore è praticamente espropriato di ogni funzione creativa intesa in senso tradizionale, demiurgico.

Si potrebbe dire che il vetro e il caso siano come i filtri (di natura materiale il primo, procedurale il secondo) attraverso i quali si afferma la coscienza della perdita di un centro, della scomparsa di un orizzonte metodologico e disciplinare unificato, convergente in una prospettiva unitaria. Anche se, da avanguardista primonovecentesco, Duchamp continua a ritenere che il superamento del retinico possa trarre vantaggio dal libero dispiegarsi delle energie psichiche, fatte scaturire in base a quei corti circuiti associativi che sono tipici dell'estetica dadaista e surrealista. Invece per un esponente del neoavanguardismo secondonovecentesco come Cage, psichismo e soggettivismo sono ormai visti come un ostacolo, inquantoché l'intromissione dell'Io altera la percezione della realtà sonora da parte dell'ascoltatore.

È grande merito di Cage aver intuito che il silenzio non è passività ma piuttosto attività di ascolto: uno dei suoi brani più celebri, *4'33"*, dimostra quanto in realtà il silenzio sia rumoroso, pieno com'è dei suoni indistinti che riecheggiano in sala e all'interno del nostro corpo. Non c'è ambito artistico-culturale che non abbia in qualche modo risentito della lezione di Cage. La sua apertura alle culture musicali orientali (apertura poi fatta propria da altre grandi personalità quali ad esempio il jazzista John Coltrane), la sua acuta percezione delle dinamiche ambientali e della fruizione, con quanto ne consegue in termini di prassi compositiva ed esecutiva, hanno fatto epoca. Nel momento stesso in cui la metodologia di Cage pone il problema del contesto, dell'ambiente in cui l'evento musicale si determina e perviene al proprio *status* estetico, ecco venire alla luce l'importanza del precedente rappresentato da Duchamp, pur se concentrato in poche e semplicissime realizzazioni. □

(1) Per questa ed altre interessanti dichiarazioni sulla musica e i musicisti, si veda la conversazione di Duchamp con Otto Hahn originariamente pubblicata in *VH 101*, n. 3, Parigi, 1970 e tradotta in italiano da Luigi Grazioli in «Riga», n. 5, Milano, 1993 (numero monografico su Duchamp), pp. 54-60.

(2) Petr Kotik, nato a Praga il 27 gennaio 1942, vive a New York dal 1969. Flautista, direttore d'orchestra, fondatore e direttore del S.E.M. Ensemble, le sue composizioni più note sono *Many Many Women* (1976-78) su testi di Gertrude Stein e *Explorations in the Geometry of Thinking* (1978-81) su testi di R. Buckminster Fuller. Due le sedute discografiche da lui dedicate, insieme al S.E.M. Ensemble, al repertorio duchampiano: *The entire musical work of Marcel Duchamp*, registrato a Milano nel 1976 per Multhipla Records e ripubblicato nel 2001 negli USA da Ampersand, e *Marcel Duchamp. The entire musical work*, la cui registrazione originale fu effettuata nel 1987 tra New York e Buffalo e che è stato riedito nel 2000, sempre negli USA, da Dog W/A Bone.

(3) Stephane Ginsburgh, *Erratum musical*, Sub Rosa, Bruxelles, 2000.

(4) Per i riscontri tecnici e filologici che seguono, oltreché i libretti acclusi nei due CD citati alla nota precedente, si veda G. Furghieri, *Duchamp sonoro*, in «Riga», n. 5, cit., pp. 233-242.

(5) Questa registrazione è stata stampata in sole 500 copie. È possibile trovarne ancora alcune: una è reperibile presso la Ewolfs Auction Gallery di Willoughby, Ohio (USA). Si tratta della stessa galleria che cura la vendita della *Boite en Valise* assemblata dall'assistente di Duchamp Jacqueline Matisse Monnier. «Event with no score. In its first performance John Cage and Marcel Duchamp were playing chess on a board prepared by Lowell Cross, Teeny Duchamp looked on, Gordon Mumma, David Tudor and David Behrman operated the sound systems. Everyone should have his or her own sound sources and systems, connected to the board. The idea of the composition is to bring together many sound systems, each activated by a different composer, like a coming together of people (Reunion). The work is a realization of 0'00» No.2, a work identical to Solo for Voice 23 from Song Books. Cage planned to compose another (similar) work entitled 0'00» No.2: Reunion, but he never did. The first performance was recorded and released on a 5 inch LP (details can be found in the discography under the Takeyoshi Miyazawa label), accompanying a photobook of the performance entitled Marcel Duchamp and John Cage, copyright by John Cage and Shigeko Kubota (the photographer), which was published ca.1969 by Takeyoshi Miyazawa in a limited release of 500 copies» (Lowell Cross nel sito : http://www.johncage.info/workscage/reunion.html).

(6) Cit. in G. Furghieri, *Duchamp sonoro*, cit., p. 234.

(7) È lo stesso Cage a rievocare questa dichiarazione di Duchamp in un'intervista del 1973 con Moira e William Roth tradotta in italiano in J. Cage, *Lettera ad uno sconosciuto*, Socrates, Roma, 1996, da cui traiamo uno stralcio:

«Ho sempre ammirato il lavoro [di Duchamp], e quando mi dedicai alle operazioni casuali, mi accorsi che anche lui le aveva utilizzate, non solo nell'arte, ma anche nella musica, e questo cinquant'anni prima di me. Quando gli feci notare la cosa, Marcel disse: 'Suppongo di aver precorso i tempi di cinquant'anni'.

C'era qualche differenza tra la sua idea di casualità e quella di Duchamp?

Certamente. Molte persone che hanno studiato il suo lavoro mi hanno detto che spesso sceglieva scrupolosamente il metodo più semplice. Nel caso di *Erratum musical*, si limitava semplicemente a mettere le note in un cappello per poi estrarle a sorte. Io non sarei mai stato soddisfatto, nel mio lavoro, da questo tipo di operazioni casuali, sebbene nel caso di Marcel questo mi affascini. Potrebbero accadere troppe cose che non mi interessano, come, ad esempio, pezzi di carta che si attaccano e l'atto stesso di scuotere il cappello. Semplicemente non mi attira. Sono nato in un mese diverso da quello di Marcel. Io amo i dettagli e adoro che le cose si complichino.

Tuttavia non si può certo dire che Duchamp non fosse complicato.

Era meno complicato di quanto lo sarebbe stato chiunque altro avesse fatto la stessa cosa. Penso che la differenza tra i nostri approcci al caso sia originata dal fatto che il suo rapporto con le idee passava attraverso la vista, mentre, nel mio caso, attraverso l'udito. Io cerco di diventare consapevole di una quantità sempre maggiore di aspetti di una determinata situazione, per sottoporli tutti, individualmente, alle operazioni casuali. In tal modo, riesco ad attivare un processo che è privo di rapporti con qualsiasi cosa di cui abbia precedentemente avuto esperienza».

(8) Cfr. G. Furghieri, *Duchamp sonoro*, cit., p. 235.