

DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA
DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXXIV

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

MUSICHE IMPREVEDIBILI

**Modi di produzione e training per l'improvvisazione collettiva: dalle avanguardie
del secondo dopoguerra alle ricerche elettroacustiche del nuovo millennio**

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/08

Dottorando

Dott. Francesco Giomi



Tutore

Prof. Maurizio Agamennone



Coordinatore

Prof. Andrea De Marchi



Anni 2018/2021

Indice

Introduzione	5
Capitolo 1. Improvvisazione collettiva: pratiche ed esperienze creative	
1.1. Definizioni	23
1.2. La libertà americana	34
1.3. Musica Fluxus	52
1.4. Made in England	60
1.5. I gruppi di improvvisazione elettroacustica	72
1.6. La via europea alla ricerca	88
1.7. L'underground collettivo giapponese	106
Capitolo 2. Improvvisazione collettiva: studi e teorie	
2.1. Teorie per lo studio e l'analisi	115
2.2. Tecniche di creazione collettiva	130
2.3. Istanze e problemi dell'elettroacustica improvvisata	143
Capitolo 3. Casi significativi dalla neoavanguardia a oggi	
3.1. Tra scrittura e improvvisazione	160
3.1.1. John Cage: improvvisazione e indeterminazione	160
3.1.2. La "musica intuitiva" di Stockhausen	169
3.1.3. Galassia Cardew	181
3.2. Musica sociale	208
3.2.1. Roma	208
3.2.2. Gli olandesi	242
3.2.3. Gioco come modello: John Zorn	255
3.3. Conduction	266
3.3.1. La "conduction" in persona: Butch Morris	266
3.3.2. "Conduction" per tutti: Elio Martusciello	284
Capitolo 4. Esperienze recenti in una prospettiva auto-etnografica	
4.1. Orchestrazione di improvvisazioni basate su partiture	302
4.2. <i>Lfo</i> : un training basato sulla "conduction"	309
4.3. <i>Back to Silence</i> : una pratica improvvisativa basata sul silenzio	318
4.4. Improvvisazioni collettive online	325
4.5. I progetti improvvisativi: ideazione, contesto e partecipazione	332
Riferimenti bibliografici	340
Ringraziamenti	365

Dice un proverbio con la muffa:
“Chi sta solo non fa baruffa”.
Questa, io dico, è una bugia:
“Se siamo in tanti, si fa allegria”.
(Gianni Rodari, da *Proverbi*)

È emozionante vedere quando più musicisti improvvisano insieme, sempre tutti
intenti a giocare il gioco della vita: ascolto, attenzione, leggerezza, presenza;
una presenza che radica a terra e ti fa volare all'altezza delle stelle.
(Stefano Bollani/Valentina Cenni, da *RAI-Rai3/Via de' Matti n.0*, 2 aprile 2021)

Introduzione

La ricerca che si propone in questa sede ha lo scopo di individuare, descrivere e contestualizzare analiticamente le pratiche musicali contemporanee realizzate in gruppi di dimensioni variabili, mediante procedure multiformi di improvvisazione collettiva, attraverso processi e consuetudini mutevoli di conduzione, trasmissione, dialogo, integrazione e reciprocità. Essa riguarda un campo di indagine connotato da consistenza bibliografica ancora piuttosto ridotta, e tuttora oggetto di dibattito scientifico, cui si affianca, tuttavia, una diffusa e crescente pratica quotidiana in tutto il mondo musicale occidentale e non solo.

Molti musicisti della storia recente hanno contribuito alla produzione di musica non scritta, frutto di una relazione tra istanze improvvisative e modalità di strutturazione derivate dalla pratica. Dagli anni sessanta del secolo scorso sono stati ideati e promossi veri e propri metodi basati sulla trasmissione di codici e tecniche originali spesso di natura verbale, metodi che prima di tutto costituiscono percorsi formativi in grado di coinvolgere e integrare gruppi di musicisti-discenti nel processo poetico. Si tratta di un fenomeno che abbraccia esperienze assai diverse, che muovono dalla musica contemporanea accademica al jazz d'avanguardia, fino ad arrivare alle ricerche più attuali della musica elettroacustica; tale fenomeno è oggi alla base di una straordinaria e imprevedibile diffusione della pratica dell'improvvisazione, soprattutto di natura non idiomatica, che abbraccia migliaia di musicisti.

Il risultato dell'indagine che si propone non è uno studio sui principi, sulle motivazioni e sugli effetti dell'improvvisazione tout-court, così come non lo è neanche rispetto alla pratica individuale e alla sua moltitudine di casi specifici: uno dei suoi obiettivi è invece descrivere tecniche ed esperienze di chiara aggregazione collettiva, in grado di creare relazioni tra gli

individui che le praticano, ma anche di stimolare e interferire culturalmente con un pubblico interessato e consapevole, nonché con il tessuto sociale in cui si collocano. Il lavoro non ha inteso proporre teorie innovative o realizzare esperienze definite di analisi, bensì si è cercato di presentare alcune descrizioni concernenti i processi rilevati, i protagonisti e attori coinvolti, le pratiche messe in atto, le testimonianze di “discorso” e pensiero osservate, fornendo una mappatura, una chiave di lettura, storica, geografica e tecnica, a chi vorrà avvicinarsi al mondo dell'improvvisazione libera collettiva, pronto a praticarla in una delle sue diverse declinazioni o, addirittura, a inventarne di nuove.

Se l'improvvisazione collettiva è così ampiamente diffusa e radicata nella pratica musicale, in quale direzione e con quali limiti ne è stato affrontato il percorso di studio? La risposta può essere articolata seguendo un doppio asse: da una parte si colloca una osservazione storico-culturale, dall'altra una valutazione dei linguaggi musicali effettivamente sperimentati. Innanzitutto, il nostro orizzonte di riferimento è quello della “cultura musicale occidentale”,¹ altrimenti indicata anche con i termini “euro-cólta” o “euro-americana”: Europa e Stati Uniti costituiscono quindi gli scenari principali dell'analisi (pur con qualche incursione in Canada e Giappone), abbracciando storicamente il periodo che va dagli anni cinquanta del secolo scorso fino ad alcuni casi recenti. Il grande proliferare di esperienze rilevanti, concentrate nel trentennio cinquanta-sessanta-settanta, contribuisce, secondo noi, a qualificarlo, anche nel campo dell'improvvisazione, come un periodo di “nuova tradizione”, accostabile, nel bagaglio del musicista, a quello della cosiddetta “musica classica”: chiunque guardi oggi all'improvvisazione non può non conoscere il terreno fertile di quelle avanguardie, consapevole dei loro risultati e delle loro influenze fondamentali per tutti i successivi percorsi più innovativi della musica. Da questo punto di vista, i primi tre capitoli evidenziano con forza l'emersione di due grandi figure di riferimento per il Novecento, l'americano John Cage e il tedesco Karlheinz Stockhausen, musicisti di grande importanza, non solo per moltissime delle esperienze descritte in questa sede, ma anche della creatività odierna; a loro va sicuramente aggiunta quella del compositore inglese Cornelius Cardew, uno dei “motori” più

¹ Tale ambito è ben identificato, per esempio, dalla definizione dell'etnomusicologo Maurizio Agamennone: “Con ‘cultura musicale occidentale’ mi riferisco, come è nell'uso, a una cultura egemone e largamente pervasiva in ambito globale, originata da un impulso iniziale euro-americano, amplificata da successive e ampie riprese in area asiatica, con periferiche ramificazioni in area africana” (Agamennone 2012: 359)

attivi per l'apertura della musica accademica verso le strade inespolate dell'improvvisazione collettiva: a lui è dedicato un paragrafo di particolare ampiezza del terzo capitolo.

Ovviamente, da un punto vista storico-culturale, non si può non tenere conto dell'improvvisazione di matrice afro-americana: sebbene non sia qui affrontata in maniera sistematica, i riferimenti a questa tradizione sono presenti in più occasioni, sia perché ha generato una varietà notevole di esperienze creative,² sia perché è inevitabile e rilevante il confronto con quella euro-americana, grazie soprattutto alla sua influenza sul percorso musicale di numerosi storici improvvisatori europei come l'inglese Derek Bailey o l'olandese Micha Mengelberg (leader del gruppo *Instant Composer Pool*), per citare due esempi. Il confronto tra l'esperienza afro-americana e quella euro-americana si snoda anche in relazione ai linguaggi musicali messi in atto, e sarà brevemente affrontato evidenziando le diverse derive che ciascuna tradizione ha contribuito a generare; se quelle della prima categoria, come il "free jazz" e la "musica creativa", per esempio, saranno esclusivamente accennate e brevemente descritte per mere ragioni di completezza storiografica,³ quelle della tradizione euro-americana, giacché afferenti a quella cultura musicale occidentale di cui si diceva sopra, saranno descritte con un maggior grado di dettaglio, così come alcuni dei suoi protagonisti troveranno un posto ampiamente significativo nella trattazione. All'interno dell'ambito euro-americano ricadono anche diversi protagonisti della cosiddetta "musica sperimentale" di matrice statunitense, a cominciare proprio dallo stesso Cage: essa è stata teorizzata e descritta, soprattutto, nel famoso e omonimo libro del compositore britannico Michael Nyman, testo che ne è divenuto più di un manifesto. Non è però oggetto del nostro lavoro delineare specificamente il profilo storico della musica sperimentale americana e delle sue derivazioni europee, bensì mostrare semmai come l'improvvisazione collettiva sia stata un elemento di continuità tra le sue molte e diverse esperienze creative; tra le altre cose, essa è stata ampiamente caratterizzata dall'introduzione del concetto di "indeterminazione" nel processo musicale e che, come vedremo, avrà gli statunitensi Earle Brown e John Cage come esponenti tra i più accreditati.⁴

² I cui contorni sono accennati e brevemente descritti nel primo capitolo.

³ Laddove invece altre forme come il jazz, nelle sue multiformi varianti, o altre forme idiomatiche assimilabili, rimarranno inevitabilmente fuori dal percorso analitico.

⁴ Al di là di questi due casi e di pochi altri, non ci addentreremo nello studio dell'indeterminazione in quanto tale, demandando l'approfondimento a testi specifici che saranno di volta in volta proposti.

I limiti linguistici della ricerca sono quelli dell'improvvisazione collettiva non idiomatica,⁵ affrontata tanto sul piano storiografico quanto su quello più tecnicamente specifico delle modalità di trasmissione e training; in tal senso risulta evidente l'esclusione di pratiche idiomaticamente ben definite come il jazz che, se pur terreno fertile di espressione collettiva, pone problemi di interpretazione e presenta tecniche esecutive piuttosto differenti da quanto ci si propone di fare in questa sede.

Il campo storico

L'improvvisazione sembra essere connaturata alla musica fin dalle sue espressioni più antiche: mentre le radici etimologiche della parola risalgono al primo secolo avanti Cristo, la sua diffusione pratica è stata individuata nella cultura europea a partire già dal XIV secolo e si protrae fino ai giorni nostri (Bertinetto 2021: 11). Così come la pratica improvvisativa in quanto tale è diventata oggi una fonte espressiva di larghissimo utilizzo in molti campi dell'attività antropica,⁶ negli ultimi cinquant'anni l'interesse per un suo studio sistematico in ambito musicale ha prodotto un ragguardevole numero di ricerche, qualificando il campo come uno dei più investigati della musicologia attuale:⁷ le motivazioni dell'improvvisazione, la sua articolazione nel percorso della storia della musica, i suoi aspetti psicologici e cognitivi, le connessioni con il linguaggio della musica scritta e le implicazioni sulla ricezione del pubblico, fanno parte di un ambito di studio molto ampio,⁸ ben lontano dagli obiettivi della nostra ricerca. Non si può invece affermare la stessa cosa per il campo dell'improvvisazione collettiva praticata dal secondo Dopoguerra in poi, per il quale scarseggiano ancora oggi le fonti secondarie, mentre le fonti primarie sono ancora ben lungi da essere rilevate con precisione e organizzate in forme archivistiche o documentali.

⁵ Le sottili analogie e differenze tra questo termine e quello di "improvvisazione libera" saranno maggiormente chiarite nel corso dei primi tre capitoli del testo.

⁶ Sta emergendo di recente un interessante settore di studio sui modelli di improvvisazione applicati alla vita quotidiana, specie per le modalità collaborative che possono esplicarsi in attività di lavoro; si tratta di un ambito trasversale che certamente meriterà attenzione nel prossimo futuro e che è stato in parte affrontato nel libro di Dudeck e McClure (2018), ma anche recentemente ripreso dal filosofo Alessandro Bertinetto che introduce, a tal proposito, la definizione di "improvvisazione reattiva" (2021: 14-18).

⁷ A questo proposito, possiamo citare due testi temporalmente estremi: da un lato un famoso articolo pionieristico dell'antropologo ceco-americano Bruno Nettl (1974), che apre il campo a un approccio comparativo dell'improvvisazione; all'opposto il recentissimo testo sull'estetica dell'improvvisazione, prodotto da Bertinetto (2021), che affronta il tema con una visione a largo spettro, non confinato alla cornice della musica, ma aperto a una moltitudine di pratiche umane, sia di taglio artistico che non.

⁸ Per un'ampia bibliografia di riferimento, aggiornata al 2005, cfr. Caporaletti (2005).

A partire dagli anni sessanta del secolo scorso avvengono molte rivoluzioni che nel corso dei decenni successivi porteranno a moltiplicare le esperienze di musica non scritta, spesso generata collettivamente. Nell'ambito delle avanguardie del secondo Dopoguerra, il compositore Bruno Maderna con le sue esperienze di "conduction" orchestrali improvvisate ante litteram, John Cage con le sue opere al confine tra indeterminazione e improvvisazione e Karlheinz Stockhausen, con la sua "musica intuitiva", possono essere considerati pionieri di un modo di fare musica ancora oggi attuale. Negli stessi anni il sassofonista e compositore americano Ornette Coleman inaugura una stagione di netta rottura con le pratiche del jazz ma anche nei confronti della tradizione colta europea, proiettando la musica jazz e l'improvvisazione in una fase, quella del *free*, in cui, almeno teoricamente si proclamava la totale liberazione dalle strutture armoniche preconcepite e l'abbattimento degli schemi fino a quel momento utilizzati. Il punto di snodo di queste tappe storiche è forse il momento in cui si comincia a parlare di improvvisazione collettiva come atto creativo di gruppo, senza classificazione dei ruoli tra solista e accompagnatore, senza riferimenti scritti o quasi: il collettivo è pensato come un unico soggetto musicale, un solo "individuo" che agisce in assenza di partitura. Si spalanca l'orizzonte di una più libera ricerca e di una più ampia sperimentazione attraverso forme di improvvisazione anche radicali, ed è a partire dagli anni ottanta del secolo scorso che nascono esperienze significative riguardanti i cosiddetti sistemi di organizzazione "eterodiretta" dell'improvvisazione collettiva, attraverso la sperimentazione di sistemi e modelli a cavallo tra notazione, composizione e improvvisazione.

Gli anni sessanta e settanta sono molto prolifici per l'improvvisazione in Europa, che gode in quel periodo di un rinnovato interesse extra-jazzistico: in Italia le esperienze del *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza* nato a Roma nel 1964 ad opera del compositore Franco Evangelisti; in Inghilterra nasce *AMM* e poi la *Music Improvisation Company*, nel 1969 la *Scratch Orchestra* di Cornelius Cardew e poi esperienze che integrano l'elemento elettroacustico come *Musica Elettronica Viva*, sempre a Roma, e l'*Instant Composer Pool* in Olanda. In questo clima culturale maturano anche progetti legati al lavoro sui grandi organici, grazie a sistemi di organizzazione dell'improvvisazione che permettono a un gruppo numeroso di musicisti di interagire in modo costruttivo (e non solo distruttivo) rispetto alla forma e allo sviluppo di un testo sonoro. Nascono da qui e si sviluppano nei decenni successivi le importanti

esperienze di Butch Morris e John Zorn sulla scena newyorkese, di Derek Bailey in Inghilterra, di Alvin Curran a Roma (molto attivo ancora oggi in Italia e non solo), e di altri improvvisatori di rilievo, capaci di costruire una vera e propria galassia del pensiero improvvisativo collettivo.

L'improvvisazione collettiva

Improvvisare musica è prima di tutto un fatto legato all'espressività individuale, al proprio rapporto con il corpo e a tutti quei fattori personali, tecnici e linguistici, che contraddistinguono il fare musica in maniera istantanea e imprevedibile di un individuo.⁹ Tra questi fattori gioca un ruolo centrale, come del resto in molte delle attività musicali, il training:

La capacità di improvvisare, cioè di agire senza premeditazione, spontaneamente, può essere allenata e coltivata. La si apprende attraverso l'esercizio ripetuto che consente l'incorporazione di abilità fisiche e cognitive le quali, divenute abitudini d'azione, vengono poi eseguite senza più bisogno di controllo consapevole (Bertinetto 2021: 21).

È nella sua declinazione "collettiva", ovvero con un numero dai due musicisti fino alle compagini orchestrali più ampie, che l'improvvisazione incontra lo spirito che da sempre contraddistingue il suonare insieme: l'idea di una collaborazione, di uno scambio, di un dialogo, di una condivisione di intenti e obiettivi. Concetti ben espressi dal musicista americano Stephen Nachmanovitch nel suo famoso best-seller sulla libera creatività:

La libera improvvisazione collettiva nelle arti dello spettacolo, della musica, della danza e del teatro ci conduce a nuove forme di rapporti umani, ad armonie inedite in cui la struttura, la lingua e le regole non sono dettate da alcuna autorità, ma create dagli artisti. La creazione artistica condivisa è di per sé espressione, veicolo e stimolo di rapporti umani. All'interno del gioco e attraverso di esso, gli artisti edificano una loro società. In quanto rapporto diretto tra persone, non mediato da nient'altro che la loro immaginazione, l'improvvisazione

⁹ Tra i libri più recenti che affrontano il tema dell'improvvisazione individuale, anche attraverso la testimonianza di importanti figure del panorama musicale recente come Pauline Oliveros e Judith Butler, suggeriamo quello di Siddal e Waterman (2016), che raccoglie numerosi saggi organizzati secondo temi emergenti del campo di studio, come il rapporto con lo spazio, la relazione tra corpo e nuove tecnologie, i concetti di identità e memoria in musica, le esperienze di genere. Gli aspetti tecnici, estetici e psicologici peculiari alla pratica improvvisativa individuale sono invece l'oggetto del recentissimo volume degli studiosi francesi Denzler e Guionnet (2020), realizzato grazie a un lungo lavoro di ricognizione sul campo e a decine di interviste condotte con musicisti militanti.

di gruppo può essere un catalizzatore di forti ed eccezionali amicizie. Ne deriva un'intimità irraggiungibile a parole o con il pensiero, e che ricorda sotto diversi aspetti la sottigliezza, la ricchezza e l'immediatezza della comunicazione tra amanti (Nachmanovitch 2013: 107-108).

Come fenomeno moderno, individuabile nelle società occidentali, l'arte collettiva, stimolata dalle vicende geo-politiche delle due guerre mondiali, esiste da quasi un secolo, così come ben descritto nel libro di Jacopo Galimberti sui collettivi artistici europei, che ne riporta anche un'efficace definizione:

A collective art practice can be defined as the output of a small, anti-hierarchical group of artists who tend to exhibit only as a group for an extended period of time, who make collaborative pieces and who view their work as belonging to the group (or at least seriously consider the idea of collective authorship) [...] (Galimberti 2017: 1).

Questo approccio collaborativo sembra trovare in musica una sua precisa declinazione nella definizione di "ensemble": "a unit or group of complementary parts that contribute to a single effect" (American Heritage Dictionary, cit. in Sawyer 2003: 4). Una tale definizione informa, proprio nell'improvvisazione, la sua manifestazione più evidente, laddove la creatività della performance dipende da una intangibile alchimia tra i membri del gruppo (Sawyer 2003: 4).¹⁰ Rispetto ai fenomeni collettivi tipici dell'arte visiva, i gruppi musicali sono, in molti casi, guidati e stimolati da una figura di riferimento (un compositore o un musicista leader, in grado di generare creatività anche in maniera indipendente), quando non addirittura interpreti di schemi o partiture improvvisative codificate formalmente proprio da una guida. Ma la caratteristica fondamentale dell'improvvisazione collettiva è la sua spiccata capacità dialogica, così come evidenziato dal compositore Alessandro Sbordoni, che sottolinea come uno dei suoi tratti fondamentali sia la presenza di un meccanismo di retroazione (*feedback*), scaturito da una continua relazione ciclica tra i diversi elementi in gioco e in grado di garantire una costante imprevedibilità del discorso musicale:

¹⁰ I due citati testi di Galimberti (2017) e Sawyer (2003) costituiscono un buon riferimento per chi voglia addentrarsi nel campo dell'arte collettiva, concentrandosi, rispettivamente, sui collettivi artistici del secondo Dopoguerra il primo e sui movimenti di improvvisazione jazzistica e teatrale il secondo; entrambi uniscono un approccio storiografico a uno più di stampo teorico-analitico.

The most significant aspect however, that here is worth to be pointed out, is the recursive aspect of the improvisative making, which consists substantially in the fact that the poietic, creative instance and the aesthetic one, that is receptive, are in improvisation led to converge, creating a “circular” dynamic process of action and responses: a real *feedback*. Improvisation in fact, in his development, has to keep into account moment after moment what happens around, the appeals and “provocations” (Evangelisti) coming from other performers, as well as the return from the hall, from listeners and ambient. That’s why every improvisation will never be the same as her previous version (Sbordoni 2018: 133).

Articolazione della ricerca

Da un punto di vista storiografico, il primo capitolo descrive lo scenario complessivo da cui emergono alcuni tra i più importanti ambiti dell'improvvisazione collettiva, proponendo inizialmente una tassonomia di definizioni tipiche di questo ambito. In continuità con il primo, il terzo capitolo costituisce invece una sorta di mappatura sintetica di alcune esperienze ritenute più significative, partendo proprio dai grandi “padri” come Cage, Stockhausen e Cardew, fino ad arrivare ad alcune figure e casi della contemporaneità più attuale. In queste due sezioni del testo si è fatto ampio ricorso sia alle fonti secondarie che ai materiali discografici e audiovisivi, ma includendo anche inediti episodi di rilevazione etnografica, condotti con alcuni protagonisti della musica improvvisata.

Il secondo capitolo propone una selezione tra gli studi e le teorie, relativamente recenti, utili ad affrontare l'improvvisazione collettiva anche sul piano teorico, come pure la descrizione di alcune tecniche di creazione collettiva pensate da musicisti noti del panorama internazionale, sia storicizzati, come il franco-sloveno Vinko Globokar e l'americano Chick Corea, sia attivi tutt'oggi nel loro campo, come gli italiani Mirio Cosottini e Walter Prati. Una tale raccolta di tecniche si configura come utile a chi voglia approcciare praticamente l'improvvisazione collettiva, delineandosi forse come un piccolo manuale di apprendimento, in grado di indirizzare (o quanto meno ispirare) il lavoro tra musicisti, strutturandolo in maniera progressiva e di volta in volta tematizzandolo su un parametro, su uno strumento, su un concetto, su uno schema. Si è chiaramente operata una scelta tra le numerosissime tecniche creative sviluppate negli ultimi cinquant'anni: quelle inserite hanno il merito di essere state ben definite in forma scritta dai loro autori e di risultare anche relativamente reperibili per chi le desidera impiegare.

Per quanto riguarda i tentativi di studio sistematico dell'improvvisazione collettiva non idiomatica, ne sono presentati alcuni: quello che riteniamo significativo è il quadro multiprospettico dei metodi analitici, ovvero il fatto che partano e si concentrino su punti di vista anche molto distanti l'uno dall'altro, il che, complessivamente, ci dà una visione di un universo espressivo capace, per la sua poliedricità, di prestarsi a letture e interpretazioni provenienti da ambiti anche sostanzialmente differenti degli studi musicologici. In tale contesto, lo studio dei metodi analitici costituisce oggi un terreno importante per la produzione e la formazione nel campo della ricerca musicale improvvisativa: non solo quindi come spunto di un necessario approfondimento storiografico, ma anche come punto di partenza per l'ulteriore sviluppo di nuove idee creative e didattiche per la pratica e l'insegnamento della musica improvvisata.

Se il lavoro pluriennale di ricerca sulla "teoria delle musiche audiotattili" di Vincenzo Caporaletti è probabilmente il sistema più complesso e completo, al momento, per affrontare anche fenomeni come quello dell'improvvisazione collettiva, non possiamo ignorare le idee di matrice filosofico-estetica della "formatività ricorsiva" di Bertinetto, come anche l'approccio di "estetica sociale" proposto dall'antropologa e musicologa britannica Georgina Born. Quest'ultima chiave sembra assai appropriata ad analizzare alcune delle esperienze cardine dell'improvvisazione collettiva, sia storica che attuale: si tratta, infatti, di esperienze che si configurano come fenomeni di vera e propria "aggregazione", in grado di coinvolgere attivamente non soltanto musicisti "di mestiere", ma anche il mondo multiforme di performer, artisti e musicisti non professionisti: tale prospettiva socio-culturale dell'improvvisazione, come vedremo, sarà presente in diversi dei progetti descritti, già a partire dalle esperienze innovative di Cardew o del gruppo romano *Musica Elettronica Viva*, fino ad arrivare all'orchestra di improvvisazione del compositore e "conductor" Elio Martusciello. Un inquadramento teorico della prospettiva sociale dell'improvvisazione meriterebbe certamente un più capillare approfondimento, ma porterebbe lontano il nostro focus, maggiormente orientato alle pratiche e a una presentazione panoramica di studi e approcci: demandiamo semmai tale compito alla lettura del libro del musicologo americano Keith Sawyer (2003) sulla creatività di gruppo, dove si descrive chiaramente il passaggio da una concezione della creatività musicale "basata sul prodotto" verso quella inerente a un "processo creativo" collettivo che, grazie all'emergenza di relazioni improvvisate e casuali tra

performer, sviluppa e fa crescere l'idea interessante e moderna di una "creatività distribuita", ulteriormente ripresa e ridefinita dal ricercatore olandese Floris Schuiling (2019: 151-162), dove l'azione del singolo è prioritariamente ridimensionata rispetto a ciò che succede a livello del gruppo e della sua rete sociale di relazioni.

Due più recenti punti di vista completano il quadro della rassegna teorica del secondo capitolo: l'applicazione delle "teorie atmosferologiche" del filosofo Tonino Griffèro alla musica¹¹ e la proposta dei "processi circolari" di Valentina Bertolani, a testimonianza di un campo ancora assolutamente aperto al contributo di nuove sensibilità musicologiche che, proprio negli ultimissimi anni, si stanno dando molto da fare in questo ambito. Ci si riferisce, per esempio, al lavoro del musicologo francese Clément Canonne che, anche grazie a un costante lavoro in team, si muove in una prospettiva di matrice etnografica: per lo studio delle fasi di preparazione e performance di un'improvvisazione collettiva Canonne organizza, tra le altre cose, veri e propri episodi di rilevazione etnografica di sessioni improvvisative, collaborando con specifici ensemble o gruppi, sia professionistici che studenteschi; frutto di ricerche ed esplorazioni relativamente recenti e, pertanto, ancora sostanzialmente *in-progress*,¹² le indagini di Canonne non sono presentate nel nostro testo, ma certamente costituiscono una delle strade di maggior interesse per il campo d'indagine, soprattutto per studiare l'improvvisazione collettiva auto-gestita, ovvero senza un leader o un conductor a guidare i musicisti.

L'ultimo paragrafo del secondo capitolo è dedicato a una teoria dell'improvvisazione elettroacustica e dà conto della crescita esponenziale che la pratica improvvisativa ha intrapreso negli ultimi vent'anni verso la direzione di un ricorso sempre più frequente agli strumenti della musica elettronica dal vivo; si è quindi scelto di proporlo come autonomo, soprattutto perché l'utilizzo di sempre nuovi strumenti tecnologici ha, fin dalle esperienze meno recenti, evidenziato un rapporto originale tra tecnica e linguaggio, causando una maggiore capacità di incidenza nella trasformazione e nel rinnovamento del linguaggio improvvisativo rispetto all'uso, anche non convenzionale, degli strumenti acustici. Inoltre, esso è probabilmente uno degli aspetti meno studiati della pratica improvvisativa, pur

¹¹ Ma di fatto anche da altri musicologi che si stanno ispirando alle sue teorie, applicandole specificamente all'improvvisazione.

¹² Per una panoramica sul lavoro del team di Canonne si può far riferimento, per esempio, ai seguenti articoli: Canonne (2018a, 2018b, 2020), Saint-Germier et al. (2021).

connettendosi idealmente ad ambiti ampiamente investigati (ma poco affrontati nelle indagini effettuate in Italia), come la storia della musica elettronica, lo sviluppo e la trasformazione della computer music, le nuove tecniche di liuteria digitale degli strumenti musicali “aumentati”: in tutti questi casi, le eventuali connessioni sono state puntualmente evidenziate e circoscritte da un’ampia sequenza di approfondimenti bibliografici. All’improvvisazione elettroacustica, in una recentissima uscita, la prestigiosa rivista *Organised Sound* ha dedicato un intero volume (Andean 2021): scienziati e performer discutono sul tema della comunicazione a distanza e sulle relative modalità di relazione nelle improvvisazioni di gruppo (Lähdeoja e De Oca, 2021: 5-18, Stapleton e Davis 2021: 52-64), oppure propongono specifici approcci analitici a questo campo: per esempio, in un quadro teorico autoetnografico, il compositore e performer scozzese Alistair MacDonald (2021: 42-51) offre una presentazione panoramica del contesto storico in relazione al suo percorso esperienziale, ma soprattutto proponendo la definizione di “estrangement” come termine per descrivere l’esperienza strumentale o vocale di “estraneazione” di un performer, la sua trasformazione in “qualcos’altro”, che può avvenire, grazie alle nuove tecnologie, durante un episodio improvvisativo. Anche in questo caso, le analisi e riflessioni che ne scaturiscono non possono trovare posto nella nostra ricerca per motivi di spazio, pur consapevoli che esse costituiscano un ulteriore tassello di quello che sarà il multiforme dibattito musicologico negli anni a venire, in special modo correlato con il sempre più ampio e diffuso ricorso ai dispositivi elettroacustici. In tal senso, crediamo che una direzione estremamente efficace degli studi potrà derivare dall’unione di più approcci: da un lato l’applicazione di principi etnosonologici¹³ alla descrizione e analisi degli strumenti elettroacustici, sensibilmente differenti tra ogni performer; dall’altro la ripresa di tecniche di indagine estetica che, basandosi prevalentemente sull’ascolto, possano contestualizzare e descrivere i flussi sonori improvvisativi con modelli, per esempio, derivati dall’analisi della musica contemporanea o della musica elettroacustica.¹⁴

Nel paragrafo sull’improvvisazione elettroacustica si è anche tentato una nuova classificazione tipologica dei diversi approcci con cui un performer elettroacustico può

¹³ Abbiamo già detto poco sopra dell’approccio di Canonne in tal senso, ma altri sembrano comunque affiorare dal panorama della ricerca.

¹⁴ A partire dagli anni novanta del secolo scorso si è affermato, in Italia e altrove, il settore dell’analisi della musica elettroacustica, così come quello dell’analisi della musica basata su una scrittura non convenzionale. Per una completa rassegna sui metodi e le tecniche di analisi della musica elettroacustica si veda Roy (2003); per la definizione del campo storico e analitico dei processi compositivi della computer music si veda Zattra (2011).

esprimersi, e le cui peculiarità influenzano, anche in maniera sensibile, il risultato sonoro dell'improvvisazione: ne è venuta fuori una schematizzazione utile a collocare la maggior parte delle modalità tecniche di approccio alla musica elettronica improvvisata, in un quadro di riferimento che può, comunque, essere considerato ancora ampiamente *in progress*.

Altri argomenti, legati allo studio teorico-analitico dell'improvvisazione tout-court, non sono stati affrontati perché lontani dagli obiettivi di questa sede: le modalità di improvvisazione e training di un singolo performer,¹⁵ la riflessione sul concetto di autorialità dell'improvvisazione collettiva,¹⁶ la storiografia del panorama produttivo attuale;¹⁷ altri argomenti sono stati invece trattati quando risultavano tangenti a pratiche e musicisti presentati in maniera più dettagliata: tra questi la relazione che può integrare la composizione scritta e l'improvvisazione libera, con la conseguente analisi delle relative "partiture aperte".¹⁸

Il terzo capitolo, come anticipato, propone una descrizione più approfondita di alcune esperienze ritenute fondamentali: esse sono state idealmente suddivise in tre sezioni, ciascuna comprendente, in maniera genericamente tematica, il lavoro di alcuni tra i principali esponenti dell'improvvisazione collettiva dagli anni cinquanta del secolo scorso fino a oggi. Se le opere di Cage, Stockhausen e Cardew della prima sezione partono e si sviluppano nell'ambito di una stretta relazione tra musica scritta, indeterminazione e improvvisazione, significativi aspetti di socialità musicale sono invece prevalenti in alcune delle esperienze condotte, a partire dalla metà degli anni sessanta a Roma, città che è stata per molti anni il centro di un unico e irripetibile fermento culturale per il nostro campo, ma anche in Olanda e a New York. Una terza sezione è dedicata alla "conduction", ovvero la guida di gruppi di composizione istantanea, realizzata attraverso la trasmissione di un codice linguistico originale: se da un lato essa non poteva che partire dal grande padre della disciplina, Butch Morris, dall'altro si è scelto di esaminare un'esperienza recente, quella del napoletano Elio Martusciello, capace di combinare una visione aperta e "leggera" della "conduction", anche

¹⁵ Che presupporrebbero un'indagine a 360 gradi molto vasta, con prospettive guidate dalla psicologia della musica, dalla storiografia musicale, dall'etnomusicologia.

¹⁶ Anche questo è un argomento ancora denso di incertezze e di necessità di approfondimento, legato al significato stesso del fare musica, così come alla dicotomia autore-interprete che è ancora oggetto di studio in molti campi della musicologia.

¹⁷ Se si esclude evidentemente la descrizione del caso di Elio Martusciello e il successivo capitolo 4 dedicato a descrizioni auto-etnografiche

¹⁸ Alcuni casi sono stati descritti durante la trattazione, perché capaci di generare interessanti processi improvvisativi collettivi; un maggior approfondimento è stato dedicato, in capitoli diversi, a opere di Cornelius Cardew, John Cage e James Tenney.

grazie a una tenace volontà di aggregazione sociale di grandi numeri di musicisti improvvisatori, anche non professionisti.

Una tale suddivisione in tre sezioni è appunto “generica”:¹⁹ il suo scopo è far emergere alcuni temi come prioritari nella classificazione storica delle esperienze, testimoniando come alcuni dei protagonisti abbiano abbracciato i temi centrali del dibattito culturale con cui si sono trovati a relazionarsi. La figura di John Zorn, sebbene in grado di assimilare e reinterpretare, come vedremo, molte delle istanze creative dei grandi musicisti anglo-americani che lo hanno preceduto, costituisce un caso unico e originale nel panorama della sperimentazione americana: il nostro lavoro si è concentrato sui suoi progetti dedicati al lavoro improvvisativo con gruppi di musicisti professionisti, e in special modo quello che integra il concetto di “gioco” come modello per le relazioni musicali di un collettivo. Oltre a costituire una campionatura di esperienze concrete proposte da musicisti notevoli, il terzo capitolo può essere visto come una raccolta di approcci, stili e metodi diversi dell’improvvisazione collettiva, quasi da interpretare come una sequenza di modelli di riferimento per chi desideri avvicinarsi alla pratica della disciplina.

La necessità di un ultimo capitolo, il quarto, di natura auto-etnografica è giustificata invece dal desiderio di testimoniare gli anni di militanza dell’autore nel campo della musica elettronica e dell’improvvisazione elettroacustica, attuate anche grazie a collaborazioni con musicisti del panorama improvvisativo attuale come Uri Caine, David Moss, Jim Black, Stefano Bollani, Elio Martusciello, Mirio Cosottini. Esso non vuole in nessun modo avere un carattere auto-celebrativo, ma ha tra i suoi scopi quello di aggiungere ulteriori metodi e tecniche al lessico delle possibilità espressive di un performer. I sistemi improvvisativi proposti si snodano in quattro direzioni:

- a) l’orchestrazione di partiture aperte che prevedono improvvisazione;
- b) un metodo originale di “conduction”;
- c) un training improvvisativo basato su regole e dedicato al tema del silenzio;

¹⁹ Basti pensare che lo stesso Cardew si è fatto promotore, in più contesti, di attività di aggregazione sociale, cosa che, invece, appare oggi nettamente distante dall’approccio di una delle formazioni romane dell’epoca per eccellenza, il *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*.

d) alcune proposte per l'improvvisazione a distanza, affiorate in coincidenza con il periodo pandemico, iniziato nella primavera del 2020.²⁰

Temî emergenti

Se, come abbiamo via via esplicitato, diverse sono le assenze tematiche di questa ricerca, con argomenti collaterali esclusi per evidenti limiti di spazio e di tempo, d'altro canto essa porta in superficie alcuni temi fondamentali dell'improvvisazione collettiva, insieme a esempi e riferimenti per poterli meglio approfondire. Essi abbracciano tanto una prospettiva di tipo storico quanto di tipo linguistico formale: un caso del primo tipo, per esempio, è la forte influenza dei movimenti di attivismo politico – scaturiti alla fine degli anni sessanta del secolo scorso in tutto il mondo occidentale – su musicisti come Cardew e Mengelberg, oppure sugli americani di *Musica Elettronica Viva*. L'atteggiamento di “libertà” e “apertura” di questi performer riflette senza dubbio tale influenza, connettendone il lavoro a quello che abbiamo visto essere il forte tema dell'aggregazione sociale, e qualificando, probabilmente, molti dei loro progetti come vere e proprie “azioni sociali”.²¹ Ci pare di riscontrare, in tutto questo, una forte affinità con quelle pratiche antropiche che il musicologo americano Thomas Turino ha definito performance “partecipative”, frutto del desiderio di usare la musica per condividere e “stare insieme”, e che affondano la loro radice nella notte dei tempi delle pratiche umane (Turino 2008: 23-65). In quest'ottica sembra alquanto attuale il lavoro, sopra citato, di Martusciello con la sua orchestra elettroacustica, dove una moltitudine di individui si ritrova regolarmente a suonare senza vincoli gerarchici, dando vita a un vero e proprio esperimento di musica sociale che unisce didattica, produzione e aggregazione e i cui obiettivi sembrano primariamente quelli di “stare bene insieme”.²²

²⁰ Frutto di un convegno sul tema della produzione e ricezione della musica in tempi pandemici, organizzato dall'Università di Firenze insieme al centro fiorentino di ricerca Tempo Reale, l'originalissimo volume *Sounds of the Pandemic: Accounts, Experiences, Investigations, Perspectives in Times of Covid-19* presenta un'antologia di riflessioni e progetti nati proprio durante i ben noti relativi periodi di restrizione alle attività antropiche, presentando un vasto catalogo di differenti posizioni e approcci tanto all'uso della rete per scopi musicali quanto alla proliferazione dell'interesse sui parametri del suono e del silenzio (Agamennone et al. cds).

²¹ Il termine riprende quello che, nella sua accezione generale, è stato introdotto dal noto sociologo tedesco Max Weber nel suo monumentale testo sul rapporto tra economia e società degli anni Venti, e che lo definisce sostanzialmente come un'azione condivisa con altre persone e destinata a produrre effetti su altre persone.

²² Vedremo come una tale conclusione emerga proprio dalle parole dei protagonisti.

D'altra parte, musicisti come Cage, Stockhausen, Zorn e lo stesso Cardew,²³ hanno ampiamente subito l'influenza di pratiche di matrice completamente diversa, ovvero provenienti dalla cultura orientale (indostana, giapponese e così via):²⁴ questo incontro diventa evidente nella formalizzazione di schemi, partiture e indicazioni esecutive che hanno chiari riferimenti alle tradizioni culturali orientali e che emergeranno all'interno della trattazione.

Durante l'analisi delle esperienze più rilevanti, si è anche evidenziato un elemento di forte interesse sotto il profilo dell'innovazione linguistica, ovvero il ripetuto ricorso dei performer a modelli creativi provenienti dal "reale", pratiche e riferimenti chiaramente ispirati al mondo quotidiano, che diventano veicolo per una dimensione anche ludica del suonare insieme, come già evidenziato da Globokar in un suo famoso saggio sull'improvvisazione:

Io interpreto la libera improvvisazione come una specie di descrizione musicale e visiva dei problemi quotidiani, che sono pieni di contraddizioni, di disperazione, di nevrosi, come se non si potesse fare altrimenti e qualcuno battesse la testa contro il muro perché la porta che sta di lato non gli interessa; ma anche come un campo dove si trovano delle soluzioni, si dimostra il proprio ottimismo, ci si diverte, si ironizza, si mostra il rifiuto di abitudini legate alla compiacenza (Globokar 1981: 72).

"Realtà" quindi come materiale, come modello formale mimetico, o anche come riciclo di oggetti fisici: ecco che, in tale ottica, affiorano dalla descrizione gli "animali" e addirittura i "virus" di *Instant Composer Pool*, la "zuppa" e la "fonte" di *Musica Elettronica Viva*, il "cibo" dei *Gentle Fire*, i "graffi" di Cardew e soci, le performance *Fluxus*, i "giochi di ruolo"²⁵ di Zorn, gli utensili da cucina del *Feminist Improvising Group*, i dispositivi quotidiani modificati elettronicamente di Hugh Davies e così via. Relativamente poco investigato dalla ricerca musicologica, il tema della trasfigurazione poetica della realtà era comunque già storicamente affiorato con forza tanto in molta produzione pionieristica di Cage, quanto nelle prime

²³ Per rimanere, evidentemente, a quelli il cui lavoro è descritto qui.

²⁴ L'influenza della cultura orientale sulla musica di matrice euro-americana è ricorrente in tutti i suoi ambiti, non solo nell'improvvisazione; molti dei compositori citati, così come altri operanti nel campo della musica scritta (basti pensare all'italiano Giacinto Scelsi, per esempio), hanno trascorso lunghi periodi nei paesi orientali, assorbendone le tradizioni culturali ed espressive e integrandone alcuni principi nel loro lavoro.

²⁵ Una chiara analogia tra il "giocare insieme" come metafora del "suonare insieme" improvvisando, emerge anche dal già citato testo di Nachmanovitch (2013: 103-110), che descrive le due attività come chiavi fondamentali per la comunicazione interpersonale.

esperienze della musica acusmatica²⁶ che, con Pierre Schaeffer²⁷ prima e con un ulteriore folto gruppo di compositori europei poi, lo aveva portato a concretizzarsi in una dimensione quantitativa e qualitativa di grande rilievo.²⁸ Rispetto al rapporto con la “realtà”, molti percorsi di improvvisazione fanno riferimento e interagiscono con l’ambiente esecutivo e con gli spazi fisici del concerto; incontreremo parecchi casi in cui questo è avvenuto, soffermandoci soprattutto su una valutazione descrittiva: si tratta di campi espressivi che meriterebbero un approfondimento più ampio, vista la loro forte attualità e capacità di poter far crescere in direzioni inattese il linguaggio dell’improvvisazione collettiva: in tal senso, tali argomenti costituiranno un possibile naturale sviluppo futuro della nostra ricerca.

Un ulteriore fondamentale tema concernente i linguaggi musicali sperimentati è il rapporto tra un’improvvisazione concepita in maniera completamente non idiomatica, senza cliché o riferimenti conosciuti di alcun tipo e, invece, un’espressione spontanea che possa accogliere e inglobare materiali sonori provenienti da tradizioni, culture e generi diversi. Nel primo caso possiamo sicuramente annoverare la “musica intuitiva” di Stockhausen, ma del resto già le esperienze indeterminate di Cage e di altri compositori della scuola newyorchese andavano nella medesima direzione. All’opposto i casi della “conduction” (Morris e Martusciello sicuramente, ma anche il metodo *LFO* presentato nel quarto capitolo), per loro stessa tipologia, sono maggiormente disposti all’accoglienza dei frammenti musicali che ciascun performer porta nel proprio bagaglio personale o è propenso a esplorare in maniera spontanea.

Come spesso succede nelle dicotomie della musica, esse non hanno un carattere discreto, bensì costituiscono gli estremi di un asse continuo che le congiunge, raccogliendo al proprio interno una miriade di casi intermedi, ibridi e densi di prospettive ambigue. Questo è proprio il nostro caso, dove è difficile classificare gli approcci improvvisativi in maniera discreta in base alla presenza o meno di idiomi specifici: l’improvvisazione collettiva emerge come un campo di enorme variabilità e possibilità espressive, che non riteniamo possibile “afferrare”

²⁶ Per una definizione precisa di questo termine si veda il secondo capitolo.

²⁷ Pierre Schaeffer (1910-1995), ingegnere e compositore francese, è stato il creatore della cosiddetta “musique concrète”, nonché fondatore a Parigi, fin dalla fine degli anni quaranta del secolo scorso, di una scuola compositiva di grande rilievo, nata nell’ambito di Radio France e i cui protagonisti sono stati, successivamente, musicisti del calibro di Pierre Henry, Bernard Parmegiani, François Bayle, Luc Ferrari, Bernard Fort, Annette Vande Gorne e numerosi altri.

²⁸ Come riferimento per questo tema possiamo segnalare il volume monografico *A Poetry of Reality*, curato dalla compositrice britannica Katharine Norman (1996).

con un unico sguardo analitico, ma che sembra necessitare invece di una dimensione assolutamente multiprospettica, come del resto abbiamo visto nella presentazione del secondo capitolo.

Infine, ci preme introdurre uno dei punti focali della ricerca che, in una forma o un'altra, abbiamo riscontrato in molte esperienze descritte: la fase di training che precede quella esecutiva di presentazione pubblica assume un ruolo fondamentale, diventa uno strumento per acquisire pratica e familiarità con un'idea, uno schema, un modello, una partitura, un tema, un materiale sonoro, una modalità relazionale. In alcune categorie di progetti, il training è connotato con la fase esecutiva: molti dei musicisti citati hanno praticato e praticano, infatti, l'improvvisazione eterodiretta, un insieme di pratiche di produzione musicale istantanea in cui è presente una forma di direzione esterna che ne condiziona e controlla lo svolgimento, influenzandone la strutturazione, il processo e il risultato narrativo finale. Molti sono i metodi di questa tipologia inventati (dal "sounpainting" alle diverse declinazioni della "conduction", fino ai tentativi di Bruno Maderna e Luigi Nono), come molti sono i compositori-direttori che si sono avvicinati a queste tecniche: esse sono prima di tutto un percorso formativo, in grado di trasmettere agli interpreti, attraverso una serie di incontri operativi, un vocabolario di segni ideografici e simboli che permettano di costruire insieme un lavoro musicale in tempo reale, sviluppando e trasformando singoli elementi timbrici, melodici, armonici, così come strutture più organizzate come ripetizioni, frasi e soli. Si tratta in fin dei conti di un nuovo modo (rispetto alla tradizione classica) di intendere il suonare dal vivo insieme agli altri: non seguire una partitura scritta ma una composizione che nasce e si sviluppa nel momento stesso in cui viene suonata; una musica che ancora maggiormente può essere descritta come espressione realmente collettiva, in cui la sensibilità creativa dei partecipanti conduce alla ricerca di nuove forme sonore, molto spesso di natura non idiomatica. Questi procedimenti si sono affermati anche nel campo della musica elettronica, acquisendo un senso ulteriore e sposandosi con la necessità e il desiderio dei musicisti stessi di suonare dal vivo, in contrasto con molti anni di musica fissata su supporto o legata esclusivamente alla presenza di "ingombranti"²⁹ dispositivi digitali.

²⁹ Ci si riferisce senza dubbio alle iniziali dimensioni di tali dispositivi, ma anche metaforicamente alla loro caratterizzazione comune di utilizzo per compiti generici e ben diversi dall'ambito musicale.

L'importanza del “tempo” di apprendimento è rilevante, non solo, ovviamente, nei progetti che lo prevedono “statutariamente”, come quelli di “conduction”, ma anche in pratiche di gruppo dove un leader guida l'improvvisazione oppure semplicemente dove i musicisti lanciano ciascuno un proprio modello performativo, lasciando poi alla discussione collettiva e all'ulteriore ritorno alla fase suonata – in un circolo virtuoso continuo – il compito di innescare il processo di morfogenesi del risultato sonoro. Formazione³⁰ e creazione si combinano insieme, risultando simbiotici e riconoscendo alla fase di training un ruolo totalmente integrato nel processo espressivo: essa sembra dunque sostituire completamente il concetto di “prova”, tipico delle modalità di studio e restituzione della musica scritta. Per meglio focalizzare questo tipo di prassi operante nell'improvvisazione collettiva, la musicologa Valentina Bertolani parla esplicitamente di “artistic practice as research”, contestualizzando tale concetto in senso più generale nell'ambito del panorama storico e geografico della produzione artistica improvvisata (Bertolani 2018: 148-156): anche questo aspetto potrà costituire ulteriore nostro obiettivo di studio, per il prossimo futuro.

³⁰ In molti casi potremmo addirittura parlare di “apprendimento autodiretto” da parte di musicisti, grazie al circuito virtuoso di cui si è detto. Le forme e le tecniche di questo tipo di autoformazione potrebbero essere un ulteriore argomento di approfondimento per la musicologia prossima ventura.

Capitolo 1

Improvvisazione collettiva: pratiche ed esperienze creative

1.1. Definizioni

La musica sembra sempre sfuggire a classificazioni precise, nutrendosi di percorsi che interagiscono tra loro o che avvengono con gradi di parallelismo talvolta anche sincronicamente sorprendenti. Nel corso degli ultimi settant'anni alcuni importanti musicisti e studiosi hanno adottato una serie di sguardi teorici, arrivando a definire in vari modi le tante espressioni di improvvisazione collettiva più innovative che hanno avuto luogo, anche contemporaneamente, a partire dagli anni cinquanta e sessanta del Novecento; tali definizioni trovano una loro valenza tanto nell'ambito geografico che in quello linguistico, costruendo un vero e proprio sistema che si presta più a una applicazione di tipo idiografico che non a quello di una teoria unificante. Esse sono qui descritte non tanto per una classificazione di tipo generale, ma in maniera del tutto funzionale a una maggior comprensione dei temi dell'improvvisazione collettiva.

Afrological vs Eurological

Come punto di partenza tassonomico, possiamo prendere il lavoro dello studioso e performer americano George Lewis³¹ che, in un famoso saggio del 1996, descrive le controversie – scaturite dall'inizio degli anni cinquanta nel dibattito tra improvvisatori, performer, compositori e musicologi – su quali siano la natura e le funzioni dell'improvvisazione musicale (Lewis 1996: 91). L'analisi dei fattori e dei paradigmi dell'improvvisazione possono essere letti, secondo Lewis, seguendo una prospettiva

³¹ George E. Lewis, nato a Chicago nel 1952, si è affermato negli ultimi decenni come uno degli studiosi di riferimento dell'area afro-americana dell'improvvisazione, ma vale la pena sottolineare la sua multiforme provenienza dalla musica militante: Lewis è infatti anche compositore, trombonista, provetto improvvisatore e animatore culturale, oltre che accademico nella prestigiosa *Columbia University* di New York. Lewis è considerato anche uno dei principali pionieri delle ricerche sull'intelligenza artificiale applicata alla musica, avendo intrapreso un percorso di sperimentazione, iniziato fin dai primi anni ottanta all'IRCAM di Parigi (il centro più importante al mondo per le ricerche sulla computer music) e proseguito fino allo sviluppo del ben noto software *Voyager* per l'interazione tra un performer umano e un "improvvisatore virtuale" digitale (Steinbeck 2018c: 261-270).

dicotomica, che colloca alle estremità di un asse due polarità linguistico-culturali, quella di matrice *afro-americana* (afrological) e quella di matrice *euro-americana*³² (eurological):

These terms refer metaphorically to musical belief systems and behavior which, in my view, exemplify particular kinds of musical “logic”. At the same time, these terms are intended to historicize the particularity of perspective characteristic of two systems that have evolved in such divergent cultural environments (Lewis 1996: 93).

Per Lewis, l'improvvisazione può essere analizzata integrando nell'analisi riferimenti ai contesti storici e culturali: ecco quindi che la storia della segregazione razziale prima e delle battaglie antirazziste americane poi, non possono non essere parte di un processo di formazione di più di una generazione di musicisti, quelli di matrice afro-americana appunto;³³ l'approccio non è però di natura “etnica”, bensì tiene conto di aspetti geografici, storici, sociali e culturali, in grado di connettere e integrare anche individualità provenienti da contesti differenti. Nella teoria di Lewis ciascuno degli aspetti chiave dell'improvvisazione (la radice bianca o nera, la provenienza jazz, la spontaneità, la libertà, la personalità) è presentato come raffronto tra le due prospettive, sempre comunque con un'angolazione che tende a evidenziare una naturale precedenza del primo approccio sul secondo.

La complessità e il valore storico-culturale della teoria di Lewis, ma anche i notevoli contrasti con la musicologia europea che essa mette in campo,³⁴ meriterebbero un approfondimento

³² Vedremo proprio più avanti come, in tale prospettiva, la dimensione “eurological” integri e comprenda buona parte della sperimentazione statunitense, ovvero quella fortemente legata all'ambito linguistico della musica contemporanea di matrice europea; anzi, la figura dell'americano John Cage farà da elemento trainante per la maggior parte delle esperienze del vecchio continente. C'è da dire che spesso, nella musicologia occidentale, l'ambito “eurological” viene definito con il termine “eurocolto”: al di là della reale etimologia, esso contiene implicitamente, soprattutto nel linguaggio comune, un giudizio di valore che non ci sentiamo di condividere, da cui la scelta di utilizzare il termine “euro-americano” nel proseguo di tutto il testo. A titolo di completezza segnaliamo un più recente e interessante tentativo di reinquadramento tassonomico operato dal critico musicale italiano Quirino Principe, che introduce il termine “musica forte” per ridenominare la musica finora nota come “classica”, “colta”, “d'arte”, “eurocolta” (Fabbri 2020: 178).

³³ Alla radice del campo “afrological”, Lewis pone il grande jazzista Charlie Parker, in assoluta dicotomia con la figura del compositore John Cage, che viene invece identificato come il capostipite del campo “eurological”: entrambe sono da lui considerate figure cardine della sperimentazione americana, in grado di influenzare generazioni di artisti, ma anche di incarnare concezioni radicalmente diverse, non solo del fare musica dal vivo, ma anche di un contesto extra-musicale che include radice etnica, classe, filosofia politica e sociale (Lewis 1996: 93-94).

³⁴ Molto acute, per esempio, sono le critiche di Lewis ai notissimi approcci nomotetici e completamente eurocentrici di Michel Nyman e del suo libro sulla musica sperimentale (Nyman 2011), uscito originariamente nel 1974, ma anche di David Cope con il suo altrettanto noto testo *New Directions in Music* (Cope 1998), giunto alla settima edizione e uscito inizialmente nel 1971.

maggiore, in grado di estendersi anche, per esempio, alle riflessioni teoriche dell'antropologa e improvvisatrice britannica Georgina Born e alle sue applicazioni artistiche della cosiddetta "social aesthetics";³⁵ alcuni casi esemplificativi possono però aiutare a capire meglio il contesto del modello afro-americano: il primo riguarda il collettivo *Advancement of Creative Musicians* (AACM),³⁶ nato nel 1965 per aggregare esponenti del jazz innovativo come Muhal Richard Abrams (uno dei primi fondatori), Fred Anderson, Anthony Braxton, Henry Threadgill, Douglas Ewart, Leroy Jenkins, Leo Smith e numerosi altri. Dalla sua costituzione nell'area sud "all-black" di Chicago, il collettivo afro-americano ha svolto un ruolo predominante nello sviluppo della musica sperimentale statunitense: in più di quarant'anni di attività ha esplorato un vastissimo campo di metodologie creative ed espressive diverse, con i suoi musicisti che hanno prodotto idee sempre nuove sui processi musicali, sul sound,³⁷ sull'esperienza collettiva, sulle tecniche strumentali, sulla pratica esecutiva, sul rapporto composizione-improvvisazione e sulle nuove tecnologie della computer music; in aggiunta a tutto questo, AACM ha anche investigato strategie nuove per la produzione e la promozione dei propri prodotti musicali, sfidando le tradizionali convenzioni tra artisti e mercato, così come i pregiudizi imperanti derivati dalle limitazioni razziali (Lewis 2008: ix).

Tra le formazioni musicali emerse all'interno di AACM, una delle più significative e conosciute è stata *Art Ensemble of Chicago* (AEOC),³⁸ costituita alla fine degli anni sessanta da cinque improvvisatori afro-americani, alcuni dei quali vere e proprie leggende dell'improvvisazione: Lester Bowie, Joseph Jarman, Malachi Favors Maghostut, Famoudou Don Moye e Roscoe Mitchell.³⁹ La musica dell'AEOC pare inglobare le istanze di molta dell'avanguardia jazz, contribuendo a una rilettura in chiave moderna dell'intera tradizione musicale afro-americana; ma soprattutto AEOC mette in pratica una modalità cooperativa

³⁵ Su questo, per esempio, cfr. Born (2017) e Born et al. (2017); una breve descrizione dell'impianto teorico di Born sarà comunque dato nel successivo capitolo 2.

³⁶ L'approfondimento più completo su AACM è quello del corposo volume dello stesso Lewis (2008), dove vengono ripercorse le origini e gli sviluppi del collettivo afro-americano.

³⁷ Quella del timbro strumentale è stata per i performer del collettivo una ricerca fortemente identitaria, attuata attraverso un costante approfondimento del proprio bagaglio tecnico, come riferito anche da Paul Steinbeck (2014: 16): "Instrumentalists search for the perfect mouthpiece, reed, mute, string, stick, skin, cymbal, pickup, microphone, or amplifier, and some even become skilled at making their own instruments and accessories".

³⁸ Le vicende di Art Ensemble of Chicago sono state a più riprese descritte dai testi del musicologo americano Paul Steinbeck, in particolare nel suo libro recente (disponibile anche in lingua italiana), *Grande musica nera* (Steinbeck 2018a).

³⁹ La formazione ha visto negli anni diversi cambiamenti, così come sono scomparsi alcuni membri storici; essa è comunque rimasta attiva con questo nome fino ai nostri giorni.

di lavoro, non solo sulla musica, ma anche sull'esperienza quotidiana, che porteranno Paul Steinbeck a identificare la "pratica sociale" di AEOC, come uno dei tratti maggiormente significativi dell'ensemble (Steinbeck 2018b: 3-13). In un'ottica di grande novità va letta anche la relazione tra George Lewis e AEOC: l'esperienza dello studioso americano con il gruppo definisce infatti un modello assolutamente innovativo per i musicologi che vogliono analizzare la prassi improvvisativa. Infatti, secondo lui, lo studioso deve prepararsi attraverso le cosiddette "prove virtuali", ovvero ascoltare attentamente e persino "accompagnare" strumentalmente l'ascolto delle registrazioni,⁴⁰ così da ottenere familiarità con il repertorio e le pratiche performative da analizzare; in questo modo egli può "entrare" nel mondo sonoro di un gruppo e acquisire strategie d'ascolto consapevoli, in grado di connettersi con ciò che i musicisti conoscono, ascoltano e condividono musicalmente (Steinbeck 2014: 18).

Musica creativa

Uno dei grandi pregi della cooperativa AACM è stato quello di stimolare l'aspetto teorico dell'improvvisazione, così come il nascere di nuove definizioni più calzanti e "auto-coscienti" per la musica afro-americana di quell'ambito. In quest'ottica, la definizione di "musica creativa", direttamente informata dai percorsi del collettivo di Chicago, si nutre esplicitamente delle parole e dei concetti di Wadada Leo Smith,⁴¹ uno dei musicisti più attivi e rappresentativi del gruppo; i presupposti confermano immediatamente un approccio consapevolmente antitetico a quello "eurological":

Al sopraggiungere del XX secolo, una nuova musica creativa nera emerse nel Nord America, una musica la cui forma espressiva è l'improvvisazione. Questa nuova musica creativa⁴² annunciò la fine della musica europea (la composizione) come forma musicale espressiva dominante, e ampliò i confini per i suoi esecutori (gli improvvisatori), conferendo loro un ruolo primario nel processo di creazione musicale (Smith 1981: 33).

Il tono perentorio e forse un po' "sbrigativo" dell'affermazione, denota comunque la volontà

⁴⁰ Operazione questa piuttosto semplice per uno studioso-musicista come Lewis, evidentemente pressoché impossibile per chi non abbia frequentazione con la pratica strumentale.

⁴¹ Leo Smith (1941-) è un trombettista molto noto, già collega in trio di Anthony Braxton e Leroy Jenkins e fondatore di *Creative Construction Company*, un ensemble di improvvisazione collettiva, attivo per poco tempo all'inizio degli anni settanta del secolo scorso.

⁴² È un disco dello stesso Smith a sancire il primo utilizzo ufficiale del termine: *Creative Music-1*, Kabell Records, 1971.

di un processo sia di autocoscienza dell'improvvisazione afro-americana che di affermazione identitaria. Bisogna sottolineare come, per Smith, la "musica creativa" coincida già con lo sviluppo della tradizione jazz afro-americana, includendovi fenomeni come spiritual, ragtime, bebop e così via; solo successivamente, in una seconda fase, essa ha generato fatti musicali in cui l'improvvisatore ha la possibilità di guardare a una struttura molto libera e aperta, realizzando lo scopo di creare ed esprimere idee originali senza l'inibizione di forme predeterminate (Smith 1981: 35-38). È questa l'essenza della cosiddetta forma "free", in cui i musicisti creano improvvisazioni di vasto respiro senza ricorrere ad alcuna precedente opera di strutturazione:

La musica creativa è completamente determinata dall'improvvisatore, e tutto nell'ambiente la condiziona: l'improvvisatore, l'ascoltatore, perfino forma e contorni dell'ambiente in cui la musica viene eseguita, come la temperatura, i diversi elementi dell'aria e così via (Smith 1981: 32).

L'ambiente è quindi considerato un fattore determinante, così come lo sono il vissuto personale del performer e il suo ecosistema psico-fisico:

Ciò che si richiede è che il nuovo improvvisatore creativo possieda un'assoluta abilità nell'organizzare istantaneamente suono, silenzio e ritmo grazie alla propria intelligenza creativa. Così a essere tirata in ballo è tutta la sua esperienza di vita, comprese le sue capacità logiche e la struttura stessa della sua esistenza psicologica. Sono tutti questi fattori a determinare ciò che è realmente al momento dell'intuizione e della creazione. Così, in ogni occasione, la creazione di questo nuovo improvvisatore include l'intero spettro spaziale e ciclo temporale (passato, presente, futuro). Si definisce creativo questo tipo nuovo di musicista, un essere sensibile che ha una profonda ispirazione e vi risponde cercando di instaurare una perfetta armonia fra mente e corpo. (Smith 1981: 27-28).

L'approccio, nel corso del tempo, inizia anche a farsi carico dell'idea stessa di formazione musicale dell'individuo a tutto tondo:

Apprendere la musica creativa aiuta [gli studenti] ad aprire l'orecchio alle estetiche contemporanee e ad ascoltare fuori dall'armonia o dalle idee ritmiche tradizionali. Permette loro di sviluppare l'espressione di texture, energia e sviluppare abilità di ascolto e cooperazione con altri (Nicole Mitchell,⁴³ cit. in Fewell 2015: 53).

⁴³ Nicole Mitchell (1967-), flautista, compositrice e band leader newyorchese, è stata la prima presidente donna di AACM.

“Musica creativa” sembra quindi un concetto molto generale, capace di accogliere definizioni e modi diversi dell’improvvisazione, cosa che avverrà effettivamente nel corso degli anni successivi, quasi a rappresentare unitariamente l’universo dell’espressione afro-americana e di tutti i suoi derivati sviluppatasi anche fuori dagli Stati Uniti.

Tuttavia, si può osservare come la formula “musica creativa”, così intesa e collocata, sia divenuta nel tempo veicolo di una secca ed evidente dicotomia, laddove essa si oppone a un’altra categoria virtuale, che emergerebbe di conseguenza, in cui rubricare tutte le tradizioni musicali estranee alla prassi dell’improvvisazione di matrice afro-americana, intese, inevitabilmente, come “non creative”. È evidente che la scelta del sintagma, dopo decenni, si spiega anche con la forte determinazione politica che connotava l’azione dei performer protagonisti delle pratiche descritte, e della loro “ansia” di auto-affermazione e auto-rappresentazione, antagonistiche rispetto all’eredità culturale di matrice europea, considerata vettore di esclusione e sopraffazione, soprattutto in una percezione di “statu nascenti”, assai frequente in chi si trovi a “fondare” una nuova prospettiva artistico-musicale, e anche politica, elaborata in opposizione ai linguaggi e assetti di potere dominanti.⁴⁴

Free jazz

Un fenomeno che sembra, almeno inizialmente, totalmente interno agli Stati Uniti e di radice “afrological”, è quello universalmente noto come *free jazz*. Esso prende il nome dal disco inciso da Ornette Coleman nel 1960⁴⁵ e, in effetti, tanto il sassofonista texano che il pianista newyorchese Cecil Taylor possono essere ragionevolmente considerati (tra i jazzisti) i “primi e più determinati a valicare il confine tra l’hard bop e il free jazz” (Jost 2006: 15). Le istanze di rinnovamento linguistico si innestano con quelle della politica di emancipazione del movimento afro-americano,⁴⁶ portando la musica, come preannunciato dal nome stesso, a un’espressione completamente libera, al di fuori di qualsiasi schema tradizionale pre-

⁴⁴ Si deve al sociologo Francesco Alberoni l’avvio della riflessione sulle potenti energie emozionali, culturali e politiche che si attivano in condizioni sociali da lui stesso definite di “statu nascenti” (Alberoni 1968).

⁴⁵ Si tratta di *Free Jazz: A Collective Improvisation*, una delle pietre miliari della storia della musica americana, registrato nel dicembre del 1960 e pubblicato in LP l’anno successivo dall’etichetta Atlantis Records.

⁴⁶ Negli Stati Uniti sono infatti gli anni in cui sorgono le grandi battaglie razziali di Martin Luther King e di Malcolm X: il cosiddetto “black power” diventa un marchio distintivo della cultura afro-americana e di conseguenza anche dei musicisti free, rivestendo quindi una notevole valenza di tipo sociale, politico e culturale.

esistente: la frammentazione e l'irregolarità costanti negli assetti e nei processi metro-ritmici, la ricorrente atonalità, il denso utilizzo di materiali rumoristici, l'assorbimento di materiali propri di tradizioni musicali provenienti da ogni parte del mondo, sono alcuni dei tratti fondamentali del free jazz, che troverà una sua incarnazione in grandi improvvisatori come Max Roach⁴⁷, Charles Mingus, Sun Ra, Archie Shepp e Albert Ayler,⁴⁸ diffondendosi successivamente anche in molti altri contesti europei e diventando quindi una “musica globale” (Nicole Mitchell, cit. in Fewell 2015: 55).

Lo stesso Smith (1981: 37-38) considera il free jazz come fondativo di una seconda fase della musica creativa, riconoscendone comunque il debito linguistico con le forme del blues che, accostate ad altre strutture espressive, la rendono una “musica dai molti livelli”:

Nella free music ci sono numerose forme: forme strutturate che forniscono una guida iniziale per le improvvisazioni; forme combinatorie per cui numerosi elementi predeterminati diversi vengono uniti assieme per formare le improvvisazioni; infine, al suo più alto livello, l'improvvisazione creata interamente nell'intimo dell'improvvisatore nel momento stesso dell'improvvisazione senza alcuna precedente opera di strutturazione (Smith 1981: 38).

Come ulteriore apporto a questa sintetica descrizione del free jazz, può aiutarci una breve guida del saggista americano John Corbett che, nel suo libro *A Listener's Guide to Free Improvisation*, formalizza, non senza una vena ironica, sei criteri chiave attraverso i quali un ascoltatore può riuscire identificare, appunto, un frammento di free jazz:⁴⁹

1. Driving rhythm with great forward momentum, usually unmetred;
2. Screaming and shouting horns, especially tenor saxophone;
3. Minimal thematic material, sometimes none;

⁴⁷ Il suo disco *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*, del 1960 per Candid Records, oltre a essere un'esperienza musicalmente innovativa, è anche uno dei primi casi di “presa di posizione sociopolitica” del jazz moderno (Fewell 2015: 27).

⁴⁸ Una approfondita analisi del contributo di tutti questi musicisti, così come di altri, al movimento del free jazz è presente nel noto libro di Jost (2006), completamente dedicato a questo movimento.

⁴⁹ Può essere curioso citare come, nello stesso testo, Corbett applichi un metodo analogo per la cosiddetta “improvvisazione strutturata”, descrivendola attraverso quattro marker specifici: “Players looking at sheet music on music stands; 2. Unison activity (i.e. multiple players starting or stopping simultaneously; several players playing the same melody; more than one player executing a tricky rhythmic pattern in tandem; 3. A conductor standing at the front of the stage, cuing players or directing activity; 4. The bandleader announcing the title of a piece before or after they play (freely improvised music is only ever named when it is being released as a record, and then often grudgingly)” (Corbett 2016: 16-17).

4. No cycles of chord changes; harmony limited to one chord, if any;

5. Long-form dramatic arc;

6. Optional round sunglasses.

(Corbett 2016: 17-18)

Sebbene i postulati di Lewis e Smith sanciscano una sostanziale indipendenza del percorso afro-americano dall'approccio euro-americano, rivendicandone i tratti originali e la radice etnico-culturale, il nostro punto di vista è che l'improvvisazione musicale si muova in realtà su un asse continuo,⁵⁰ non definendo una scala discreta di generi; del resto, lo stesso Lewis, nei testi citati, considera molta dell'improvvisazione collettiva del campo euro-americano come fortemente influenzata dalle istanze della musica creativa:⁵¹ primo tra tutti, in questa continua dialettica, può essere considerato il chitarrista e teorico inglese Derek Bailey, le cui esperienze collettive incontreremo a breve.⁵²

Improvvisazione libera

Questa terminologia prende vita prevalentemente nell'ambito euro-americano, con diverse declinazioni e sfumature; è palese come il riferimento ricorrente al concetto di "libertà" informi una pluralità di conseguenze, ma soprattutto favorisca l'adozione di significati diversi: "libera" come priva di costrizioni, regole e norme preliminari, oppure "libera" perché attuata nell'alveo di un arbitrio totale e individuale da parte dell'improvvisatore? Questi dubbi, posti per esempio da Jacques Siron (2005: 746), trovano già una prima e fondamentale risposta nel contributo di Bailey, che sostanzialmente fa coincidere il termine "improvvisazione libera" con quello di "improvvisazione non idiomatica":

La mancanza di precisione nell'identificazione viene, se possibile, ad accrescersi quando si passa all'oggetto in sé. La diversità è la sua caratteristica più regolare. Non è legata a uno stile o a un idioma. Non un suono

⁵⁰ Incontreremo infatti, nel nostro percorso, casi di improvvisazione collettiva che, dall'una e dall'altra parte, si sono nutriti di reciproche influenze, tendendo a smussare i contrasti ideologici proposti da Lewis e Smith, pur sancendone comunque una sostanziale validità generale.

⁵¹ Ma ciò è vero anche al contrario: basti pensare al lavoro dell'afro-americano Anthony Braxton che, nel corso della sua carriera, si avvicina molto alla "composizione" per come la si intende nell'ambito euro-americano, lasciandosi fortemente influenzare da figure di primo piano come Cage e Stockhausen (*Anthony Braxton, American musician and composer*, Britannica, www.britannica.com/biography/Anthony-Braxton, 11 gennaio 2020).

⁵² Si veda il paragrafo sulla sperimentazione europea in questo stesso capitolo.

idiomatico prescritto. Le caratteristiche della libera improvvisazione sono definite esclusivamente dall'identità sonico-musicale della persona che la suona (Bailey 2010: 121-122).

L'improvvisazione libera, secondo Bailey, si distanzia quindi dalle esperienze in cui un gruppo più o meno ampio di musicisti rispetta la struttura di un idioma, con ciò che ne consegue in termini di regole, codici, pratiche e abitudini: con l'approccio "non idiomatico", le "regole appaiono nell'azione, a mano a mano che l'esecuzione procede; esse possono modificarsi, addirittura capovolgersi completamente" (Siron 2005: 746).

Anche il performer Vinko Globokar, trombonista, improvvisatore e compositore franco-sloveno molto attivo su questo fronte negli anni delle avanguardie, ci fornisce la sua autorevole versione di "improvvisazione libera":

Di fronte alla mancanza di qualsiasi obbligo, l'individualismo del musicista, la sua forza inventiva, tutta la sua formazione e il suo background culturale, la sua musicalità e il suo orientamento stilistico, quello che è come uomo, prendono il sopravvento e diventano essi soli gli elementi generatori della musica prodotta. Se questo si determina è perché persone di diversa origine decidono di incontrarsi sulla base di una tolleranza reciproca (o non tolleranza, fa lo stesso), avendo come obiettivo di stabilire un equilibrio fra lo svilupparsi della libertà individuale e una coscienza collettiva estremamente ponderata. Persone che improvvisano liberamente non possono fare riferimento a codici desueti o a codici inventati da un individuo per esigenze personali. Suonando si creano automaticamente determinate situazioni, disposizioni, azioni, possibilità che, se sono sentite e volute, diventano estremamente comunicative, perché sono semplici, situate al livello del comportamento umano quotidiano (Globokar 1981: 71-72).

Le strade di Bailey, così come di Globokar, sono lontane dalla lettura totalmente "politica" che traspare invece nelle idee di libertà musicale dell'afro-americano Leo Smith e che troveremo, successivamente, anche nel lavoro teorico del compositore inglese Cornelius Cardew, autore del famoso testo *Towards an Ethic of Improvisation*,⁵³ che accompagna una delle opere più significative e conosciute di improvvisazione libera del repertorio europeo degli anni sessanta-settanta.⁵⁴ Nondimeno, lo sguardo di Bailey, sembra mantenere una direzione che si orienta verso una diversa visione della politica, esprimendo cioè il concetto di libertà

⁵³ Il testo è incluso in (Cardew 1970: xvii-xxi).

⁵⁴ Ci si riferisce qui a *Treatise* (cfr. capitolo 3).

come “accoglienza”, così come ci ricorda Siron a proposito del pensiero del chitarrista inglese:

Ciò che la libera improvvisazione perde dal punto di vista ideologico, lo guadagna nell’ampliamento della tavolozza sonora, nell’invenzione di forme nuove, nelle aperture verso altre tribù (musiche contemporanee, elettroacustiche, *performance* e *happening*, world music, ecc.) [...] (Siron 2005: 747).

Questo senso di accoglienza e di dialogo tra forme espressive e linguistiche differenti è forse il tratto più significativo dell’improvvisazione libera, quello che può renderla “trasversale” a molte esperienze provenienti tanto dall’ambito afro-americano che da quello euro-americano;⁵⁵ in tal senso, il termine “improvvisazione libera” potrebbe inglobare anche tutti quelli precedenti, poiché è in grado di esprimere una maggiore capacità inclusiva rispetto a quelli utilizzati dagli studiosi di area afro-americana, e di costituire quindi una vera e propria metafora per il rinnovamento del linguaggio musicale:

La libertà per il libero improvvisatore, come la completa espressione idiomatica per l’improvvisatore idiomático, è una specie di Shangri-La. In pratica i musicisti di ambedue i tipi si concentrano più sui mezzi che sui fini. Ogni improvvisazione ha luogo in rapporto al già noto, sia esso tradizionale o di recente acquisizione. La sola differenza reale sta nell’opportunità che la libera improvvisazione ha di rinnovare o cambiare il già noto, producendo così un’apertura che è per definizione impossibile nell’improvvisazione idiomática (Bailey 2010: 194).

La definizione di Bailey pare comunque ricondurre alle preoccupazioni iniziali, ovvero alla difficoltà nel definire concretamente un preciso campo di applicazione di ogni singola definizione; ma anche alla resistenza che l’improvvisazione collettiva stessa pone nell’essere classificata in maniera discreta, quasi a orientare il proprio sviluppo verso una pluralità di angoli prospettici:

⁵⁵ È opportuno precisare che ancora Lewis, pur citando come significativi i contributi teorici di Cardew e Globokar, ipotizza una radicale differenza sul concetto di *freedom* tra i musicisti di provenienza “afrological” e quelli di area “eurological”, descrivendone i vari tratti di diversità (Lewis 1996: 114); non è compito di questo lavoro analizzare i casi e le ragioni di queste posizioni: si è optato, invece, per una posizione che considera il concetto di libertà quale “valore” comune – pur con le relative differenze – a molti praticanti della ricerca sull’improvvisativa collettiva.

La musica liberamente improvvisata, variamente chiamata “improvvisazione totale”, “improvvisazione aperta”, “musica libera” o, forse più di sovente semplicemente “musica improvvisata” soffre – o gode – della confusione di identità che è facile desumere dalla sua resistenza a essere etichettata. È una situazione logica: la musica liberamente improvvisata è un’attività che comprende troppi tipi differenti di musicisti, troppe diverse visioni della musica, troppe idee differenti di cosa sia l’improvvisazione, anche, per poter essere tutta sussunta sotto un nome (Bailey 2010: 121).

Nel corso del nostro testo i termini di “improvvisazione libera” e “improvvisazione non idiomatica” saranno utilizzati in maniera indifferente, tenendo conto che le descrizioni proposte faranno sempre riferimento a questo tipo di approcci.

Un’ultima annotazione riguarda una coppia di termini che, a ben vedere, non abbracciano strettamente il campo dell’improvvisazione, ma della quale è comunque utile dar conto: si tratta della dicotomia tra “musica sperimentale” e “musica d’avanguardia”.⁵⁶ Formalizzata inizialmente dal musicologo e compositore inglese Michel Nyman nel suo testo sulla musica sperimentale,⁵⁷ tale dicotomia è tutta interna all’ambito euro-americano e nasce dal pensiero di John Cage, che è il primo, nel 1955, a definire come sperimentale “un atto il cui risultato è sconosciuto” (Cage 2010: 22). La nozione di “esperimento”, in realtà, porta con sé significati ben più ampi, dando grande risalto soprattutto alla procedura, ovvero alla sequenza di azioni condotte per ottenere un risultato:

Objections are sometimes made by composers to the use of the term experimental as descriptive of their works, for it is claimed that any experiments that are made precede the steps that are finally taken with determination, and that this determination is knowing, having, in fact, a particular, if unconventional, ordering of the elements used in view (Nyman 2005: 209).

In ogni caso, da quel momento, la qualifica “sperimentale” viene usata genericamente per sintetizzare uno “stile musicale” e, sull’onda delle istanze cageane, si formano, specie negli Stati Uniti, generazioni di musicisti, molti dei quali vedono lo strumento dell’improvvisazione collettiva come uno dei mezzi principali per sviluppare e comunicare la spontaneità della

⁵⁶ Talvolta sinonimo anche di “musica accademica”, in relazione ai prevalenti ambiti di provenienza dei musicisti che la praticano.

⁵⁷ Il libro di Nyman (2011) descrive molte delle esperienze euro-americane più innovative, mettendo costantemente in relazione i musicisti dell’uno e dell’altro fronte, ma soprattutto analizzando molti degli stili, delle tecniche e delle pratiche che rendono originali e peculiari i tanti musicisti che lui chiama, appunto, “sperimentali”, primo tra tutti lo stesso Cage.

musica sperimentale. Ma come vedremo, l'uso dell'improvvisazione – e delle sue diverse particolarità e tecniche – accomunerà in questo percorso di ricerca anche molti altri compositori e musicisti d'avanguardia, tanto da mettere forse in crisi l'essenza stessa di questa dicotomia e delle relative differenze concettuali che, come anche ricordato dal musicologo di area britannica Björn Heile, esistono comunque, almeno sulla carta:

This is not to underestimate the conceptual difference between the “American” idea of experimentalism as enabling unforeseeable events on the one hand and the “European” concept of research into new artistic possibilities on the other. In the former, the relinquishing of authorial control is one of the primary aesthetic goals. In the latter, by contrast, any renunciation of control may only be a means to an end, this end being ultimately still defined as an acoustic outcome. Experiment in the latter case means that the new procedures or techniques “under investigation” cannot yet be fully controlled or the results foreseen in all their ramifications, but part of the larger project may be precisely to make such control possible (Heile 2006: 69).

Se, rispettivamente, gli obiettivi della ricerca di nuovi risultati artistici e quella dell'imprevedibilità dei risultati, appaiono non sufficienti a distinguere in maniera netta i due campi, probabilmente il diverso concetto di “controllo”, evidenziato da Heile, ha un impatto maggiore. Ma anche da questo punto di vista, nella musica improvvisata collettiva che prenderemo in considerazione, troveremo diversi gradi di sovrapposizione tra i due approcci, così come soluzioni talvolta simili ai problemi sostanziali della creatività collettiva.

Nel corso dei prossimi capitoli useremo comunque indifferentemente i termini di “musica sperimentale”, “musica d'avanguardia” e “musica di ricerca” per identificare quelle esperienze – prevalentemente di campo euro-americano – che via via hanno espresso elementi di innovazione e approfondimento su particolari problemi dell'improvvisazione, e che pertanto hanno assunto una dimensione storica rilevante: in questo, proveremo a privilegiare le definizioni che gli stessi musicisti utilizzano per rappresentare se stessi, nei contesti diversi.

1.2. La libertà americana

La New York di Cage

La figura e il percorso del compositore e teorico americano John Cage (1912-1992) hanno

cambiato profondamente la musica di tutto il mondo occidentale, influenzandone, a partire dal secondo Dopoguerra, gli esiti, le direzioni e i risultati, fino ai giorni nostri. Cage è uno dei musicisti più studiati degli ultimi decenni,⁵⁸ anche grazie al suo multiforme percorso artistico, costantemente in movimento: alcuni tratti innovativi del suo pensiero hanno una rilevanza diretta con il nostro studio, perché stabiliscono derive inedite nelle modalità di relazione tra musicisti e nell'approccio collettivo estemporaneo alla musica "composta", che per Cage non è legata agli stili prescrittivi e completamente determinati tipici delle avanguardie di derivazione seriale, tanto americane che europee (Vinay 1991: 130).

Muovendo dal concetto di "musica sperimentale", a partire dagli anni cinquanta del secolo scorso, Cage inizia a cercare nuovi sistemi per svincolare il suono dalla sudditanza puramente espressiva e poterlo percepire come una effettiva entità oggettiva: introduce quindi nel processo compositivo e in quello performativo il concetto di "indeterminazione"⁵⁹ (Vinay 1991: 133). Come vedremo nel successivo terzo capitolo, il rapporto tra il maestro americano e l'improvvisazione collettiva è stato controverso, e si è strettamente intersecato proprio con questa idea di indeterminazione del processo musicale. Da un lato la composizione cageana combina procedimenti aleatori e casuali⁶⁰ già a partire dalla sua fase poetica, oppure essa richiede l'intervento "costruttivo" dell'interprete che, in taluni casi, deve far precedere la performance vera e propria da una fase preparatoria creativa, atta alla definizione di una forma o a un andamento strutturale dell'opera;⁶¹ infine la sfera esecutiva, all'interno della quale il performer può, in molti lavori, agire liberamente, effettuando scelte al momento su

⁵⁸ Se da un lato segnalare testi di o su Cage è un'impresa titanica, dall'altro possiamo indirizzare l'interesse verso alcune letture chiave, quali i libri di Richard Kostelantz (1968, 1993 e 1996), in assoluto lo studioso più autorevole su Cage, oppure il volume biografico di Paul Griffiths (1980); di più recente uscita e in lingua italiana sono invece il breve libro-intervista curato da Giacomo Fronzi (Cage 2013) e il suo testo divulgativo sulla filosofia del compositore americano (Fronzi 2014).

⁵⁹ Da questo punto di vista, uno dei testi più interessanti di Cage è la lezione sull'indeterminazione, inclusa nel volume *Silenzio* (Cage, 2010: 46-53) in cui, tra le altre cose egli mette a confronto due famose opere "indeterminate" precedenti, l'*Arte della fuga* di Bach e il *Klavierstück XI* di Stockhausen, utilizzandole come punto di partenza per l'enunciazione della sua teoria di indeterminazione, così come quella di altri compositori a lui vicini.

⁶⁰ Si pensi, per esempio, a *Music of Changes* (1951), per pianoforte solo: scritto per l'amico David Tudor è probabilmente l'opera indeterminata più pionieristica, dove Cage attraverso il libro dell'*I-Ching* (il Libro dei mutamenti, un sistema della tradizione cinese per ottenere oracoli mediante il lancio di monete) struttura, in fase poetica, tutta la gamma dei suoni, delle durate, delle dinamiche e così via.

⁶¹ Questo è il caso, nuovamente a titolo di esempio, degli oltre ottanta pezzi di *Music for Piano* (1952) e di *Fontana Mix* (1958), dove l'interprete, in questo secondo caso, deve utilizzare per la performance una sovrapposizione di fogli trasparenti contenenti una moltitudine di segni grafici.

quasi tutti i parametri del suono, dalla macro alla micro struttura musicale.⁶² Un ulteriore tema centrale in Cage è quello della sensibilizzazione all'ascolto, con la conseguente investigazione del rapporto tra il suono ambientale e il fenomeno del "silenzio":

La dialettica tra suono e rumore⁶³ [...] viene acquisita da Cage che la raffina in una teoria della tensione tra suono e silenzio e, ulteriormente, tra suono annotato e suono causale, tra quello messo in atto dal compositore e quello determinato dalle circostanze. Come nelle case di vetro di Mies van der Rohe, come nei grattacieli in materiali vetrosi le pareti riflettono immagini del mondo casuali; come nelle sculture di filamenti, nei *mobiles* di Calder, nelle costruzioni di Richard Lippold avviene che l'occhio che osserva *non può* escludere immagini casuali di cose, persone o altro che le attorni; così nel *silenzio* delle composizioni cageane entra, quale suono libero dalle determinazioni del compositore, quello che è il suono dell'ambiente nel quale ha luogo la esecuzione del pezzo in programma (Cane 1995: 173-174).

Il tema dell'ascolto, correlato a quello dell'irruzione del "reale" nell'universo musicale, così come quello di una costante tensione al silenzio,⁶⁴ diventeranno centrali anche in molti dei processi di produzione e training sulle modalità improvvisative collettive, influenzandone, come vedremo, gli esiti e gli approcci in più occasioni. Lo stesso Cage, auspica, anche grazie all'indeterminazione, che l'ascolto possa essere costantemente rinnovato da un'esecuzione all'altra, accomunando di fatto questo risultato con ciò che effettivamente accade nella sfera improvvisativa:

L'esecuzione di una composizione indeterminata in merito alla sua esecuzione è necessariamente unica. Non può essere ripetuta. Quando eseguita una seconda volta, il risultato sarà diverso. Quindi niente si ottiene con

⁶² Assai emblematico, da questo punto di vista, è il monumentale *Concert for Piano and Orchestra* (1957-58) la cui parte pianistica è formata da 84 moduli notati in 63 pagine da eseguire (tutta o in parte) secondo un ordine qualsiasi; in quest'opera Cage lascia anche piena libertà di orchestrazione, paradossalmente, dalla soppressione totale dell'orchestra all'impiego di un grande organico sinfonico (Vinay 1991: 133, Griffiths 1995: 97).

⁶³ Esempio su questo tema è il breve capitolo "Musica/Suono/rumore" del libro *Il discorso musicale* del noto musicologo franco-quebecchese Jean-Jacques Nattiez (1987: 13-32), in cui la linea viene percorsa analizzandone i grandi esploratori, da Luigi Russolo a Pierre Schaeffer, passando appunto da Cage, fino a evidenziare la nascita dei cosiddetti *soundscape studies* con il teorico e artista canadese Raymond Murray Schafer.

⁶⁴ Non occorre qui ricordare con ulteriore dettagli la famosissima composizione di Cage dedicata al silenzio, *4'33"* del 1952, opera emblematica e radicale, diventata oggi un'autentica icona della storia della musica, entrata fin troppo nell'immaginario collettivo con una visione spesso distorta e impropria della sua potenza iniziale e dei suoi significati originari: tra questi una riflessione sul ruolo dell'interprete, non più "obbligato" a provocare suoni per mezzo di uno strumento musicale (Nyman 2011: 37) e l'idea che "i suoni ambientali e i rumori siano più utili esteticamente dei suoni prodotti dalle culture musicali del mondo" (John Cage, cit. in Nyman 2011: 42).

una tale performance, in quanto non può essere afferrata come un oggetto nel tempo (John Cage, cit. in Nyman 2011: 25).

Una delle differenze riscontrabili però è che, molto spesso in Cage, ciascun musicista deve muoversi tra gli eventi proposti in maniera indipendente da ciò che fanno gli altri, suggerendo volutamente l'idea di una effettiva casualità (Nyman 2011: 87). Da questo punto di vista, il ricorso a strumenti elettroacustici, per la loro stessa natura spesso indeterministica, è servito a facilitare questo scopo; in effetti, anche sotto questo profilo, Cage è stato un instancabile pioniere già a partire dalla fine degli anni trenta: dall'amplificazione sonora degli strumenti e da alcune delle sue esperienze liminari nell'utilizzo dal vivo di strumenti elettronici azionati manualmente,⁶⁵ per arrivare successivamente a opere specificamente composte per i dispositivi elettroacustici dal vivo, come *Cartridge Music* del 1960 e alcuni pezzi del ciclo *Variations* (realizzate tra il 1958 e il 1978), oppure per espandere la dimensione orchestrale, come nel suo monumentale lavoro *Atlas Eclipticalis*, ideato all'inizio degli anni sessanta con lo scopo di:

rendere elettrica l'intera orchestra e per creare una situazione mai udita prima. ottantasei strumenti amplificati, trasformati e filtrati direttamente davanti al pubblico. Una situazione assolutamente fantastica (John Cage, cit. in Fronzi 2014: 91).

Anche precedentemente, l'interesse di Cage per le nuove tecnologie è stato assai vivace, soprattutto quando, intorno al 1951, inizia a frequentare lo studio casalingo newyorchese di Louis e Bebe Barron,⁶⁶ due ingegneri del suono (ma anche creatori musicali) che lo introducono alla composizione su nastro magnetico. È in questo contesto che si instaura la comune frequentazione con un gruppo di giovanissimi musicisti – Earle Brown, Morton

⁶⁵ Si veda, per esempio, il paragrafo 1.5 sugli ensemble elettroacustici; invece, per un'analisi dell'esperienza elettroacustica nell'opera di Cage, cfr. Camilleri (2003).

⁶⁶ I coniugi Barron, oltre a essere stati tra i primi pionieri americani della musica elettronica, sono molto noti perché nel 1956 realizzarono la colonna sonora del famoso film di fantascienza *Forbidden Planet* di Fred Wilcox, accreditata come la prima partitura cinematografica completamente elettronica. Bisogna anche segnalare come essi inizino a sperimentare con le possibilità del nastro magnetico già a partire dal 1948 (Manning 1985: 86), creando un parallelo, assolutamente poco noto e poco documentato storicamente, con l'esattamente coeva nascita della *musique concrète* di Pierre Schaeffer a Parigi, universalmente riconosciuta come l'esperienza pionieristica per antonomasia del suono fissato su supporto.

Feldman, David Tudor⁶⁷ e Christian Wolff – con i quali Cage e i Barron daranno vita, per circa due anni, al progetto *Music for Magnetic Tape* (Manning 1985: 86); sebbene avvenuta attraverso lo Studio Barron solo per poco tempo, questa esperienza contribuisce alla maturazione dei quattro compositori che, pur con tratti diversi, inizieranno a costruire un repertorio musicale in buona parte influenzato dal pensiero di Cage e dalle sue idee sull'indeterminazione, definendo quella che sarà successivamente chiamata come la *New York School*, termine inizialmente utilizzato per un primo gruppo di artisti visivi, ma successivamente esteso anche ai musicisti (Nicholls 1993: 335). Le esperienze del gruppo sono dichiaratamente lontane da quell'idea di improvvisazione che parallelamente si sta sviluppando in altre aree degli Stati Uniti nel solco della tradizione afro-americana, ma ne condividono comunque molti aspetti, se non altro nelle idee di libertà e spontaneità che vengono richieste agli interpreti, così come nell'imprevedibilità dei risultati.

La vena originale dell'opera del newyorchese Morton Feldman (1926-1987),⁶⁸ e per cui il compositore americano sarà molto noto, è ben delineata dallo storico della musica Gianfranco Vinay:

Caratteristica principale della musica di Feldman è una quasi totale assenza di movimento che permette di degustare le lente trasformazioni dell'edificio sonoro in tutte le implicazioni acustiche e le riverberazioni (Vinay 1991: 135).

⁶⁷ Pianista e compositore statunitense (1926-1996) è stato uno dei maggiori performer della scena musicale sperimentale americana, sia collaborando strettamente con Cage, sia sviluppando un percorso creativo indipendente; per quest'ultimo aspetto si veda il recentissimo studio di You Nakai (2021).

⁶⁸ Una possibile modalità di ricostruzione del percorso di Feldman, stante la relativa ridotta presenza di materiali musicologici, può essere quella di ripercorrere alcune sue interviste o lezioni, presenti in rete in formato audiovisivo: da un lato due preziosi documenti riportano, rispettivamente, un frammento della lezione tenuta a Darmstadt il 24 luglio 1986 per l'edizione XXXIII dei *Summer Courses for New Music* (www.youtube.com/watch?v=0hEs4nelc_8, 4 dicembre 2020) e la storica lunga registrazione sonora dell'intervista concessa il 1 luglio 1967 al compositore Charles Shere (www.youtube.com/watch?v=OM0cho0XRe4, 4 dicembre 2020). Ulteriori interessanti documenti digitali sono le trascrizioni delle interviste concesse al musicologo francese Jean-Yves Bosseur nel 1967 (<https://www.musicandliterature.org/features/2015/10/28/away-from-the-big-cities-brmorton-feldman-interviewed-by-jean-yves-bosseur>, 4 dicembre 2020), allo storico dell'arte americano Kurt von Meier del 7 agosto 1968 (www.kurtvonmeier.com/interview-with-composer-morton-feldman, 4 dicembre 2020), allo storico dell'arte Fred Orton e al compositore Gavin Bryars il 27 maggio 1976 (<https://www.cnvill.net/mforton.htm>, 4 dicembre 2020) e, infine, quella più recente del 9 novembre 1983 con il pianista Thomas Moore. Per un riferimento a un elenco delle interviste stampate cfr. Villars (2007).

Ma al di là di questo aspetto generale, per Feldman, l'incontro personale con Cage è determinante e lo porta a cambiare radicalmente il suo approccio, iniziando a praticare un semplice metodo compositivo che consiste nel “lavorare direttamente con i suoni non ostacolato dalle relazioni di altezza” e “liberi da una retorica compositiva per cui non c’era più spazio”, senza “coinvolgere l’esecutore (me stesso) nelle (relazioni tra) memorie” (Morton Feldman, cit. in Nyman 2011:72); quello che nasce è un approccio indeterminato rispetto all’esecuzione, basato essenzialmente su un sistema di griglie e riquadri all’interno dei quali l’interprete deve prendere istantaneamente delle decisioni, distinte e scorrelate dalle precedenti, contribuendo a quell’auspicato sblocco di collegamenti predefiniti tra un suono e il successivo.⁶⁹

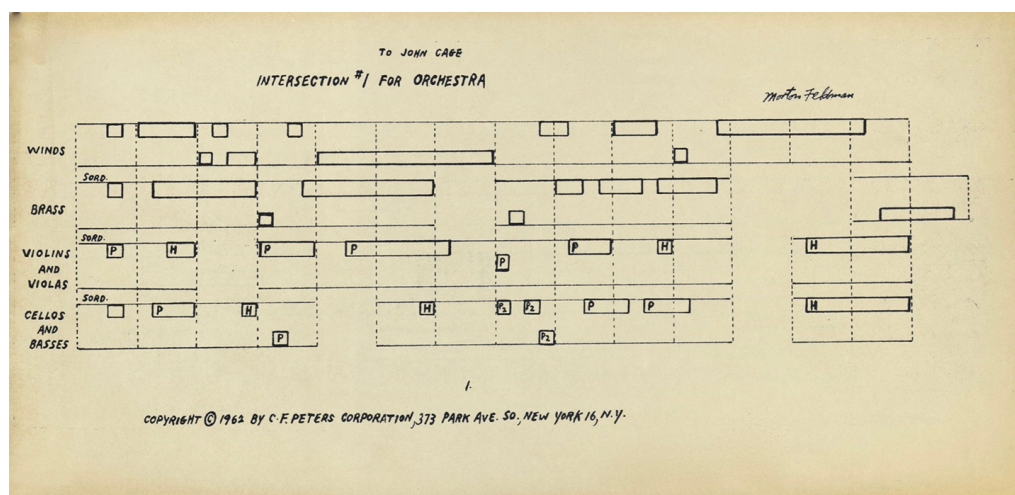


Fig. 1. Frammento della partitura di *Intersection #1* del 1951, pubblicata successivamente per la casa editrice Peters (1962).

Utilizzato sostanzialmente solo nei primissimi anni cinquanta del secolo scorso, il metodo sarà poi abbandonato da Feldman a favore di un progressivo ritorno alla notazione tradizionale, se pur nel quadro di quegli stilemi espressivi di cui ci parlava all’inizio Vinay. Ma un tale cambiamento avviene senza dubbio a seguito di un processo di riflessione sul grado di libertà dell’opera e su quello offerto ai musicisti:

⁶⁹ Opere esemplificative di questo approccio sono, tra le altre, il ciclo *Projections* (1950-1951) per organici vari da camera o *Intersection #1* (1951) per orchestra, dove Feldman determina in partitura soltanto il timbro e/o il registro, lasciando libera la scelta delle altezze, oppure, talvolta, semplicemente specificando il numero di eventi che debbano essere suonati in certi momenti, senza ulteriori specifiche. Cfr. fig. 1.

[Feldman] si è reso conto che non solo permetteva al suono di essere libero, ma liberava anche il performer. Non aveva mai pensato ai diagrammi con un’“arte dell’improvvisazione” quanto piuttosto a “un’avventura sonora totalmente astratta” (Nyman 2011: 90).

Questa ricerca di un’idea di astrazione vale sostanzialmente per tutti gli esponenti della New York School, che subiscono un forte influsso dalle visionarie opere visive dell’espressionismo astratto americano di quel periodo, in particolare dai lavori di Alexander Calder, Willem de Kooning, Jackson Pollock e Mark Rothko (Vinay 1991: 134-135, Bailey 2010: 96-97, Nyman 2011: 75-91). Earle Brown⁷⁰ (1926-2002) è probabilmente il più interessato a questa relazione e cita più volte, per esempio, le grandi sculture cinetiche di Calder come modello di riferimento:

Nel 1952 conducevo esperimenti con forme musicali aperte e studiavo vari aspetti dell’improvvisazione; ero stato influenzato in quel senso soprattutto dallo scultore americano Alexander Calder e dai suoi “mobili”, che sono opere d’arte in trasformazione, in grado, cioè, di avere fattori intrinseci di trasformazione nella loro struttura, e questo mi pareva veramente meraviglioso. [...] Mi ci sono voluti un paio d’anni per individuare come attuare in musica lo stesso procedimento. Pensavo che sarebbe stato fantastico avere un brano musicale con un carattere fondamentale permanente e pure capace, grazie alle sue caratteristiche di flessibilità, mediante la notazione e l’improvvisazione, di assumere tratti sottilmente differenti⁷¹ (Earle Brown, cit. in Bailey 2010: 97).

Per altri versi, queste parole testimoniano anche, rispetto agli altri membri della scuola, un forte interesse per le forme improvvisative, pure in contrasto con quelle indeterminate e aleatorie suggerite dalla frequentazione di Cage: Brown non vede l’improvvisazione come una musica causale (legata al lancio di una moneta, per esempio) ed escogita un sistema di partitura, da lui definito “notazione attiva”, dove viene fissata solo la forma complessiva, lasciando ampie aree di flessibilità all’interno delle strutture, evidenziate dalla presenza di

⁷⁰ Sulla produzione Earle Brown esiste un recente testo, articolato ed esaustivo, curato dalla musicologa Rebecca Kim (2017) e significativamente intitolato “Beyond Notation”. Da citare anche il portale web de *The Earle Brown Music Foundation*, che raccoglie in maniera precisa e completa materiali e informazioni sulla produzione del compositore americano (<http://earle-brown.org>, 5 dicembre 2020).

⁷¹ I primi esperimenti in tal senso sono riscontrabili nella brevissima composizione *Music for Violin, Cello and Piano* del 1952.

grafici e altre forme visive di natura estremamente ambigua. Questa modalità garantisce una “mobilità” permanente da un’esecuzione all’altra, dove l’esecutore assume un ruolo ampiamente attivo, creativo e indeterminato (Bailey 2010: 97-98, Nyman 2011: 75). Il ciclo di composizioni che va sotto il nome di *Folio and 4 Systems*, per un numero variabile di esecutori (1954), ben rappresenta questa fase di lavoro, fissando una struttura che, senza specificare il materiale, inquadra la performance sul piano temporale disegnando “spazi veri e propri che devono essere riempiti o rappresentati per ogni tipo di combinazione di suoni” (Nyman 2011: 76):

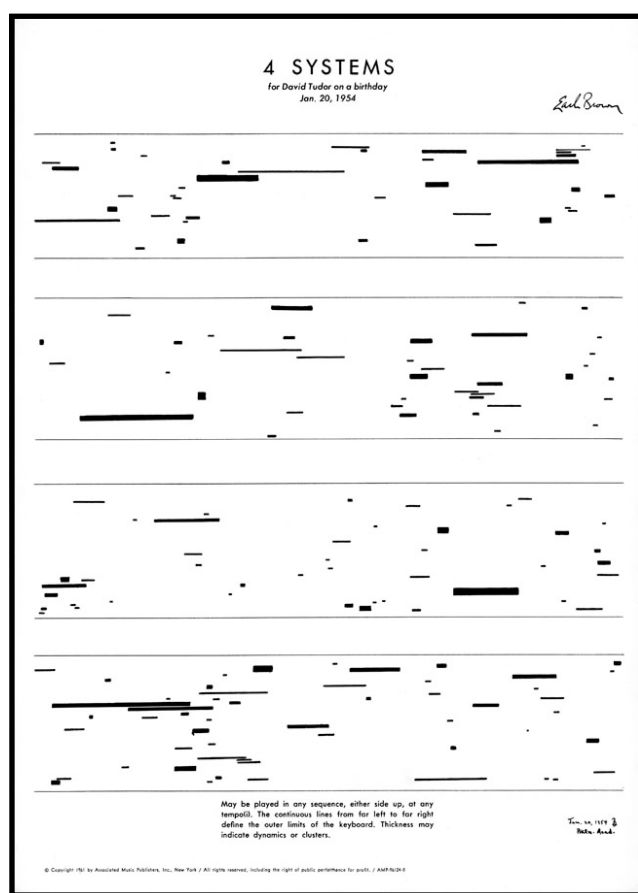


Fig. 2. Earle Brown, partitura di *Four Systems*, for piano(s) and/or other instruments or sound-producing media (1954)

Come deducibile dalla nota in fondo alla partitura, la composizione – peraltro aperta anche all’utilizzo di strumenti elettroacustici – può essere eseguita in qualsiasi direzione, da qualunque punto nello spazio definito, per qualsiasi durata e può essere suonata partendo da uno qualunque dei quattro sistemi, in qualsiasi sequenza. Insieme a una partitura simile,

December 1952,⁷² essa può essere considerata come uno strumento pionieristico di applicazione della forma aperta, lasciando, probabilmente tra le prime volte nella storia della musica, un'importante libertà di scelta agli interpreti; proprio attribuendo loro una forte sensibilità creativa, essa sembra anche in grado di farli entrare all'interno della sfera autoriale della performance. Di questo è conscio Brown, che descrive queste sue partiture aperte non più come "opere", giacché secondo lui sostanzialmente prive di contenuto, quanto come "attività",⁷³ i cui contenuti sono forniti totalmente a cura degli interpreti (Nyman 2011: 89). Evidentemente, è il concetto stesso di "autore", per come lo si intendeva fino a quel periodo, a venire messo in discussione e, se da un lato Brown ovvierà alla cosa, per esempio, seguendo di persona la direzione delle esecuzioni,⁷⁴ dall'altro abbandonerà progressivamente questa tipologia di scrittura, integrando sempre più all'interno della sua idea di forma aperta le qualità "mobili" improvvisative e grafiche con un materiale dettagliatamente composto: una tale nuova modalità contribuisce a rafforzare il senso identitario dell'opera, il cui processo di interpretazione produce una pluralità di realizzazioni diverse ma "valide", identitarie:

Ci deve essere un contenuto sonoro fisso (seppur flessibile) per stabilire il *carattere* dell'opera, perché si possa dire che la forma è "aperta" o "disponibile". Riconosciamo le persone indipendentemente da ciò che fanno o dicono e da come sono vestite, una volta stabilita la loro *identità* come una funzione costante ma flessibile dell'essere vive (Earle Brown, cit. in Nyman 2011: 90).

Si tratta quindi spesso, per i performer, di quella che potremmo definire come "improvvisazione controllata" dall'autore, che sembra tendere a riprendere, anche se solo

⁷² For one or more instruments and/or sound-producing media (1952).

⁷³ Potremmo quasi suggerire l'espressione "azione sonora", in quanto manifestazione di un impegno volontario collettivo rivolto a perseguire un determinato scopo. Una palese assunzione del lemma "azione" in un contesto musicale è stata proposta dal compositore Giovanni Pacini (1796-1987) che già nel 1830 scrive l'opera *Giovanna d'Arvo*, definendola in partitura come "azione drammatica musicale". È noto come questo termine sia stato successivamente ripreso da Luciano Berio (1925-2003) in relazione ad alcuni dei suoi lavori di teatro musicale, tra cui le opere composte in collaborazione con Italo Calvino, ma anche le sue due ultime composizioni sceniche, *Outis* e *Cronaca del Luogo*, definite proprio "azioni di teatro musicale"; dice Berio, "Fra un'azione musicale e un'opera lirica ci sono differenze sostanziali. L'opera lirica è sorretta da un tipo di narratività 'aristotelica', che tende a essere prioritaria sullo sviluppo musicale. In un'azione musicale è invece il processo musicale che tiene il timone della 'storia'" (Luciano Berio, cit. in *L'azione musicale di Luciano Berio*, www.ricordi.com/it-IT/News/2020/11/Berio---95th-birthday.aspx, 5 dicembre 2020). In un'azione sonora improvvisativa, potrebbe quindi essere il processo sonoro espresso collettivamente a guidare la narrazione.

⁷⁴ "Qualche volta dirigo le mie opere improvvisative e dirigo con un indirizzo per certi versi spontaneo, scegliendo per esempio determinati timbri del gruppo, capisci? È una delle ragioni per cui ho cominciato a far ricorso alla notazione grafica e a un certo grado di improvvisazione" (Earle Brown, cit. in Bailey 2010: 101).

parzialmente, il controllo della sua musica.

Nello stesso periodo in cui Brown lavora in questa logica e Cage si orienta su una modalità di indeterminazione focalizzata soprattutto sul momento della preparazione alla performance, Christian Wolff⁷⁵ ricerca invece un tipo di variabilità in cui tutte le decisioni possano avvenire durante l'esecuzione, per esempio non concedendo in anticipo il materiale sonoro (come fanno talvolta Feldman e Brown), ma costruendo una catena di situazioni imprevedibili realizzabile soltanto attraverso la performance (Nyman 2011: 86). Già le sue prime esperienze vanno nella direzione di utilizzare esclusivamente elementi geometrici all'interno delle partiture oppure immaginare

una sorta di notazione "stenografica" che stendeva lassi di tempo e gruppi di note tra i quali i musicisti potevano scegliere, con un'ampia gamma di istruzioni che avrebbero realizzato situazioni "da quasi predefinite a quasi libere" (Nyman 2011: 86).

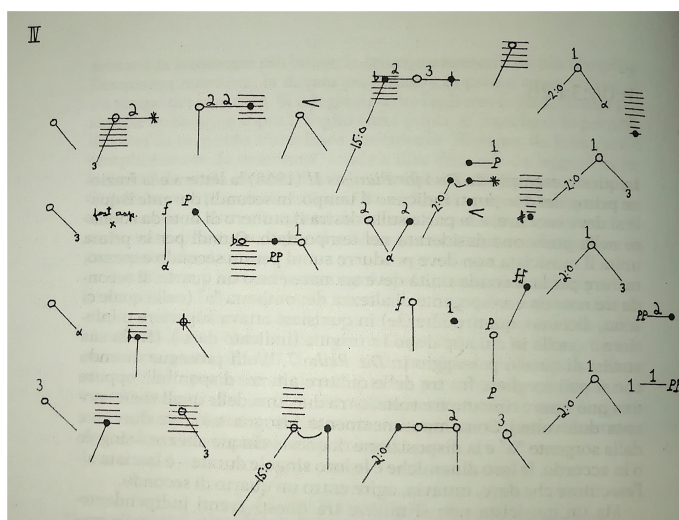


Fig. 3. Frammento della partitura *For 1, 2 or 3 people* (1964) di Christian Wolff

Questo sistema rappresenta forse lo scostamento più sensibile dagli altri membri del gruppo: si tratta di un sistema notazionale che lo stesso compositore ha definito come "indeterminazione acustica", perché richiede agli esecutori la capacità di *sentire* e di agire di

⁷⁵ Nato nel 1934 in Francia e di origine tedesca, è a oggi l'unico compositore americano del gruppo ancora in vita. In effetti è stato il più giovane, tenendo conto che il suo incontro con Cage avvenne all'età di sedici anni, quindi senza sostanzialmente alcuna cultura musicale pregressa da doversi "buttare alle spalle" e per questo molto ricettivo alle nuove idee; comunque, la sua produzione musicale comprende anche numerose partiture di impianto completamente tradizionale, caratterizzate, per esempio, dal ricorso a un ridottissimo insieme di altezze (Vinay 1991: 135, Nyman 2011: 78).

conseguenza, attraverso un'attenzione assidua ai suoni prodotti dagli altri musicisti e anche dall'ambiente (Nyman 2011: 89). La sua originalità sta anche nel fatto che, muovendosi tra i vari simboli, i musicisti devono spostare continuamente l'attenzione da un aspetto all'altro dell'ascolto, costringendoli a scoprire nuovi modi di produrre o trasformare la loro emissione strumentale; per esempio, nelle istruzioni della partitura di *For 1, 2 or 3 people* (si veda fig. 3 per la sua parte grafica), sono specificati ventidue tipi diversi di produzione acustica, da “qualunque cosa” a “rumore di frizione” o “leggera alterazione del suono”. A fronte di una grande libertà espressiva, questa musica appare molto complessa e sembra richiedere ai performer doti di concentrazione e padronanza dello strumento fuori dal comune: questo può essere uno dei motivi che spinge Wolff a diminuire progressivamente la complessità dei suoi lavori, fino ad arrivare, negli anni sessanta, al ricorso a una notazione completamente verbale, costituita soltanto da indicazioni “per suonare”, per “produrre suoni”, come nel molto noto *Play* del 1968:

Play

Play, make sounds, in short bursts, clear in outline for the most part; quiet; two or three times move towards as loud as possible, but as soon as you cannot hear yourself or another player stop directly.

Allow various spaces between playing (2, 5 seconds, indefinite); sometimes overlap events.

One, two, three, four or five times play a long sound or complex or sequence of sounds.

Sometimes play independently, sometimes by co-ordinating with other players (when they start or stop or while they play or when they move) or a player should play (start or, with long sounds, start and stop or just stop) at a signal (or within 2 or five seconds of a signal) over which he has not control (does not know when it will come).

At some point or throughout use electricity.

(Christian Wolff, *Play*, numero di esecutori variabile, da *Prose Collection*, Frog Peak Music, 1968)

Ferma restando l'assenza di un vincolo formale, la partitura stabilisce i limiti generali, fornendo indicazioni performative e offrendo suggerimenti sul coordinamento dei tempi e della sequenza strutturale. Appare curiosa la coincidenza che vede l'anno di composizione di *Play* come lo stesso in cui, altrove, Karlheinz Stockhausen inizia a lavorare alle sue opere testuali di “musica intuitiva”, tra le quali l'emblematico *Aus den sieben Tagen* (1968).⁷⁶

⁷⁶ Si veda il capitolo 3 per una descrizione precisa dell'opera del compositore tedesco.

Probabilmente gioca in questo un ruolo il fatto che in quel frangente Wolff si trova in un periodo di residenza in Inghilterra, dove entra in contatto con la scena sperimentale londinese che si sta coagulando intorno alla figura del compositore e pianista Cornelius Cardew,⁷⁷ collaborando attivamente con due delle sue compagini più note, la *Scratch Orchestra* e il gruppo *AMM* (Lenzi 2011: 35). Proprio per l'orchestra di Cardew, Wolff compone *Play* e più avanti altre partiture testuali che saranno incluse nella raccolta *Prose Collection*.⁷⁸ Malgrado, come detto, la vicinanza a Stockhausen queste opere non potrebbero esserne poeticamente più distanti: esse sono concepite, infatti, per musicisti che non siano necessariamente dotati di una comprovata educazione musicale,⁷⁹ avvicinando l'approccio a quello di una vera e propria azione sociale: essa, inevitabilmente, finisce per assumere una valenza di tipo politico, oltre che di profondo ripensamento del ruolo del compositore:

The composer is going to be there no matter what. There's no avoiding that. I think originally, when I started – I mean, I wasn't the only one talking this way – as we were reacting against the notion of artists' self expression. That's really not very interesting when you get right down to it. You have to be really interesting to have that work. It seems to me that art has more facets than that, and that is where the notion comes from. The idea of artists' self expression is a 19th century, Romantic idea (Christian Wolff, cit. in *Changing the System. Interview with Christian Wolff*, a cura di Jeffrey Arlo Brown, 5 novembre 2016, <https://van-us.atavist.com/interview-wolff>, 6 dicembre 2020).

La New York di Cage, Brown, Feldman e Wolff continua ancora oggi a far parlare di sé e a influenzare il percorso formativo e performativo di molti giovani improvvisatori. Possiamo considerare questa funzione di “orientamento” dei quattro compositori come già attiva all'inizio degli anni sessanta, quando inizia a maturare nel centro della metropoli americana un movimento culturale che si sarebbe poi affermato con il nome di *Downtown Music*.⁸⁰ In

⁷⁷ Già collaboratore di Stockhausen, come vedremo nel terzo capitolo.

⁷⁸ Alcune composizioni della raccolta, completata nel 1971, richiamano direttamente e in maniera semplice i mezzi di produzione sonora o i materiali presi dalla natura: *Stones* (sassi) e *Sticks* (bastoni), per esempio, contengono istruzioni precise sulla gestualità e le modalità da utilizzare con quelle tipologie di oggetti.

⁷⁹ Proprio come quelli, come vedremo, della *Scratch Orchestra* di Cardew (cfr. capitolo 3).

⁸⁰ La genesi di questo movimento, nato in opposizione alla musica accademica di matrice strettamente euroamericana dell'Uptown newyorchese, va indiscutibilmente ascritta all'allora pianista *fluxus* Yoko Ono (successivamente nota al grande pubblico come la compagna di John Lennon) che, nel 1960, apre il suo loft all'organizzazione di una serie di concerti di musica minimalista e sperimentale. Per diversi anni il movimento è stato assolutamente sotterraneo, almeno fino alla metà degli anni settanta, quando è esploso come vero e proprio punto di riferimento per l'esplorazione musicale più avanzata della città; in questo fenomeno, ha avuto anche un ruolo primario il famoso critico musicale Kyle Gann, assiduo frequentatore e recensore, fin dai primi

questo contesto si fanno largo, tra la fine dei settanta e l'inizio degli ottanta, musicisti come la compositrice e performer Pauline Oliveros⁸¹ e il sassofonista John Zorn, quest'ultimo recensito da Kyle Gann per due significativi e dirompenti progetti: il primo, del 1979, riguarda le sue prime esperienze di composizione di opere improvvisate basate sull'idea di gioco⁸² (*Archery* e *Pool*), il secondo è l'arrangiamento in stile "crazy Downtown" della musica da film di Ennio Morricone, intitolato ironicamente *The Big Gundown* (Gann 2006: 12-13). Zorn giocherà in quegli anni e nei successivi un ruolo determinante per la cultura newyorchese⁸³ (ma anche internazionale), portatore di un linguaggio che – parafrasando le parole del suo principale biografo – amalgamando tecniche, suoni e stili apparentemente incongruenti, sarà in grado di offrire un'originale e complessa, talvolta contraddittoria, esperienza d'ascolto (Brackett 2009: iv).

Midwest e California

Viene dalla provincia americana del Midwest un'alternativa alle esperienze newyorchesi e, come vedremo tra poco, anche a quelle californiane: ad Ann Arbor, piccola città tutta stretta intorno alla grande *University of Michigan*, nasce a metà degli anni sessanta del secolo scorso il collettivo indipendente *ONCE Group*, costituito da musicisti come Robert Ashley⁸⁴ (che ne è anche il direttore), George Cacioppo, Gordon Mumma, Roger Reynolds, Donald Scavarda e Bob Wise, insieme ad altri artisti visivi, architetti e registi. Come confermato anche dalle

anni ottanta, della scena newyorchese per la storica rivista *Village Voice*: emblematica, da questo punto di vista, è la sua raccolta di articoli su tutti i principali protagonisti della Downtown music, tra i quali segnaliamo, in ordine sparso, Robert Ashley, Philip Glass, John Cage, Yoko Ono, Steve Reich, Morton Feldman, Harry Partch, John Adams, La Monte Young, Frederic Rzewsky, Ron Kuivila, Laurie Anderson, John Zorn e numerosi altri; il testo riporta anche una nutrita introduzione che ripercorre lo sviluppo del movimento e le sue motivazioni politiche e culturali (Gann 2006).

⁸¹ Inizialmente molto attiva nella costa ovest degli USA, Pauline Oliveros (1932-2016) è stata una delle pioniere più importanti dell'avanguardia americana; prima di spostarsi a New York è stata tra i fondatori dello storico *San Francisco Tape Music Center*, ma soprattutto ha negli anni riflettuto e praticato un approccio originale e innovativo alla performance, teorizzando il cosiddetto "deep listening" (una tecnica particolare di percezione e ricezione del suono) e fondando una serie di compagini musicali per l'improvvisazione e la performance collettiva; per una più profonda comprensione del suo pensiero cfr. Oliveros (2005).

⁸² Nel successivo capitolo 3 verrà analizzata in dettaglio una delle esperienze più significative tra i *Game Pieces* di Zorn, il suo progetto *Cobra*.

⁸³ Tra le varie attività di Zorn, nel 2005, c'è anche l'apertura e la gestione di un club, *The Stone*, divenuto negli anni a seguire, e ancora oggi, una vera e propria leggenda della cultura del Greenwich Village newyorchese; negli anni, è "maturata" a *The Stone* un'intera generazione di improvvisatori d'eccezione come Bill Frisell, Mike Patton, Bill Laswell, Chris Cutler, Uri Caine e tanti altri.

⁸⁴ Ashley è certamente il più noto del gruppo, soprattutto nell'ambito della sperimentazione di nuove forme di teatro musicale e di opere musicali per la televisione: per maggiori dettagli si può far riferimento alla monografia di Kyle Gann (2012).

parole di Ashley, la sua caratteristica principale è quella di essere una compagine multidisciplinare, focalizzando quindi le sue attività su “a different idea of opera” (Robert Ashley, cit. in Obrist 2015: 89) e unendo la passione e l’interesse dei partecipanti per una significativa esplorazione del suono, sia attraverso le tecniche tradizionali che quelle più innovative, in grado di connettere il medium acustico tanto con le altre espressioni artistiche quanto con gli stimoli sonori e visivi dell’ambiente (Obrist 2015: 97). In tal senso il gruppo è probabilmente il primo collettivo ad avere un approccio multimediale e mette in scena, prevalentemente, opere interdisciplinari dei singoli partecipanti, Ashley, Mumma e Reynolds in testa, compositori che poi consolideranno tutti una carriera personale significativa nella sperimentazione musicale. Dal punto di vista storiografico, si deve segnalare che il gruppo nasce in realtà sulle ceneri di un’altra iniziativa condotta dagli artisti fondatori, ovvero la rassegna indipendente di concerti *ONCE Festival*, un ciclo annuale organizzato ad Ann Arbor, tra mille difficoltà, a partire dal 1961 per sei edizioni,⁸⁵ e le cui interessanti motivazioni iniziali sono espresse dal compositore Gordon Mumma:

The ONCE Festival happened because a community of artists took matters into their own hands. They extended their responsibilities beyond the limits of producing their art into the organization and promotion of their art before the public. In this process they simultaneously took advantage of the means of commerce, private and public patronage, and pedagogy. But for the most part they did this outside of the established avenues of artistic commerce, pedagogy and patronage (Mumma 2008: 1).

Queste riflessioni sembrano mettere in luce il fatto, frequente negli Stati Uniti ancora oggi, di come siano i contesti universitari, piuttosto che quelli privati o indipendenti come ONCE, a proporsi come luoghi di aggregazione e invenzione artistica. L’“ombrello” universitario caratterizza tre delle ulteriori esperienze pionieristiche americane, concentrate tutte in California, evidentemente fertile terreno in quegli anni per l’improvvisazione collettiva.

Il primo ad andare in questa direzione è il compositore di origini tedesche Lukas Foss (1922-2009) che, già nel 1957, costituisce, nel contesto dell’*University of California* di Los Angeles (UCLA), l’*Improvisations Chamber Ensemble*, un quartetto⁸⁶ formato da pianoforte, clarinetto,

⁸⁵ Un saggio di Ralf Dietrich (2009) ripercorre capillarmente le vicende del festival, del gruppo di artisti di Ann Arbor e dei suoi due principali protagonisti, Robert Ashley e Gordon Mumma.

⁸⁶ Oltre allo stesso Foss al pianoforte, i primi membri sono anche, rispettivamente, Richard Dufallo, Howard Colf e Charles DeLancey (Foss 1962: 684).

violoncello e percussioni, per il quale egli compone, pur nell'ambito di un approccio di sostanziale rapporto con la tradizione musicale,⁸⁷ partiture scritte che si aprono ad ampie finestre di interpretazione improvvisata:

Chance, in my opinion, becomes musically interesting only when it rubs against the will, when musical selectivity enters into the picture correcting the chance formations. In order to make improvised chamber music feasible, I have endeavored to evolve a system and technique in such a manner as to make quick control and correction of the chance element possible. [...] In our improvised chamber music, system and chance act as partners: a musical vision (texture and formal development) is conceived and recorded on paper; not, however, in notes, rhythms, etc, but in the form of directions to the players, symbols, letters, numbers. One can call this a score, but it is actually a mere blueprint, a type of instruction sheet, an order (Foss 1962: 684).

Nel 1962, presso l'*University of California* di Davis, Larry Austin (1930-2018) fonda il *New Music Ensemble*, un gruppo di improvvisazione attivo per circa una decina d'anni e in grado di unire la tradizione jazzistica con la scrittura indeterminata (Vinay 1991: 137). Austin è stato, tra le altre cose, una figura di primo piano della computer music internazionale, non solo insegnandola in diversi contesti universitari, ma promuovendo instancabilmente la disciplina nell'ambito di una intensa attività istituzionale, tra cui quella come presidente, per cinque anni, della prestigiosa *International Computer Music Association* (ICMA).⁸⁸

Sono invece quasi tutti studenti presso la *University of California* di Berkeley i giovani musicisti⁸⁹ che si coagulano nel *Berkeley Improvisation Ensemble* (BEI), attivo tra il 1968 e il 1971; a differenza dei gruppi precedenti BEI trae spunto inizialmente dal free jazz radicale americano, integrandolo però (proprio grazie alla frequentazione accademica) con gli stilemi della sperimentazione euro-americana:

The BIE is dedicated to the exploration of different techniques involving controlled improvisations. These techniques range anywhere from the performance of totally free pieces, where the control is provided by the individual improviser, to the performance of pieces where most of the sounds are precisely notated. Our main

⁸⁷ Da questo punto di vista il bel necrologio di Allan Kozinn su "The New York Times" del 1 febbraio 2009 ci fa capire come tutto il percorso di Foss sia stato vicino ai grandi padri della musica classica americana come Aaron Copland, Samuel Barber, Elliott Carter e Leonard Bernstein (www.nytimes.com/2009/02/02/arts/music/02foss.html?_r=2, 7 dicembre 2020).

⁸⁸ ICMA organizza fin dal 1974 la principale manifestazione artistico-scientifica sull'informatica musicale, ovvero la *International Computer Music Conference*; la conferenza è stata organizzata in Italia un'unica volta, nel 1982, nell'ambito della sezione musica della Biennale di Venezia (www.computermusic.org, 8 dicembre 2020).

⁸⁹ Si tratta di Robert Strizich, Jim Aron, Jim Moran, Allan Pollack e Evalyn Stanley (Endhal 2020: 1).

aim is to play music that is well-organized, coherent, and emotionally stimulating, yet still retaining the freedom and excitement that is inherent in the music of improvisation (Endhal 2020: 1).

Ancora una volta quindi si instaura una pratica che mette in relazione la partitura scritta con l'improvvisazione, evidenziando questo approccio⁹⁰ come uno dei più utilizzati dal ramo statunitense della musica sperimentale euro-americana.

*Musiche improvvisate condotte*⁹¹

Per completare il quadro storico dell'improvvisazione collettiva americana, si deve dare conto di un approccio legato tanto alla tradizione afro-americana quanto a quella europea e che ha espresso due esperienze rilevanti, ancora una volta nate nell'area di New York: il "soundpainting" di Walter Thompson⁹² e la "conduction" di Butch Morris.⁹³

"Soundpainting" è un lessico "universale" per la composizione dal vivo, utilizzabile in senso multidisciplinare non solo da gruppi di musicisti, ma anche, secondo gli intenti del suo ideatore, per attori, danzatori e artisti visivi.⁹⁴ A oggi consta di oltre 1500 gesti che possono essere utilizzati da un "soundpainter" per indicare i materiali e le strutture che desidera vengano utilizzate dai musicisti per la performance: perciò, questa forma di creazione istantanea viene da lui attuata totalmente dal vivo, attraverso la trasmissione di una miriade di parametri correlati alle diverse famiglie di gesti. La sintassi di quello che potremmo definire come un linguaggio vero e proprio, è divisa in sei categorie di indicazioni (*identifiers, contents, modifiers, gestures, modes e palettes*), attraverso le quali viene definito il "chi", il "cosa" e il "quando" dell'improvvisazione.⁹⁵ Tutto questo avviene con il "soundpainter" collocato frontalmente rispetto all'ensemble, che usa i movimenti delle mani e del corpo per trasmettere le indicazioni necessarie allo sviluppo del processo creativo. Negli intenti di

⁹⁰ Oltre ai documenti già citati, purtroppo, di queste tre esperienze californiane rimangono assai poche tracce, sia in termini di produzione intellettuale che di incisioni discografiche.

⁹¹ Come abbiamo visto nell'introduzione, si può anche usare la definizione più generale di "musiche eterodirette".

⁹² Nato in Florida nel 1952, è a oggi un musicista ancora molto attivo.

⁹³ Nato in California nel 1947 e molto attivo fino alla sua prematura scomparsa nel 2013.

⁹⁴ La descrizione del linguaggio del "soundpainting" è pubblicata esclusivamente sotto forma di quaderni di lavoro (workbooks) dello stesso Thompson, disponibili sul sito web ufficiale www.soundpainting.com/workbooks, 10 dicembre 2020.

⁹⁵ Il sistema è ampio e complesso e prevede anche la possibilità di preparare contenuti preventivamente, da richiamare poi al momento opportuno attraverso una speciale ulteriore gestualità.

Thompson, il “soundpainter” segue comunque un preciso “progetto compositivo”, continuamente determinato dal suo creatore:

The Soundpainter develops the responses of the performers, molding and shaping them into the composition (Thompson, 2006/I: 4).

Questa identità precisa tra “soundpainter” e “compositore” è più volte ulteriormente sottolineata da Thompson, che scrive a proposito:

“When you compose a Soundpainting, who does it belong to – whose composition is it?” The answer is simple: it’s yours! You are the one composing – creating the piece in the moment utilizing Soundpainting gestures to indicate very specific and detailed instructions to be performed. You make the choices of What material to compose with and how to develop it (Thompson 2006/II: 15).

La natura stessa dell’approccio e la vastità del lessico, contribuiscono a identificare il “soundpainting” prima di tutto come un processo formativo per i performer, il cui livello esperienziale e di background non è di ostacolo in nessun caso; la propensione a improvvisare liberamente e a migliorare la propria abilità espressiva sono comunque tratti indispensabili alla partecipazione. Quello che traspare dai testi e dai concerti di Thompson è comunque la totale centralità della figura del “soundpainter” e della sua capacità di “comporre” musica dal vivo usando quel linguaggio, evidentemente con risultati proporzionali alla sua abilità ed esperienza.⁹⁶

Dal punto di vista storico, l’origine del “soundpainting” risale alla metà degli anni settanta del Novecento, secondo la testimonianza dello stesso fondatore che, in quel periodo si trasferisce da Boston alla *Creative Music School* di Woodstock (vicino a New York), una realtà musicalmente molto vivace in quel periodo:⁹⁷ è qui che matura l’idea di Thompson di aggregare un gruppo di musicisti e danzatori per una serie di jam sessions improvvisate estive

⁹⁶ Una modalità piuttosto inusuale per l’ambito musicale è quella istituita da Thompson al fine di qualificare gli aspiranti conduttori di questa pratica creativa: si tratta di un complesso sistema di certificazioni ai quali si accede con un periodo di attività formativa; la lista dei “soundpainter certificati”, peraltro a oggi costituita da diverse decine di musicisti, è pubblicata sul sito web ufficiale (www.soundpainting.com/certified-soundpainters, 10 dicembre 2020) e si suppone che essa possa essere usata come una sorta di albo professionale.

⁹⁷ Fondamentale nella sua formazione di quel periodo è la frequentazione del compositore e sassofonista Anthony Braxton, una delle figure più rappresentative del jazz d’avanguardia americano.

e iniziare a sperimentare i primordi del suo sistema. Sarà però un ulteriore cambio di prospettiva a far maturare e diffondere il “soundpainting”, allorché, nel 1980, Thompson si trasferisce nel centro di New York e fonda la *Walter Thompson Orchestra*, primo passo per il successivo sviluppo e la contestuale diffusione di questo approccio, ancora oggi praticato in diversi contesti, non solo in Nord-America, ma anche in Sud-America, Asia ed Europa.⁹⁸

Il trasferimento nella New York di metà anni settanta è ugualmente alla base dello sviluppo creativo di Butch Morris e della sua “conduction”:⁹⁹ la maturazione e lo sviluppo di questa nuova pratica da lui creata, coincidono proprio con il suo trasferimento sulla costa orientale, ma bisogna aspettare esattamente la metà degli anni ottanta per arrivare al concerto ufficiale di debutto della “conduction”, insieme a un ensemble di dieci improvvisatori professionisti;¹⁰⁰ da quel momento, Morris dirigerà quasi 200 concerti in molte parti del mondo, alternando ensemble specificamente costituiti a gruppi più o meno stabili (Morris 2017: 192-213).

Rispetto al lessico di Thompson, la “conduction” di Morris consiste in un assai più ridotto insieme di istruzioni (circa settanta), utile a consentire un maggior grado di libertà ai performer e a veicolare un’idea di musica maggiormente spontanea. La stessa figura del “conductor” appare più “smussata” in senso autoriale, sempre tesa ad adattare il proprio stile alla musica e alle caratteristiche linguistiche dell’ensemble con cui ha l’occasione di lavorare (Peroni 2020: 133). Come vedremo alla fine del capitolo 3, la “conduction” di Morris, pur orientandosi verso un approccio non idiomático, ha quasi sempre la necessità di essere interpretata da improvvisatori professionisti, in grado di seguire fedelmente una pluralità (comunque complessa) di segni e gesti, ciascuno dei quali anche molto articolato.

Queste due esperienze hanno evidentemente alcuni tratti in comune ma, come deducibile da studi recenti, le pratiche musicali “condotte” sono in generale caratterizzate da quattro tratti invariati: la necessità di un “conductor”, la conoscenza comune di un lessico gestuale, la distribuzione di responsabilità nell’azione creativa (sia tra “conductor” e performer che tra performer diversi) e l’assenza di predeterminazione del contesto linguistico (Peroni 2020:

⁹⁸ Gli aspetti storici e l’attuale ricezione del “soundpainting” sono descritti in dettaglio nel sito web ufficiale: www.soundpainting.com/history, 10 dicembre 2020.

⁹⁹ Pratica che sarà descritta in dettaglio nel successivo capitolo 3.

¹⁰⁰ Il sito ufficiale di Butch Morris riporta una sommaria cronologia del pioniere americano www.conduction.us/about.html, 11 dicembre 2020. Per tutti i dettagli di questa esperienza vale la pena consultare il recente libro-testamento dello stesso Morris (2017).

133-134). Esse sembrano inoltre sostanzarsi di una imprescindibile fase di training, utile alla trasmissione e interiorizzazione del codice lessicale, qualunque esso sia; questo momento preliminare a carattere laboratoriale, parte integrante del momento performativo, ha senza dubbio contribuito alla diffusione di questa pratica, stimolando la crescita di numerosi “conductor” e “soundpainter” in tutto il mondo, desiderosi di formarsi e imparare a condurre gruppi di improvvisatori oppure a partecipare attivamente a concerti in cui si immagina ci si possa esprimere con spontaneità e libertà.¹⁰¹

1.3. Musica *Fluxus*

Fluxus è stato un movimento artistico emerso tra l’inizio degli anni sessanta e la fine dei settanta del secolo scorso, inizialmente negli Stati Uniti e poi anche in Europa e in Giappone. La sua storia è complessa e la sua estetica alquanto difficile da definire: la maggioranza degli artisti Fluxus non si identificava né come parte di un movimento, né come portatori di uno specifico stile – anzi possibilmente neanche come “gruppo” – ma prevalentemente come aderenti a un approccio “alternativo” all’arte, alla cultura e alla vita; se proprio si vuole descrivere un tratto distintivo che ne accomuna i protagonisti, esso può essere definito nei termini di un “continuo processo di evoluzione e cambiamento” (Smith 1993: 24).

Anche il nome, inizialmente, fu usato soltanto come titolo di una rivista pubblicata a New York su iniziativa di George Maciunas¹⁰² (che di Fluxus diventerà uno dei principali animatori), con lo scopo non tanto di identificare, appunto, un gruppo artistico, ma di mettere in relazione tra loro una rete di compositori e artisti visivi che stavano emergendo in quel periodo: da un lato lo stesso Maciunas insieme ad altri artisti e musicisti come George Brecht, Allan Kaprow e Dick Higgins, studenti di John Cage; dall’altro musicisti indipendenti come Yoko Ono, Toshi Ichihyanagi, Harry Flynt e La Monte Young,¹⁰³ già piuttosto attivi

¹⁰¹ Il caso che analizzeremo al termine del capitolo 3, relativo all’orchestra del musicista italiano Elio Martusciello è una testimonianza di questo interesse crescente per le pratiche condotte.

¹⁰² George Maciunas (1931-1978), naturalizzato statunitense ma di origine lituana, è stato anche architetto, oltre che artista e musicista.

¹⁰³ La Monte Young, nato nel 1935, sarà poi universalmente accreditato come il precursore della scuola ripetitiva americana (conosciuta anche come “minimalista”), collega di quelli che ne diventeranno esponenti molto conosciuti come Philip Glass, Steve Reich e Terry Riley; per una panoramica storica su questo movimento e sui suoi principali protagonisti cfr. Mertens (1983).

nella metropoli americana. Nei primissimi anni sessanta, proprio Maciunas e Ono iniziano a organizzare eventi e performance sperimentali in contesti privati, ma i primi veri concerti Fluxus avvengono effettivamente nel 1962 in Europa (in particolare nella Germania Ovest), dove Maciunas si trasferisce ed entra in contatto molto stretto con uno degli artisti più significativi di quel periodo, il coreano Nam June Paik:¹⁰⁴

These “concerts”, as they were called, became very important to the development of the Fluxus group, partly for the performances they contained – examples of work then being developed in the United States, Japan, and Europe that the artists themselves called “action music”¹⁰⁵ and, more important, because they helped to form a working relationship among Maciunas, Paik, Patterson (Benjamin), and Vostell (Wolf) [...] (Smith 1993: 26).

Sebbene la genesi e la definizione precisa del movimento siano alquanto controverse,¹⁰⁶ possiamo probabilmente affermare, retrospettivamente, che esso sia stato, più che altro, un vero e proprio laboratorio di idee e di pratiche sociali:

Col movimento Fluxus, per esempio, anche l'azione musicale semplice ha conservato un valore d'avanguardia, significando uno strumento attraverso cui demitizzare il virtuosismo e rendere democratico l'atto esecutivo (Cane 1995: 183-184).

Più che qualcosa di coerente e programmatico, Fluxus ha avuto i tratti di un fenomeno senza confini precisi, caratterizzato da una radicale interazione tra linguaggi artistici diversi, articolato attorno a personalità differenti e singolari; gli storiografi Fluxus, come Owen Smith e Dore Bowen, concordano nel ritenere che alle sue origini abbiano fortemente contribuito due fattori fondamentali: l'influenza della poetica Dada e il pensiero di John Cage.¹⁰⁷ Se da

¹⁰⁴ Il grande videoartista statunitense (1932-2006), di origine coreana, inizialmente affiliato a Fluxus, è stato uno dei primi pionieri a coniugare l'immagine video con la musica elettronica; per un panorama sul suo percorso cfr. Bernardelli (2003).

¹⁰⁵ Questa definizione appare estremamente significativa, perché sembra sancire una genesi prettamente musicale del movimento. Del resto questo è un periodo molto sensibile e fluido per il rinnovamento del linguaggio musicale e molti artisti che aderiscono a Fluxus sono effettivamente dei musicisti, il che li porta ad accreditare i loro eventi, presentati durante i concerti Fluxus, come “action music”, un termine assai vicino a quello che abbiamo definito precedentemente come “azione musicale”.

¹⁰⁶ Si vedano, per esempio, i testi di Smith (1993) e Bowen (2013) per una precisa elencazione delle rivendicazioni sul nome e sulle prime attività.

¹⁰⁷ Il compositore e musicologo inglese Michael Nyman (2011: 93) accosta all'esperienza Fluxus uno dei lavori più conosciuti di Cage, curioso se non altro perché fu composto nel 1959 e presentato per la prima volta alla televisione italiana: si tratta di *Water Walk*, una partitura molto “teatrale” che contiene indicazioni su azioni da compiere strettamente correlate all'utilizzo di acqua (versare acqua da una tazza all'altra, entrare in una vasca

un lato, la figura di Marcel Duchamp e del suo “readymade”, è stata fondamentale per la crescita artistica di Maciunas e compagni, dall’altro la frequentazione di Cage e la forte pregnanza del suo spirito concettuale hanno contribuito a ispirare una dimensione aleatoria e anti-soggettiva dell’opera, legata spesso a una forte relazione con la realtà; su questa base Maciunas conia, per esempio, il termine “concretismo”:

An anti-illusionistic practice that avoids traditional artistic devices (such as mimesis of symbolism) in order to present concrete reality itself (George Maciunas, cit. in Bowen 2013: 57).

Se all’interno dei testi citati di Smith e Bowen è possibile trovare la descrizione di numerose esperienze Fluxus, realizzate in quasi due decenni di militanza, quello che interessa qui è evidenziare alcune pratiche che hanno una rilevanza sul piano dell’espressione musicale collettiva.¹⁰⁸ Da questo punto di vista può essere interessante riflettere sul potenziale creativo dei sistemi di formalizzazione utilizzati da Fluxus per la musica,¹⁰⁹ quali strumenti fondamentali della pratica artistica sperimentale ed esperienziale perseguita dal movimento, che sembrano avere proprio l’obiettivo di generare molteplici ramificazioni di una creatività diffusa, libera ed evidentemente antagonista rispetto alla tradizione.

Il primo ad attuare questa riflessione è uno tra i più noti esponenti Fluxus, George Brecht,¹¹⁰ che, anche grazie alla lezione di Cage, inventa il concetto di “event-score” (partitura-evento), una forma di notazione in grado di integrare “chance procedures in order to apprehend structures of experiences that frame the changing states of nature as a ‘unified reality’” (George Brecht, cit. in Bowen 2013: 57). Queste partiture-evento inglobano istruzioni non

da bagno, usare un fischiello ad acqua e così via). Quest’opera è entrata di diritto nella mitologia contemporanea, dopo che fu interpretata dallo stesso Cage per la prima volta, nel febbraio 1959, durante il programma *Lascia o raddoppia?* presentato da Mike Buongiorno per il *Programma Nazionale* della RAI-TV; è attualmente disponibile in rete la registrazione video della replica del pezzo, sempre con Cage performer, interpretata nel 1960 per lo show televisivo americano della CBS *I’ve got a secret*, presentato da Garry Moore (www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U, 14 dicembre 2020).

¹⁰⁸ Un testo che delinea più in generale le esperienze e i legami di Fluxus con la produzione sonora è quello del musicologo australiano Douglas Kahn (1993); Kahn descrive bene i rapporti tra Fluxus e i compositori americani come John Cage, La Monte Young, così come le performance e le azioni musicali di George Brecht e Nam June Paik. Anche il libro di Michael Nyman sulla musica sperimentale dedica un intero capitolo alle performance sonore di Fluxus, partendo dalle interazioni con Cage, passando per una dettagliata rassegna delle composizioni di Brecht, fino alle esperienze di La Monte Young (Nyman 2011: 92-109).

¹⁰⁹ Ma in realtà non solo per questa, ma anche per le altre espressioni artistiche utilizzate.

¹¹⁰ L’americano George Brecht (1926-2008) nasce inizialmente come pittore e, prim’ancora, come esperto di chimica. L’incontro con Cage lo indirizzerà comunque verso il mondo della performance e conseguentemente della musica.

solo musicali, recependo tanto le lezioni cageane sull'indeterminazione quanto le ulteriori esperienze anglo-americane sulla libertà interpretativa/improvvisativa dei performer, diventando strumenti di quello spirito anti-oggettuale e anti-autoriale che da alcuni anni è già nell'aria, tanto per la sperimentazione visiva che per quella sonora, come abbiamo visto analizzando le esperienze di quei Paesi. L'interpretazione dei testi denominati "event-scores", viene proposta nel contesto dei cosiddetti *Fluxconcert*, occasioni di presentazione pubblica condotte nel medesimo stile di un concerto classico e consistenti proprio in una successione di eventi, ciascuno dei quali può prendere le mosse da indicazioni effimere, piccoli gesti aleatori, disegni, e anche elencazioni di spazi aperti, dove sperimentare in piena libertà le potenzialità espressive di una visione anti-gerarchica, connessa, come si diceva precedentemente, con il contesto della realtà del quotidiano (Bowen 2013: 56).

Tra le raccolte di "event-scores" più conosciute spicca l'iniziale *An Anthology* del 1963, curata da Young, Maciunas e Mac Low, contenente partiture dello stesso Young, di Brecht, Cage, Ono, Higgins, Ichiyanagi, così come di Terry Riley, Christian Wolff e altri: la raccolta si configura, già nei presupposti, come una moltitudine di approcci alla notazione, in grado di abbracciare e accorpare le molteplici espressioni artistiche di Fluxus, dall'arte visiva alla poesia, dalle installazioni fino alle vere e proprie performing art come la musica e la danza (Bowen 2013: 58). *Water Yam* di Brecht, sempre del 1963, è un ulteriore esempio di questo approccio: si tratta di una serie di cartoncini dattiloscritti con istruzioni brevi e stringate (a volte anche solo una parola) per l'esecuzione di momenti di esperienza totale e multi-sensoriale, che sembrano condensare, per la loro semplicità e immediatezza, tutta la filosofia partecipativa ed esperienziale di Fluxus. Ne sono un esempio la *Symphony n. 3/Fluxversion 1* di Brecht del 1964, dove a un particolare segnale del direttore tutti i musicisti di un'orchestra cadono dalla loro sedia, o la precedente *Symphony n. 1/Fluxversion 1* (1962), dove i performer giocano/suonano¹¹¹ con i ritagli di una fotografia a grandezza naturale di un'altra orchestra. In effetti, una vera e propria orchestra Fluxus viene fondata nel 1964 da Maciunas (successivamente chiamata *Fluxorchestra*) e debutta in un memorabile concerto alla *Carnegie Recital Hall* di New York nel giugno di quell'anno sotto la "direzione" dell'artista e critico musicale giapponese Kunihura Akiyama, con un programma di oltre due dozzine di brevi

¹¹¹ Mai come in questo caso la proiezione semantica multiforme del verbo inglese "to play" e del sostantivo "play" può trovare una sua legittimazione.

performance (Smith 1993: 28). Per Brecht sembra importante lo stimolo a una creatività collettiva, mediata anche dal puro divertimento: all'interno della raccolta, se ne riscontrano diversi esempi, tra cui una partitura-evento per un gruppo di performer (fino a venti) il cui modello è proprio quello di una partita a carte:¹¹²

Spanish Card Piece for Objects

From one to twenty-four performers are arranged within view of each other. Each has before him a stopwatch and a set of objects of four types, corresponding to the four suits of Spanish cards: swords, clubs, cups, and coins.

One performer, as dealer, shuffles a deck of Spanish cards (which are numbered 1-12 in each suit), and deals them in pairs to all performers, each performer arranging his pairs, face up, in front of him.

At a sign from the dealer, each performer starts his stop-watch, and, interpreting the rank of the first card in each pair as the number of sound to be made, and the rank of the second card in each pair as the number of consecutive five-second intervals within which that number of sounds is to be freely arranged, acts with an object corresponding to the suit of the first card in each pair upon an object corresponding to the suit of the second card in that pair.

When every performer has used all his pairs of cards, the piece ends.

(George Brecht, *Spanish Card Piece for Objects*, da *Water Yam*, 1959-60)

Casualità, indeterminazione, improvvisazione, sono tutti elementi che paiono scaturire dalla lettura della partitura e dalla sua possibile interpretazione, così libera e collegata con un fatto concreto della realtà quotidiana da poter essere evidentemente realizzata da chiunque.

Principi analoghi informano anche il terzo esempio significativo di collezione di partiture-evento, firmato da Yoko Ono nel 1964 e intitolato *Grapefruit. A Book of Instructions and Drawings*. Sebbene quasi tutta caratterizzata da fulminee performance per un singolo interprete, questa è probabilmente la raccolta Fluxus più conosciuta, se non altro per via della fama iconica della sua autrice; si tratta di una serie di piccole pagine che suggeriscono – attraverso istruzioni e disegni – azioni e gesti semplici, talvolta surreali,¹¹³ raccolti in cinque sezioni differenti: musica, pittura, evento, poesia, oggetto.¹¹⁴

¹¹² Questo utilizzo al modello del gioco sarà ricorrente anche in altre esperienze di quegli anni, fino a quelle condotte poi sistematicamente dall'americano John Zorn (cfr. capitolo 3).

¹¹³ Giusto per citare uno dei più laconici e curiosi: "LAUGH PIECE. Keep laughing a week, 1961".

¹¹⁴ La produzione artistica di Yoko Ono è stata oggetto qualche anno fa dell'importante mostra retrospettiva *Yoko Ono: One Woman Show, 1960-1971*, allestita dal Museum of Modern Art (MOMA) di New York; in tale contesto un'intera sala è stata dedicata ai manoscritti di *Grapefruit*, a riprova dell'importanza di quest'opera.

Un importante contributo alla storicizzazione di Fluxus è quello dato dallo studioso americano Ken Friedman, inizialmente egli stesso membro del movimento: oltre al suo ampio testo antologico storico-critico (Friedman 1998), egli compila, insieme a Owen Smith e Lauren Sawchyn, un elenco ragionato (e il relativo testo) di tutte le “event-score” realizzate nell’ambito di Fluxus: *The Fluxus Performance Workbook* (Friedman et al. 2002) raggiunge una sua versione definitiva in tempi recenti e viene anche distribuito digitalmente in rete,¹¹⁵ costituendo quindi un vero e proprio riferimento oggettivo per quel tipo di pratiche del movimento artistico. Non figurano, purtroppo, in questo elenco le opere dell’esponente Fluxus italiano più conosciuto, il fiorentino Giuseppe Chiari,¹¹⁶ ma la sua autorevolezza e la sua relazione con il movimento non sono da mettere in discussione, basti pensare che il suo notissimo lavoro *Gesti sul piano* fu interpretato da Frederic Rzewski proprio durante uno dei concerti inaugurali del movimento Fluxus, tenutosi a Wiesbaden nel 1962¹¹⁷ e di cui si diceva all’inizio.

Sostenitore dell’interazione tra musica, linguaggio, gesto e immagine, Chiari ha inizialmente subito l’influenza di Cage, insieme a una volontà di connettersi con il pensiero concettuale dell’arte visiva di quel periodo: brevi brani confluiscono, di volta in volta e quasi casualmente, in complesse performance musicali, orientate a sviluppare una completa libertà espressiva, insieme a una personale idea di indeterminazione:

Chiari ha infatti composto “musica d’azione” basata su un complesso metodo di esecuzione che, accanto agli strumenti tradizionali, assume come componenti essenziali elementi sonori casuali o aleatori (acqua, foglie secche, sassi) che offrono lo spunto per rielaborazioni e azioni che trovano proprio nella casualità e nell’improvvisazione la costante essenza della sua ricerca (*Gesti sul piano*, 1962; *La strada*, 1965; *Suonare la città*, 1965). Dalle prime partiture, in cui i segni delle note o le rappresentazioni grafiche dei gesti da compiere

Interessante da segnalare la recensione sulla mostra del critico Seth Colter Walls per la notissima storica rivista *The New Yorker* (www.newyorker.com/books/page-turner/peel-peek-touch-rub-reading-yoko-onos-grapefruit, 14 dicembre 2020).

¹¹⁵ www.performance-research.net, 14 dicembre 2020.

¹¹⁶ Giuseppe Chiari (1926-2007) è stata una figura davvero significativa della sperimentazione sonora italiana, sempre in contatto con gli esponenti più significativi della ricerca, come Sylvano Bussotti e Pietro Grossi, con il quale dette vita, tra il 1961 e il 1967 all’associazione fiorentina *Vita Musicale Contemporanea*, una delle prime realtà a organizzare concerti di nuova musica in Italia dal secondo dopoguerra. Una sua biografia esaustiva e analitica è firmata dal compositore e studioso napoletano Girolamo De Simone, profondo conoscitore e interprete dell’opera di Chiari, pubblicata sul volume *Giuseppe Chiari. Autoritratto* (De Simone 2008).

¹¹⁷ Del primo *Fluxus internationale Festspiele neuerster* di Wiesbaden esiste anche un breve estratto video disponibile sulla piattaforma YouTube: www.youtube.com/watch?v=YibFHWZ66GQ, 17 dicembre 2020.

assumono un'evidenza visiva tale da imporsi anche quali immagini autonome, e puri prodotti visuali, Chiari è giunto a sperimentare mezzi espressivi diversi: dai *collages* a soluzioni pittorico-gestuali elaborate con segni, scritte e timbrature su pentagrammi, spartiti, fotografie, che trovano negli anni ottanta piena e matura espressione (Alexandra Andresen, *Enciclopedia Italiana*, VI App., 2000, www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-chiari_%28Enciclopedia-Italiana%29/, 17 dicembre 2020).

Molte performance sono concepite per un singolo interprete (il più delle volte lo stesso Chiari), ma non mancano stimoli alla creazione collettiva già nella prima fase: è il caso di *Quel che volete*, per più strumenti (1964), una partitura verbale rivolta a musicisti-improvvisatori di qualsiasi tipologia, anche dilettanti. Da questo stralcio del testo emergono indicazioni singolari, rivolte a evitare tentazioni virtuosistiche, eccessi e tecnicismi, pur in un clima di assoluta grande libertà espressiva:¹¹⁸

Suonate quel che volete, quel che vi piace.

Come dilettanti.

Suonate in modo tradizionale.

Ogni esecutore suona più strumenti.

Solo strumenti melodici, diversi l'uno dall'altro.

Si possono suonare monodicamente strumenti a tastiera.

Quando uno inizia tutti gli altri iniziano.

Quando uno finisce tutti gli altri finiscono.

Si può suonare uno strumento che non si conosce ma si deve tentare di suonarlo in modo tradizionale.

[...]

Si deve suonare il motivo o il frammento di motivo che ci piace, che amiamo in quel particolare momento, che amiamo anche per ragioni non musicali ma per quel tipo di ragioni che chiamiamo personali,

Si può improvvisare, cercare, comporre.

[...]

Ognuno è chiuso dentro di sé. Il suo dialogo collo strumento è riservato.

[...]

¹¹⁸ Nel 1969 Chiari ne ha, come gli succedeva spesso, tratto una versione ancora più succinta, la cui indicazione verbale si limita a sole due righe “Suonate quel che volete|quel che vi piace” (Giuseppe Chiari, 1969, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/01/mostre-giuseppe-chiari-gallerie-firenze-prato/attachment/giuseppe-chiari-suonate-quel-che-volete-1969>, 18 dicembre 2020). Questa tipologia di proliferazioni, filiazioni e varianti, peraltro tipica di una modalità Fluxus, va considerata essa stessa un “modo d’esser creativi” (De Simone, 2006: 98).

Non si deve suonare per gli altri, ma per noi stessi.

Anche una nota può bastare.

[...]

Non si devono suonare passi virtuosistici per dimostrare di essere bravi.

[...]

Non c'è ironia verso se stessi o verso il pubblico.

Ognuno deve fare poco.

(Giuseppe Chiari, *Quel che volete*, per più strumenti, da *Musica senza contrappunto*, 1964)

Ciascun musicista non deve quindi mettersi in relazione con gli altri dal punto di vista musicale, ma cercare una propria dimensione soggettiva, che sarà poi il contesto e l'ambiente esecutivo a connettere complessivamente. Quest'opera è anticipatoria di una performance concepita e realizzata da Chiari molto tempo dopo e che sostanzialmente la utilizza come partitura: si tratta di *Improvvisazione libera, esperienza musicale per 70 solisti*, allestita dal Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato il 29 settembre 1990;¹¹⁹ in questa occasione, un vero e proprio *happening*, settanta musicisti (professionisti e non, ciascuno con uno strumento trasportabile) si ritrovano, insieme al pubblico, negli spazi open-air del museo per dare vita a quella che potremmo definire come una vera e propria “festa sonora”, in cui la provocatoria indicazione “per 70 solisti” di Chiari sembra in realtà condensarsi in una massa complessiva di suoni in continuo movimento, all'insegna della totale accoglienza di forme, modi e performer differenti.¹²⁰

¹¹⁹ Girolamo De Simone, nel suo testo *Accessi all'opera di Giuseppe Chiari*, riporta quanto segue a proposito dei materiali di *Improvvisazione libera*: “Col medesimo titolo circolano: a) il programma/catalogo pubblicato in occasione dell' «esperienza musicale per 70 solisti, su un'idea di Giuseppe Chiari» realizzata al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato il 29 settembre 1990; b) un volumetto edito da Exit Edizioni, con le fotografie del concerto effettuate da Salvatore Mazza. Il testo-partitura di Chiari «Improvvisazione come musica brutta» (*incipit*) è il medesimo sia nel programma che nel volume, e comprende le indicazioni per *Quel che volete per più strumenti* (1964) e *Solo con la volontà di fare* (agosto 1965)” (De Simone 2006: 100).

¹²⁰ Questa è una “sensazione” percettiva di chi scrive, che ha avuto l'occasione di partecipare alla performance tra il pubblico durante la prima al Pecci. Nel sentito necrologio sul quotidiano *L'Unità*, all'indomani della scomparsa di Chiari, la storica critica d'arte Lara-Vinca Masini riporta fedelmente alcune parole del maestro pronunciate durante l'esperienza pratese: “Dobbiamo suonare in 70. Forse in 100. È difficile dire. Non in meno di 70. Non vestiti di nero. Questo è qualcosa di preciso. Non nudi. Questo è qualcosa di preciso. 70 dunque. Questi 70 possono essere tutti violinisti diplomati. Questi 70 possono essere tutti bambini. Questi 70 possono essere tutti ingegneri che non sanno suonare. Questi 70 possono essere tutte donne. Ma si tratta di casi limite. Forse sono 70 persone diverse, con possibilità diverse riguardo al fenomeno musica. 70 persone diverse. Fra queste ci sono anch'io. 70 persone in una palestra. Non altri. 70 persone o un numero di 70 che suonano e si ascoltano. Il pubblico e l'orchestra sono la stessa cosa. 70 persone felici. 70 persone umili... Suonate quel che volete, quel che vi piace” (Masini 2007: 21).

1.4. Made in England

Gli ultimi sessant'anni hanno regolarmente visto l'Inghilterra al centro del fermento delle più innovative e avanzate pratiche musicali, in contesti anche diversi e multiformi. Questa vitalità creativa potrebbe essere scaturita dalla metà degli anni sessanta del secolo scorso, quando, in coincidenza con gli stravolgimenti politici in mezza Europa e nel mondo, inizia ad affermarsi, specie a Londra, una cultura parallela¹²¹ rispetto a quella cosiddetta “mainstream”:

Britain's counterculture dwelt in an “underground” scene distinct from the mainstream popular and artistic culture of “swinging” London. This underground culture – its drugs, alternative lifestyles, blues and soul-based rock, happenings (freeform multimedia events more commonly called “raves”) and even its eventual protest – followed American counterculture scenes, especially those of New York and San Francisco (Anderson 2015: 171).

Dal punto di vista della sperimentazione sonora, le influenze si concretizzano soprattutto nella ricezione della poetica Fluxus e del pensiero indeterministico di John Cage. In un interessante saggio recente, il musicologo Benjamin Piekut aggiunge tra i punti di riferimento delle avanguardie inglesi anche il *free jazz* di Ornette Coleman, in grado di affiancare l'approccio “classico” del compositore americano con una “pratica musicale di spontaneità” (Piekut 2014: 770). Del resto la stessa “madrina” della storiografia musicale britannica, Virginia Anderson, suggerisce come nelle esperienze inglesi (che vedremo tra poco) ci sia ben di più rispetto al “quadro sperimentale” disegnato da Cage già a partire dagli anni cinquanta (Anderson 2013: 55-56). In tal senso, la ricognizione sulle esperienze condotte in Inghilterra non può che partire da due figure fondamentali per l'improvvisazione collettiva: il compositore Cornelius Cardew e il chitarrista Derek Bailey.

Cardew rappresenta un vero e proprio *trait d'union* tra le esperienze avanguardistiche europee

¹²¹ Un ruolo molto attivo nella costruzione culturale dell'underground londinese è stato quello dell'organizzazione no-profit *Music Now* che, dal 1965 al 1975 ha prodotto e organizzato oltre ottanta concerti dedicati alla scena sperimentale; fondata dal promoter e agente Victor Schonfield, è stata anche molto apprezzata per aver portato a Londra musicisti americani come i jazzisti Sun Ra, Ornette Coleman e sperimentatori d'avanguardia come John Cage, Karlheinz Stockhausen, Takehisa Kosugi e il gruppo Musica Elettronica Viva. Per ripercorrere con precisione la storia e i programmi dell'associazione culturale si può far riferimento al dettagliato saggio di Benjamin Piekut (2014).

e quelle americane: basti pensare alla sua collaborazione attiva alla stesura di *Carré* di Karlheinz Stockhausen, una delle opere visionarie che investiga pionieristicamente il concetto di spazio in musica, ma anche al fatto che fu tra i primissimi a promuovere in Europa la musica di Cage e di tutta la New York School. Il musicologo inglese Paul Griffiths, nel suo libro sulla “modern music”, fornisce anche una lettura immediatamente politica al lavoro di Cardew, collocandolo in una dimensione ampiamente progressista:

The words of Cornelius Cardew express a hope shared by several composers of his generation in the early 1970s, as it became clear both that political establishments in the west were retreating from the apparent idealism of the early 1960s (Kennedy had been the friend of liberal intellectuals; Nixon found his allies elsewhere) and that, on a more local level, the musical avant garde had been compromised in its opposition to the dominant culture (Griffiths 1995: 185).

Ma il valore e la portata del pensiero di Cardew si sviluppano anche sul piano strettamente musicale, subendo inizialmente la forte influenza sia dello stesso Stockhausen che, soprattutto di Cage. Attraverso l'unione di questi due approcci, una politica progressista sui fatti della musica e le conseguenze dello studio dei due grandi padri della ricerca, il compositore inglese sarà in grado di trovare una strada propria,¹²² coinvolgendo decine di giovani musicisti in contesti formativi e di aggregazione artistico-sociale; sarà proprio questa capacità a permettergli la costruzione di iniziative significative anche per l'approccio improvvisativo (Nyman 2011:137-139). Uno dei punti più alti di questo percorso è stata la fondazione, nel 1969, della *Scratch Orchestra*, un gruppo di esecutori, compositori e anche non musicisti, per il quale Cardew inizia a sperimentare nuove forme di notazione e di rapporto tra costruzione e interpretazione dell'opera. Si tratta di uno dei primi casi in Europa in cui si cerca di rompere idealisticamente la barriera tra musica professionale e amatoriale, in un'atmosfera di “felice anarchia”: i programmi della Scratch Orchestra comprendono tanto le creazioni della nuova generazione dei compositori americani (come La Monte Young, Terry Riley e Frederic Rzewski) quanto performance completamente originali in grado tanto di incoraggiare un senso di comunità, quanto di instillare una pratica di totale spontaneità nel risultato musicale (Griffiths 1995: 186-187).

¹²² A Cardew e alle molte sue esperienze di aggregazione è dedicato uno specifico paragrafo del terzo capitolo.

Galassia Bailey

Numerose esperienze inglesi significative sono legate alla figura di Derek Bailey¹²³ che, come abbiamo visto precedentemente, è stato uno dei primi performer ad affrontare anche la dimensione teorica dell'improvvisazione. Il suo contributo alla storia dell'improvvisazione è diventato nei decenni fondamentale, non solo dal punto di vista della ricerca sulla chitarra elettrica, ma anche per la sua capacità di formare una pluralità di gruppi e di collaborare con il più fertile *milieu* degli improvvisatori britannici e non solo.¹²⁴

Sebbene fondata nel 1963, la prima di queste compagini, inizia ad affrancarsi dal jazz convenzionale per suonare brani completamente improvvisati soltanto due anni dopo: si tratta di *Joseph Holbrooke*,¹²⁵ un trio formato dallo stesso Bailey con l'allora contrabbassista Gavin Bryars¹²⁶ e il percussionista Tony Oxley, che rimane attivo solo fino al 1966. Il

¹²³ Derek Bailey (1930-2005) è stato un precoce e molto prolifico chitarrista, continuando per tutta la vita a gravitare intorno alla città natale di Sheffield, nell'Inghilterra centrale. Questa natura performativa del suo fare musica – fatta inizialmente di club, tour e concerti jazz – ne sancisce anche la differenza immediata con molti degli altri esponenti citati qui, prevalentemente ascrivibili alla categoria dei compositori; ma come sottolineato nelle primissime righe della sua biografia: “Derek Bailey is a guitarist, a guitarist’s guitarist, a guitar fetishist’s *ultimate* guitarist, a player whose playing proceeds from his instrument in a way that hasn’t been done with such unswerving devotion since Hendrix amazed London by sleeping with his instrument”; ma nello stesso tempo “he’s also an avant-garde extremist, a theorist, an *enragé* and a cunning *saboteur* of overground values” (Watson 2013: 1-2).

¹²⁴ La già citata biografia, firmata dal saggista inglese Ben Watson (2013), è forse oggi il modo migliore per approcciare la vita e la vastità delle esperienze musicali di Bailey nella loro interezza. Oltre a quelle descritte qui si segnala, per esempio, il trio di improvvisazione libera *Iskra*, costituito a Londra nel 1970 con il trombonista Paul Rutherford e il bassista Barry Guy.

¹²⁵ Il nome del gruppo è un omaggio allo storico compositore britannico Joseph Charles Holbrooke (1878-1958), talvolta definito dalla letteratura come il “Wagner londinese” (Bailey 2010: 133).

¹²⁶ Gavin Bryars, nato in Yorkshire nel 1943, inizia la sua carriera come contrabbassista jazz, ma nella seconda parte della sua carriera diventerà un importante compositore di tendenza, capace di integrare la lezione americana della New York School con una personale forma di minimalismo: uno dei suoi lavori più noti è la composizione *The Sinking of the Titanic*, per ensemble (1969), un’opera indeterminata che consente agli esecutori di integrare nella performance una serie di materiali sonori correlati all’affondamento del famoso transatlantico. È in questo periodo che Bryars compie una scelta radicale: “he subsequently rejected improvisation, worrying that the performer becomes identified too closely with his or her improvisations” (Anderson 2014: 168). Ciò nonostante, una delle più curiose tappe del percorso di Bryars, è stata la fondazione e la direzione della *Portsmouth Sinfonia*: si tratta di un’orchestra formata da studenti della *Portsmouth School of Art* (nel sud dell’Inghilterra) il cui requisito fondamentale era che i membri, a prescindere dal loro essere musicisti come dalla loro abilità o esperienza, dovessero essere “estranei” allo strumento scelto per suonare in orchestra. Questa restrizione, insieme alla decisione iniziale di interpretare soltanto pezzi classici depositati nell’immaginario collettivo, costituì una vera e propria sfida per il pubblico, costretto a “digerire” versioni alquanto “sgangherate” di grandi capolavori del repertorio. L’orchestra, nata senza particolari pretese, divenne comunque un fenomeno culturale rilevante per quasi dieci anni (1970-1979), esibendosi in contesti anche assai prestigiosi come la *Royal Albert Hall* di Londra. Queste, così come ulteriori informazioni sulla Portsmouth Sinfonia, sono deducibili dal recentissimo libro curato da Christopher Reeves e Aaron Walker (2020), intitolato significativamente *The World’s Worst*, che ne ripercorre minuziosamente le fasi e le attività, anche attraverso la voce dei protagonisti; a titolo di curiosità, uno dei partecipanti all’orchestra, nelle vesti di clarinetista, fu anche il notissimo compositore elettronico inglese Brian Eno.

background di Bailey non è quello accademico, bensì proviene dal mondo della musica commerciale, ma questo lo mette fin dall'inizio nelle condizioni di frequentare pratiche improvvisative "quotidiane"; Oxley porta invece dentro il gruppo la sua connessione con le nuove tendenze del jazz più avanzato, mentre Bryars vi innesta la sua conoscenza e il suo interesse per l'ambito musicale accademico; una sintesi efficace di queste esperienze diverse maturò nelle pratiche della "improvvisazione libera":

In effetti, si trattò in tutti i casi più di una ricerca emozionale e istintiva di qualcosa che era logico e giusto, o almeno appropriato, per sostituire quello che avevamo ereditato e che trovavamo rigido, moribondo e formale (Bailey 2010: 125).

Gli esperimenti sulla poliritmia, sul suono strumentale e sulla conduzione armonica delle improvvisazioni si susseguono e, attraverso una serie di stadi intermedi, il gruppo sperimenta una prassi di lavoro continuamente *in progress* che integra, nel tempo, due aspetti fondamentali come la pratica del silenzio e la profonda ricerca sul suono strumentale:

Era questa la caratteristica più marcata della musica, specialmente per le percussioni; il fatto che il silenzio era valido. La musica cominciava dal silenzio. Non cominciava con la sezione ritmica che "dava il via". Cominciava con quello che noi accettiamo come silenzio. E ciascuna mossa stava a significare qualcosa. E per la percussioni tutto ciò era fantastico, perché l'"obbligo dello swing" era una delle catene del percussionista (Tony Oxley, cit. in Bailey 2010: 129).

Ero molto impegnato con lo strumento e credo di aver fatto molte cose per vedere sino a dove lo strumento poteva arrivare. Era molto soggettivo. Dedicavamo molta attenzione, sia individualmente sia collettivamente, ai singoli suoni. C'era una concentrazione molto intensa, una sorta di qualità zen nella musica. Cercavamo di essere sicuri che non avremmo fatto niente di superfluo. Non ci doveva essere nulla che si potesse chiamare «decorativo». [...] Ma a volte, specie dopo un po' che si suonava insieme, imparammo a lasciarci soli per lunghi periodi (Gavin Bryars, cit. in Bailey 2010: 132).

Questi due tratti diventano una delle caratteristiche più originali della band, che su queste basi sembra sviluppare un linguaggio realmente collettivo, capace di integrare e rispettare le

molte differenze tra le tre personalità musicali che la costituiscono. I concerti del gruppo si svolgono prevalentemente attraverso la fitta rete inglese dei club: malgrado in alcune occasioni la formazione inglobi altri musicisti interessati, essa non ha mai acquisito una dimensione sociale diversa da quella professionale, come evidenziato dalle parole di Bryars:

Non accettammo mai completamente altri musicisti nel gruppo. Non avevano trascorso con noi un periodo di lavoro comune e, anche se si accettava volentieri il loro contributo, avevamo sempre il vago sospetto che essi non potessero capire quel che accadeva. Ci prendevamo sul serio l'un l'altro, noi di Joseph Holbrooke, perché avevamo progredito insieme ma forse non potevamo estendere quella fiducia a persone che non avevano condiviso il nostro sviluppo (Gavin Bryars, cit. in Bailey 2010: 130).

È chiaro quindi che i pochi anni di lavoro insieme¹²⁷ costituiscono per il trio una continua piattaforma autoformativa, in grado di far evolvere collettivamente il sound del gruppo; in questo loro percorso i musicisti del gruppo Joseph Holbrooke hanno messo a punto un metodo di improvvisazione libera in grado di incorporare silenzio e casualità, senza incrinare il senso di coerenza drammaturgica, senza ricorrere a pratiche drastiche ed eclatanti per assicurarsi l'attenzione del pubblico, ma sempre pronti a cogliere le suggestioni provenienti soprattutto dal contributo dei giovani performer della scena inglese di quel periodo (Watson 2013: 102).

È invece nel contesto di una registrazione per *BBC Radio 3*, realizzata nel luglio 1969,¹²⁸ che Bailey inizia un'ulteriore avventura dell'improvvisazione libera, intraprendendola insieme a tre grandi musicisti come Evan Parker,¹²⁹ Hugh Davies e Jamie Muir;¹³⁰ più avanti il gruppo, al quale si aggiunge per un periodo anche la vocalist Christine Jeffrey, prenderà il nome di

¹²⁷ Ufficialmente il gruppo inizia nel 1963 e termina nel 1966, soprattutto a causa della dispersione geografica dei tre componenti, ormai affermati musicisti attivi in tutta l'Inghilterra (Watson 2013: 102).

¹²⁸ In molte fonti, tra cui lo stesso libro di Bailey (2010), l'inizio del gruppo viene accreditato come avvenuto nel 1968. Quella del 1969 sembra però realmente la prima vera performance documentata e registrata: a riprova di questo, anche il disco degli esordi, intitolato *The Music Improvisation Company 1968-1971*, riporta di fatto, relativamente alla traccia più remota, la dicitura "Side A recorded in mono in London on 4 July 1969" (www.discogs.com/it/The-Music-Improvisation-Company-1968-1971/release/1508481, 23 dicembre 2020).

¹²⁹ Evan Parker, sassofonista e compositore nato a Bristol nel 1944, è considerato oggi uno dei grandi padri dell'improvvisazione libera europea, già collaboratore di molti importanti performer ed egli stesso fondatore di una serie di gruppi di improvvisazione anche in tempi molto recenti.

¹³⁰ Il percussionista scozzese è noto alle cronache musicali perché dopo l'esperienza con Bailey fu chiamato, a partire dal 1972, dal chitarrista Robert Fripp a far parte del gruppo britannico di rock progressivo dei *King Crimson*, sia come percussionista che come sound designer.

*Music Improvisation Company*¹³¹ (MIC) e per circa tre anni sarà la “casa” performativa di Bailey. Una delle significative differenze con le esperienze precedenti, sia in solo che in gruppo, è la presenza di una qualche forma di elettronica, grazie alla presenza di Davies, pioniera della sperimentazione elettroacustica britannica:¹³² sebbene tale presenza non sia totalizzante per il gruppo, certamente ne costituisce uno dei tratti più originali, in grado di influenzare fortemente il sound e di spostarlo in una dimensione (e questo sembra valere anche per gli altri tre musicisti) di maggiore sperimentazione sulle possibilità di trasformazione analogica del suono, realizzata anche con strumenti a basso costo, ma con un'elevata capacità di controllo manuale:

Improvisation finds a more robust beauty – and humour – in the physical act of music-making itself, and hence does not fetishist “quality” recording. Though it has been compared to Ambient’s¹³³ lulling absences, Lo-Fi could only have emerged from a free-improvising milieu. The Music Improvisation Company showed the way. The approach of the Music Improvisation Company was not simply an “experimental” one as opposed to that of “jazz”. Nor was it the crass celebration of electric modernity versus acoustic antiquity that cyber-boosters find in *Bitches Brew*.¹³⁴ It was a dialectical operation that used electricity to foreground the physical act of music making, the very opposite of the dream of ungrounded omnipotence that characterises bourgeois notions of power and technology (which reach hysterical levels in cyber theory's fantasies about computers) [...] (Watson 2013: 154).

Proprio l'approccio “tattile” di Davies alla costruzione dei suoi dispositivi elettroacustici spinge il suo contributo in una direzione performativamente paritetica rispetto agli altri strumentisti, capace anche di generare nuovi stilemi improvvisativi, come ben espresso dal suo collega Parker:

¹³¹ Inizialmente, infatti, il gruppo viene presentato alla radio come *London Instrumental and Electronic Improvising*, con Davies sostanzialmente accreditato come esecutore di organo elettronico (Watson 2013: 146).

¹³² Per un maggior approfondimento sulla figura di Davies e delle sue esperienze sull'improvvisazione elettroacustica si veda il successivo paragrafo sugli ensemble elettroacustici.

¹³³ *Ambient* è un genere musicale emerso proprio all'inizio degli anni sessanta e definito per primo dal musicista inglese Brian Eno: “Un ambiente si definisce come un'atmosfera o un'influenza che circonda: una tinteggiatura...” (Eno 1997: 323). Sostanzialmente nella *Ambient Music*, il taglio tessiturale, il tono disteso e l'atmosfera complessiva possono assumere più importanza rispetto ad altri fattori di una composizione, come l'articolazione ritmica e l'economia strutturale. Lo stesso Eno ha realizzato numerosi prodotti discografici con queste caratteristiche.

¹³⁴ Molto noto e acclamato doppio album del musicista jazz americano Miles Davis; l'opera si caratterizza anche per l'ampio uso di strumenti elettrici e il massiccio lavoro di post-produzione effettuato in studio sulle registrazioni.

In molti casi, suonare i suoi strumenti voleva dire semplicemente lasciarli parlare, al momento giusto, però, e al giusto livello dinamico. Il suo lavoro con il gruppo accelerò anche lo sviluppo di un approccio all'improvvisazione fatto di "strati" differenti, un passo oltre la primitiva forma dialogica che era stata definita "ping pong" (Evan Parker, cit. in Bailey 2010: 145).

Al di là di questa innegabile novità nell'uso dell'elettronica e nella sua relazione con gli altri strumenti, i protagonisti testimoniano anche di come altri elementi espressivi e operativi abbiano reso ulteriormente originale l'esperienza di MIC. Il primo di questi tratti potremmo definirlo come "leadership flessibile": si tratta di una modalità nella quale il leader del gruppo cambia ogni tre-quattro mesi, in base alla relativa maggior influenza di un membro sugli altri in quel particolare periodo. Il processo causa frizioni e alleanze psicologiche, anche perchè tale cambiamento non avviene attraverso discussioni o decisioni democratiche; ciò nonostante esso influisce notevolmente sul sound del gruppo, che quindi riflette una costante mutazione di prospettiva sonora:

Durante quel periodo il gruppo avrebbe rispecchiato, non sempre pacificamente, le preferenze e lo stile del leader, fino a che quello, logorato dalle sue responsabilità, non fosse sopraffatto e non fosse rientrato nei ranghi della ribellione. [...] Stranamente, però, quel che complessivamente risultava da tali forze apparentemente in contraddizione faceva sì che i membri del gruppo raggiungessero una notevole comunanza, di idee e di atteggiamenti, una "coesione", forse è il caso di dire, estranea ai cambi di identità del gruppo stesso (Bailey 2010: 137-138).

Malgrado questa modalità di continuo cambiamento, il tratto che rimane invariante in tutte le performance sembra essere l'elemento definito da Bailey come "spinta strumentale", ovvero l'atteggiamento dei musicisti nei confronti dell'aspetto tattile, fisico, impulsivo del suonare uno strumento e di come essi possano "tenere a bada" questi fattori o reagire alla loro esplicitazione da parte dei colleghi. In tale ottica anche la naturale "estensione" dello strumento tradizionale per condurlo ai confini delle sue possibilità espressive,¹³⁵ diventa un

¹³⁵ Presumibilmente derivata dal pianoforte preparato di Cage, l'idea dello "strumento esteso" incarna la possibilità di aggiungere funzionalità e capacità espressive a uno strumento tradizionale, sia attraverso l'aggiunta di elementi fisici che di dispositivi elettronici di controllo del suono; negli anni in questione qualsiasi tipo di estensione era inevitabilmente di natura analogica, ma negli ultimi decenni si è molto diffusa la pratica di estendere gli strumenti con dispositivi e meccanismi di natura completamente digitale o mista.

ulteriore tratto espressivo, praticato regolarmente dai membri di MIC (Bailey 2010: 138-139). Quello che rimane oggi dell'attività del gruppo è sostanzialmente la pubblicazione di due dischi, il primo per la molto nota etichetta tedesca *ECM*¹³⁶ e il secondo, antologico, uscito per la casa discografica dedicata all'improvvisazione libera *Incus Records*,¹³⁷ fondata dalla stesso Bailey insieme a Parker e Oxley.

Quella che, in chiave attuale, appare come l'esperienza più radicale e anche culturalmente innovativa di Bailey, è il progetto *Company* – realizzato a partire dal 1976 e protrattosi fino a metà degli anni novanta – che prende come modello di partenza l'idea aggregativa di una ipotetica compagnia teatrale:

Da qualche tempo mi sembra che i migliori risultati nella libera improvvisazione vengano da raggruppamenti di musicisti che si riuniscono per un'occasione specifica ma hanno già collaborato... C'è un crescente gruppo di musicisti, in Inghilterra e in altre nazioni, che lavorano insieme in modo “semi-occasionale”, regolarmente ma non continuativamente, e non come membri di un gruppo fisso e permanente. È questo tipo di ensemble, non fisso nella formazione né nello stile, che offre oggi, io credo, le più grandi opportunità che si sono trovate nel campo della libera improvvisazione. La struttura di *Company*, per quanto si possa parlare di struttura, è basata sull'idea di una compagnia teatrale di repertorio, un gruppo di musicisti da cui diversi raggruppamenti possono essere tratti per specifiche occasioni e performance (Bailey 2010: 183).

Company non è quindi una band, né un festival, né un progetto puramente discografico, essa integra un'idea modernissima di “residenza artistica”¹³⁸ con l'estemporaneità e il confronto tra musicisti; non è neanche un'azione sociale perché non si rivolge a chiunque ma solo a musicisti professionisti: assomiglia di più a un “laboratorio”, che mette interpreti diversi sullo stesso piano e li accomuna in progetti performativi inediti e imprevedibili. Tra le motivazioni

¹³⁶ *The Music Improvisation Company*, ECM Records, ECM1005, 1970: contiene sette registrazioni originali registrate a Londra nell'agosto del 1970, due delle quali anche con Christine Jeffrey.

¹³⁷ *The Music Improvisation Company 1968-1971*, Incus Records, Incus 17, 1976: contiene la prima registrazione effettuata alla BBC nel 1969 e una successiva del giugno 1970.

¹³⁸ Malgrado questo concetto possa essere mutuato da esperienze riconducibili già al Rinascimento (basti pensare agli artisti di corte), in tempi moderni esso prende campo nel settore dell'arte visiva, del teatro e della danza, laddove artisti e performer si aggregano a una realtà produttiva o a una struttura ospitante per poter esprimere la propria creatività e realizzare il proprio progetto di ricerca, spesso collettivo, in un contesto liberamente espressivo. Nella realtà odierna questo meccanismo si è ampiamente diffuso in molti campi della produzione artistica e anche, timidamente, nella musica. Un'interessante analisi storico-analitica del fenomeno delle residenze artistiche è quella effettuata da Giovanna Calabrese nel suo testo “Alle origini delle residenze artistiche contemporanee: *Worpswede* e *Yaddo*” (www.unclosed.eu/rubriche/amnesia/amnesia-artisti-memorie-cancellazioni/250-alle-origini-delle-residenze-artistiche-contemporanee-worpswede-e-yaddo.html, 27 dicembre 2020).

di questa scelta Bailey annovera soprattutto la consapevolezza di un fatto che accade a molti gruppi: con il passare del tempo l'espressività musicale si irrigidisce e l'improvvisazione diventa sempre meno spontanea; di conseguenza le fasi iniziali di una aggregazione tra performer sono quelle che lo stimolano maggiormente, dal momento che esprimono bene quell'essenza di cambiamento che, evidentemente, è uno degli oggetti principali della sua ricerca (Bailey 2010: 184).

La deriva più logica per costruire questa natura multiforme e metterla costantemente alla prova è stata, da un lato, la creazione di un'occasione performativa, e dall'altro quella di un ciclo discografico, concretizzatosi nell'uscita di una dozzina di dischi¹³⁹ di varia natura e formazione, molti dei quali pubblicati da Incus Records. La fondazione di un ciclo di concerti completamente ideati e costruiti sulla base delle idee della compagnia, le cosiddette *Company Weeks*, è avvenuta invece a Londra tra il 1977 e il 1994:¹⁴⁰

Company Week is not a festival. [...] festivals are fashion parades; a sequence of exotic creatures cat-walking their stuff. Company Week is a building site; we get together and make something that wasn't there before (Derek Bailey, cit. in Watson 2013: 208).

Gli eventi sono occasioni completamente autogestite della durata di cinque-sei giorni, realizzati prevalentemente a Londra, con frequenza irregolare, e testimoniano la volontà di Bailey di far suonare musicisti in gruppi a geometria variabile, la cui ampiezza e composizione vengono decisi ogni sera poco prima della performance (Bailey 2010: 185). Nel corso degli anni si alternano quindi decine di performer diversi,¹⁴¹ legati in modi diversi a Bailey e al suo concetto di improvvisazione: i concerti diventano un vero e proprio punto di riferimento per l'ascolto di quanto ci sia di più innovativo e spontaneo nel campo dell'improvvisazione libera, ma soprattutto, ancora oggi, appaiono come un intelligente modello di aggregazione¹⁴² e

¹³⁹ L'elenco completo dell'immensa discografia di Bailey è pubblicata in appendice al libro di Watson (2013: 379-411).

¹⁴⁰ Per un dettaglio dei programmi musicali e dei musicisti di volta in volta coinvolti bisogna far riferimento ancora una volta al libro biografico di Watson (2013: 205-310), dove si trovano anche informazioni cronachistiche sull'evoluzione delle modalità di presentazione delle improvvisazioni, sull'evolversi delle tematiche e anche sulle diverse intensità di ricezione da parte della critica e del pubblico.

¹⁴¹ Tra i partecipanti alle sessioni di *Company*, tutti estremamente illustri, si segnalano: Alexander Balanescu, Han Bennink, Anthony Braxton, Dave Holland, Tristan Honsinger, Steve Lacy, George Lewis, Evan Parker, Yves Robert, Leo Smith, John Zorn e numerosi altri.

¹⁴² Lo stesso Ben Watson, in relazione all'approccio accogliente di Bailey, userà il termine "forum" per indicare la capacità di integrare provenienze linguistiche e geografiche diverse dei partecipanti: "As it embraced classical

stimolo alla creazione collettiva:

Il tempo a disposizione, il modo di scegliere i gruppi, i musicisti invitati: tutti gli elementi sono progettati in modo da rimuovere per quanto possibile ogni idea precostituita su come la musica dovrebbe essere, da rendere l'improvvisazione una necessità, e da tenerla in primo piano nel corso dell'attività (Bailey 2010: 187).

Dalle parole di Bailey e, soprattutto dalla musica delle Company Weeks, sembra emergere fortemente il senso di intimità e di profondo piacere nel “suonare insieme”, capace di superare le normali diversità della musica:

Ma dall'inizio di Company il fine primario è rimasto la ricerca dell'improvvisazione fine a sé stessa: elevare questo metodo di fare musica al di sopra dei suoi diversi risultati stilistici (Bailey 2010: 184).

Questa dimensione di vedere la musica improvvisata come un fatto collettivo da esperire, così come l'occasione per stare insieme e confrontarsi su un terreno comune, pur nelle singolarità espressive, accomuna il lavoro di Bailey alle esperienze parallele condotte da Cardew altrove in Inghilterra, ma anche a quelle che in altre parti d'Europa stanno prendendo forma. I risultati, così come molti dei presupposti riguardo l'idea stessa di improvvisazione collettiva, sono diversi, ma la tensione verso la costituzione di un comune vissuto musicale sembra essere l'elemento predominante. Certo, è grazie a musicisti come Bailey e Cardew che la figura del compositore e/o del performer prova ad allargarsi in una dimensione anche politica e culturale, in grado di attuare una funzione catalizzante per molte creatività che operano insieme.

Negli anni, l'influenza di musicisti come Bailey e Parker è stata determinante non solo per la musica inglese, ma la loro presenza in altri contesti europei ha contribuito non poco alla circolazione delle idee sull'improvvisazione libera: basti pensare, per esempio, alla loro partecipazione a collettivi che, nei rispettivi paesi, hanno sfociato in esperienze significative dal punto di vista storiografico, come *Instant Composers Pool* di Misha Mengelberg¹⁴³ in Olanda o la *Globe Unity Orchestra* di Alexander von Schlippenbach, molto attiva in Germania tra il

players, rock renegades, electronic experimentalists, turntablists and dancers, Company Weeks was more like a forum for an international avant-garde than a specific kind of music” (Watson 2013: 226).

¹⁴³ A cui sarà dedicato uno specifico paragrafo più avanti.

1966 e il 1987, ma presente spesso nei programmi dell'improvvisazione londinese.

Ancora Londra

Derek Bailey è anche un punto di contatto con un'ulteriore esperienza londinese, per la verità già attiva a partire dal 1966, quando il polistrumentista John Stevens e il sassofonista Trevor Watts danno vita allo *Spontaneous Music Ensemble* (SME), resistito, pur con significative mutazioni, fino alla metà degli anni novanta. Con un'ispirazione proveniente tanto dall'improvvisazione free americana che dai gruppi di tradizione europea come AMM,¹⁴⁴ il collettivo ha ospitato diversi improvvisatori inglesi, tra i quali, appunto lo stesso Bailey, ma anche Evan Parker, Paul Rutherford, Kenny Wheeler e Dave Holland. Proprio Parker è stato in grado di sintetizzare piuttosto bene la poetica di SME:

Stevens had two basic rules: (1) if you can't hear another musician, you're playing too loud, and (2) if the music you're producing doesn't regularly relate to what you're hearing others create, why be in the group? This led to the development of what would jocularly become known as "insect improv", music that tended to be very quiet, very intense, arrhythmic, and by and large atonal (Evan Parker, cit. in *Artist Biography* by Brian Olewnick, www.allmusic.com/artist/spontaneous-music-ensemble-mn0000158979/biography, 23 dicembre 2020).

La metafora di una "musica naturalistica" si presta effettivamente bene a descrivere l'esperienza sonora del gruppo che, nello stesso tempo, lascia ancora aperto uno spiraglio alle influenze provenienti dal mondo del jazz, come facilmente intuibile dall'ascolto di alcune loro performance;¹⁴⁵ tali influenze si faranno assai più deboli quando, a partire dalla fine degli anni settanta, la formazione si trasformerà in un ensemble di strumenti ad arco, in grado di incorporare fino a una ventina di performer.¹⁴⁶

Quello che si diceva all'inizio sulla vitalità della cultura musicale inglese, trova un ulteriore riscontro nella capacità di aver consentito la crescita di un'esperienza originale, soprattutto in relazione a un mondo, quello dell'improvvisazione musicale, quasi completamente

¹⁴⁴ Che vedremo in dettaglio più avanti nel paragrafo dedicato a Cardew.

¹⁴⁵ La produzione discografica di SME è stata negli anni relativamente ampia, ma bastano probabilmente la visione e l'ascolto di alcuni video di performance tra il 1971 e il 1972 insieme alla vocalist Julie Tippett, presenti sulla piattaforma YouTube, per corroborare quanto postulato da Parker: www.youtube.com/watch?v=w_tqlSA7uIg; www.youtube.com/watch?v=EVamu9Y_6Ko, 27 dicembre 2020.

¹⁴⁶ Per ulteriori notizie sul gruppo e sulle sue modalità di lavoro, cfr. Stevens (2007) e Scott (2014).

dominato dalla presenza maschile:¹⁴⁷ si tratta infatti del *Feminist Improvising Group* (FIG), presumibilmente la prima formazione storica al mondo di improvvisazione libera composta da sole donne. Il collettivo nasce a Londra nel 1977 per volontà della vocalist Maggie Nicols¹⁴⁸ e della fagottista Lindsay Cooper,¹⁴⁹ proprio con lo scopo di colmare il vuoto dell'assenza femminile nel campo dell'improvvisazione collettiva. La dimensione femminista e fortemente di genere caratterizza immediatamente il lavoro delle performer, così come la loro ricezione da parte del pubblico e della critica:

In the beginning FIG appeared mostly at women's festivals. The music proved challenging for women used to rock, folk, and disco music, but FIG's theatrical and humorous approach to women's issues impressed many. Rehearsals for FIG were conducted like workshops, on the feminist assumption that "the personal is political" (Maggie Nicols, cit. in Reason 2002: 38).

Tale dimensione è evidentemente in grado di fornire anche un metodo operativo, votato appunto all'accoglienza di musiciste¹⁵⁰ (oltre una decina nel corso dei sei anni di vita del gruppo) di varia provenienza e differente abilità musicale, caratterizzato in chiave performativa da:

sonic negotiation of eroticism, resistance, liberation, joy, pleasure, power, and agency, a multilayered call and response between individual improvisers and a community of listeners. [...] [FIG were] instrumental in encouraging listeners/interpreters to negotiate the work from a queer perspective, opening a space for the listener who responds to the laughter of women with her own improvised laughter (Smith 2004: 240).

La ricezione del gruppo è evidentemente contrastata, perché a fronte di critiche alquanto positive, come quelle espresse sopra dalla studiosa di genere Julie Dawn Smith, ne arrivano altre molto negative (sia da parte del mondo della critica che dei colleghi musicisti maschi),

¹⁴⁷ Se si esclude forse la Scratch Orchestra di Cardew dove era effettivamente presente un significativo apporto femminile (Anderson 2014: 165).

¹⁴⁸ Maggie Nicols, scozzese del 1948, faceva parte all'epoca della grande big band di jazz progressivo *Centipede*, fondata dal pianista Keith Tippett, ma ha anche partecipato ad alcuni concerti dello SME (Reason 2002: 36). Un recente documento video è presente in rete sulla piattaforma Vimeo, in cui la performer ripercorre alcune tappe del suo itinerario nel campo dell'improvvisazione: *In conversation with Maggie Nicols*, di Pierre Bouvier Patron, British Music Collection, 2017 (<https://vimeo.com/239367506>, 26 dicembre 2020).

¹⁴⁹ La provenienza di Lindsay Cooper (1951-2013) è invece quella del ben noto gruppo di rock progressivo *Henry Cow*, fondato dal chitarrista Fred Frith e dal polistrumentista Tim Hodgkinson.

¹⁵⁰ Oltre alle fondatrici ne hanno fatto parte anche musiciste come Georgie Born e Sally Potter; il gruppo si trasformerà, nel 1983, in una compagine diversa: *European Women's Improvising Group* (Reason 2002: 39).

basate spesso sull'accentuazione delle scarse capacità tecnico-improvvisative.¹⁵¹

Ma la forza di un'esperienza come questa sembra stare nel fatto che le protagoniste esprimono sempre "loro stesse", in una dimensione di libertà che travalica qualsiasi tipo di ostacolo e che fa dell'ironia uno dei tratti chiave:

The people were shocked, because they felt the power that was emerging from the women. We did not do that on purpose. We didn't even realize ourselves what was happening. We improvised, but we improvised our own lives and our biographies. We parodied our situation, perverted our dependencies and threw everything high into the air (Maggie Nicols, cit. in Smith 2004: 233).

Il teatro biografico avviene, per esempio, attraverso il ricorso a materiali sonori prodotti da oggetti della quotidianità, come aspirapolveri, scope, pentole, utensili da cucina, ma anche con la vera e propria messa in scena di *tableau vivant* domestici; a tutto questo FIG affianca, da un lato la parodia del ruolo delle donne in musica,¹⁵² e dall'altro un continuo, divertente, ricorso al coinvolgimento del pubblico nelle performance, attività che porterà la Smith (2004: 236) a parlare espressamente di "social virtuosity", riconnettendo questo caso con le prodromiche esperienze della Scratch Orchestra di Cardew.

1.5. I gruppi di improvvisazione elettroacustica

A partire dalla fine degli anni cinquanta del secolo scorso, il contributo della ricerca sulle tecnologie elettroacustiche alle performance di improvvisazione collettiva è stato significativo, non solo nell'ambito della creazione di strumenti musicali innovativi, ma anche per aver stimolato la formazione di ensemble dedicati specificamente all'elettronica dal vivo, intesa qui come il ricorso a un'ampia categoria di dispositivi per la produzione e la trasformazione in tempo reale di musica improvvisata.¹⁵³ D'altro canto, gli strumenti convenzionali (amplificati o meno) non sono banditi in questo percorso, ma essi vengono

¹⁵¹ La genesi, le vicende e la ricezione del gruppo sono ripercorse, in un saggio molto esteso, sempre da Smith (2004).

¹⁵² Mimando, per esempio, i gesti e i ruoli delle coriste e delle ballerine nei classici concerti rock e jazz.

¹⁵³ Può essere utile, da questo punto di vista, segnalare il testo di Nicola Bernardini (1986) dedicato a una panoramica generale sulla musica elaborata dal vivo, sebbene non di stampo specificamente improvvisativo.

alternati, in taluni casi, alla performance con strumenti elettronici; questi ultimi, come vedremo, potranno provenire sia dal mercato dell'industria musicale che essere auto-costruiti dagli stessi interpreti.

Un ensemble elettronico, per essere tale, dovrebbe avere potenzialmente la stessa libertà espressiva tipica del lavoro compositivo-elettronico, dove si è abituati a lavorare in studio, attraverso la progettazione e l'elaborazione dei materiali sonori, su supporti elettronici;¹⁵⁴ ma, nel caso di un ensemble, con la differenza di poter agire istantaneamente sul suono stesso secondo una precisa modalità di controllo, ovvero in grado di dare una restituzione sonora immediata.¹⁵⁵ In tal senso, la distanza di questo approccio rispetto alle modalità tipiche della musica scritta non potrebbe essere più lampante, soprattutto perché proprio a partire dagli strumenti e dal loro "sound", i gruppi di improvvisazione (formati tanto da compositori che da strumentisti) hanno potuto costruire il loro percorso, contribuendo a una vera e propria evoluzione linguistica della musica elettronica dal vivo. È curioso invece l'accostamento che il musicologo britannico Paul Griffiths propone, già alla fine degli anni settanta, tra i gruppi di live electronics e le nascenti band jazz e rock, ipotizzando una somiglianza tra questi due mondi:

Comparisons can be made more readily with rock groups and jazz bands, where similarly the performers' ideas dominate the composer's, than with classical ensembles such as the string quartet (Griffiths, 1979: 72).

Ancora una volta l'eredità fondativa di John Cage è predominante anche nell'ambito del live electronics: basti pensare al ciclo dei suoi *Imaginary Landscape*,¹⁵⁶ dove il ricorso a dispositivi

¹⁵⁴ Questa è comunque una questione aperta e oggetto di indagine nel campo dello studio della performance elettroacustica, così come fonte di differenti opinioni tra teorici e musicisti che si occupano di questo tipo di ambito.

¹⁵⁵ Non è compito di questo studio analizzarne con precisione le differenze, ma appare evidente come ancora oggi la precisione e la qualità del suono fissato su supporto siano in netto contrasto con le modalità di emissione e manipolazione immediate dell'elettronica dal vivo, specie se ottenute con strumenti a forte controllo gestuale. Sono numerosi i testi che raccontano le modalità di lavoro del compositore di musica su supporto, dallo storico testo di David Kean (1980) sulla *tape-music* fino al fondamentale libro del teorico e compositore francese Michel Chion (2004) sull'arte dei suoni fissati.

¹⁵⁶ Questo ciclo di opere inizia con una prima composizione del 1939 (*Imaginary Landscape n. 1*), pensata per un piccolo ensemble con due giradischi a velocità variabile, un piatto e un pianoforte usato in maniera non convenzionale; è probabilmente uno delle primissime opere elettroacustiche della storia musicale. Gli ultimi lavori di questo ciclo sono molto conosciuti: il n. 4 è per un ensemble di ventiquattro elementi dove ciascuna coppia di interpreti agisce dal vivo su dodici apparecchi radiofonici; il celeberrimo n. 5 del 1952 è invece una partitura grafica con cui costruire la composizione, ogni volta in modo diverso, utilizzando materiale catturato da 42 registrazioni commerciali diverse di musica pre-esistente.

innovativi di natura elettroacustica, così come a una strutturazione basata su incisi ritmici costruiti con durate proporzionali, è radicale e rimanda allo sviluppo di una nuova tipologia di performatività¹⁵⁷ da parte degli interpreti. Le esperienze cageane e le relative influenze per i musicisti di tutto il mondo, continuano fino agli anni sessanta: un'opera come *Cartridge Music* (1960) è davvero emblematica da questo punto di vista, prevedendo una libertà assoluta nell'interpretazione di schemi grafici costruiti dallo stesso ensemble di esecutori attraverso la combinazione di fogli trasparenti e figure geometriche date; il risultato, una composizione per “piccoli suoni amplificati”, è da interpretare grazie a un utilizzo ricorrente di testine di giradischi¹⁵⁸ da usare, insieme ai microfoni a contatto¹⁵⁹ come sistemi di trasduzione sonora di azioni manuali su oggetti e strumenti non convenzionali.

Se da un lato, con tutte queste esperienze, Cage si distanzia progressivamente dalla tradizione musicale europea, dall'altro egli sembra costruire un terreno fertile per le future praterie di sperimentazione elettronica che verranno di lì a qualche anno e dove i performer potranno condurre il loro percorso di scoperta in maniera del tutto indipendente dalla figura di un compositore, spesso proprio grazie ai nuovi strumenti elettroacustici.

Un ulteriore debito di riconoscenza è quello dovuto al lavoro di ricerca elettroacustica di Karlheinz Stockhausen, condotto soprattutto dalla fine degli anni cinquanta fino ai primi anni ottanta del secolo scorso:¹⁶⁰ non tanto sulla modalità di lavoro e di emancipazione dall'autore,¹⁶¹ quanto sul piano del rapporto tra scrittura musicale e impiego dell'elettronica, egli è stato un pioniere assoluto, sperimentando in anteprima l'applicazione di dispositivi e tecniche quali la spazializzazione del suono, l'elaborazione dal vivo con strumenti analogici,

¹⁵⁷ L'uso di questo termine è, nelle intenzioni di chi scrive, un modo per definire un dispositivo culturale in analogia a quanto fatto nel campo dell'antropologia da studiosi come John Austin e, recentemente, Justin Butler, per i quali la “performatività” è la potenza del linguaggio di causare effettivi cambiamenti del mondo: non solo esso può quindi descriverlo, ma può anche funzionare come una forma di azione sociale concreta (Cavanaugh 2015); si propone quindi una dicotomia tra ciò che “definisce” qualcosa e ciò che “fa” qualcosa, di musicale nel nostro caso.

¹⁵⁸ Le *cartridge*, appunto, a cui allude il titolo.

¹⁵⁹ I microfoni a contatto, detti anche piezoelettrici, sono una tipologia di trasduttori che captano le vibrazioni sonore attraverso il contatto con un oggetto solido ospite e le sue corrispondenti piccolissime deformazioni meccaniche.

¹⁶⁰ Ci piace sottolineare come in quel periodo il catalogo delle opere di Stockhausen sia denso di opere che sono diventate “di riferimento” per i musicisti elettronici e non solo, tanto è stata profonda l'investigazione del compositore tedesco per ogni singola tecnica o modalità di relazione acustico-elettronico. Stockhausen ha continuato a comporre opere miste notevoli fino alla sua scomparsa, ma certamente in quegli anni la sua produzione è stata, dal punto di vista elettronico, la più incisiva. Il catalogo completo e aggiornato delle opere è reperibile sul sito web della *Stockhausen Verlag* (<http://www.stockhausen-verlag.net>).

¹⁶¹ Se si esclude evidentemente il caso della sua “musica intuitiva”, ampiamente trattato nella prosecuzione di questo studio.

l'uso della radio a onde corte e molto altro; schiere di musicisti si sono ispirati a questo percorso e ne hanno raccolto le direzioni, gli insegnamenti e lo spirito di ricerca, qualificandolo come uno dei pensieri elettroacustici più influenti¹⁶² e identitari di tutto il Novecento.

Dal punto di vista dell'improvvisazione collettiva, l'influenza tanto di Cage quanto di Stockhausen è riscontrabile nella pratica musicale di alcuni importanti gruppi europei, come l'ensemble italiano Musica Elettronica Viva (MEV), fondato a Roma a metà degli anni sessanta da un trio di improvvisatori americani.¹⁶³ In questo caso

Tapes, complex electronics – Moog synthesizer, brainwave amplifiers, photocell mixers – are combined with traditional instruments, everyday objects and the environment itself, amplified by means of contact mikes, or not. Sounds may originate both inside and outside the performing-listening space and may move freely within and around it. Jazz, rock, primitive and Oriental musics, Western classical tradition, verbal and organic sound both individual and collective may all be present (Griffiths 1979: 75).

Ancora una filiazione dai due pionieri dell'avanguardia può essere considerata quella dell'ensemble inglese AMM,¹⁶⁴ quasi coevo di MEV e dedicato totalmente all'improvvisazione libera: tre dei membri sono, infatti, musicisti attivi nell'ambiente jazz, mentre gli altri due (tra cui Cornelius Cardew) provengono direttamente dall'ambito euro-americano e sono profondi conoscitori della musica sperimentale statunitense; Griffiths descrive così una delle esperienze sonore di AMM:

[...] they were able to sink their differences in improvisation of hypnotic effect. The piece makes much use of sustained sounds, and the ritual atmosphere is heightened by regular gong strokes and other periodic rhythms. While there is some hint of Indian influence in the steady development to a climax [...] (Griffiths 1979: 76).

L'Inghilterra elettroacustica di Hugh Davies

¹⁶² Numerosi musicisti, anche di ambiti diversi, hanno dichiarato di essere stati influenzati da Stockhausen: tra questi Frank Zappa, Björk e Miles Davis oltre che Roger Waters e Rick Wright, dei Pink Floyd; è anche noto come i Beatles inserirono Stockhausen tra i vari personaggi presenti sulla copertina del loro album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, mentre il cantautore Franco Battiato dedicò al compositore il suo terzo album *Sulle corde di Ariès* (it.wikinews.org/wiki/Morto_a_79_anni_il_compositore_tedesco_Karlheinz_Stockhausen, 7 dicembre 2007).

¹⁶³ Per una descrizione dettagliata si veda il paragrafo del capitolo 3 dedicato alla scena improvvisativa romana.

¹⁶⁴ Per una descrizione dettagliata si veda il paragrafo del capitolo 3 dedicato alle esperienze musicali di Cornelius Cardew.

Sul fronte britannico dell'improvvisazione elettroacustica, oltre alle esperienze legate alla presenza di Cardew, spicca, nuovamente ispirata tanto da Stockhausen quanto dalla poetica cageana (Griffiths 1979: 83), la figura dello sperimentatore del Devon Hugh Davies.¹⁶⁵ Egli sembra cogliere in pieno due circostanze, che in quel periodo stanno modificando anche radicalmente la produzione di musica elettronica: la trasportabilità dei dispositivi, grazie almeno in parte all'avvento dei piccoli circuiti basati su transistor,¹⁶⁶ e la nuova possibilità di auto-costruire dispositivi analogici semplici e originali per produrre e trasformare suoni dal vivo, senza alcuna particolare pregressa competenza tecnica (Davies 2001: 53).

Tra il 1968 e il 1975 Davies dà vita e guida la formazione dei *Gentle Fire*,¹⁶⁷ una compagine totalmente britannica che nei sette anni di vita vedrà la partecipazione di un piccolo gruppo di polistrumentisti, soprattutto elettronici ma anche acustici.¹⁶⁸ L'orientamento del gruppo oscilla tra la forte ispirazione stockhauseniana, atta a un controllo puntuale di ciò che viene suonato, e una grande libertà espressiva, instillata dalla fruizione dei concerti densi di "indeterminazione" tenuti da Cage e David Tudor in quegli anni (Davies 2001: 54).

Per tutto il lasso di tempo della sua esistenza, *Gentle Fire* alterna nei concerti la performance di composizioni collettive di gruppo (in prevalenza improvvisate) all'interpretazione di opere aperte firmate da singoli compositori¹⁶⁹ "that offered considerable freedom to the performers, often notated verbally and occasionally graphically, and frequently without precise instrumentation" (Davies 2001: 57).

¹⁶⁵ Davies (1943-2005) è stato un musicista piuttosto noto anche per aver inventato alcuni particolarissimi strumenti musicali, spesso ricavati da oggetti di uso quotidiano e battezzati con nomi singolari come *Sbozzyg Springboard* e *Porcupine* (Mooney 2017). L'influenza di Stockhausen sul suo percorso deriva in parte dal fatto di esserne stato assistente per due anni a metà degli anni sessanta (Davies 2001: 53). Vale anche la pena ricordare come a partire da quel periodo Davies abbia contribuito molto significativamente alla creazione di un processo di documentazione della storia della musica elettronica pubblicando, nel 1968, un catalogo con l'elenco delle opere di musica elettronica composte in tutto il globo (Davies 1968). Grazie a questa ricerca documentativa è presumibile che sia stato il primo studioso a contribuire alla definizione della storia della musica elettronica come effettivo e autonomo ambito interdisciplinare internazionale.

¹⁶⁶ Anche nella musica accade quindi ciò che caratterizza tutto il mondo dell'elettronica in quei decenni con questo piccolo dispositivo a semiconduttori, il transistor appunto, che rimpiazza gli obsoleti sistemi a valvole, contribuendo a una drastica riduzione delle dimensioni di tutti gli apparecchi elettronici; basti pensare alle radioline portatili.

¹⁶⁷ Effettivamente si tratta di un nome significativo, derivato dalla parola buddista che denota lo spirito in grado di tenere insieme un gruppo di persone (Griffiths 1979: 83).

¹⁶⁸ Oltre allo stesso Davies (strumenti autocostruiti, live electronics, clarinetto), Richard Bernas (pianoforte, percussioni, voce), Patrick Harrex (violino, percussioni), Graham Hearn (piano, flauto dolce, sintetizzatore, percussioni), Stuart Jones (tromba, violoncello, chitarra elettrica), Richard Orton (voce, live electronics), Michael Robinson (violoncello, pianoforte).

¹⁶⁹ Tra queste segnaliamo lavori degli stessi Cage e Stockhausen, ma anche di Kagel, Alvin Lucier, Robert Ashley e del membro del gruppo Graham Hearn.

Nelle composizioni di gruppo l'esplorazione è orientata verso tre direzioni principali: un capillare uso dell'elaborazione elettronica, l'autocostruzione e l'utilizzo dal vivo di nuovi strumenti musicali elettronici;¹⁷⁰ infine, una struttura circolare all'interno della quale ogni performer possa creare la parte sonora per il successivo (Davies 2001: 58). Sempre dal medesimo testo di Davies appare chiaro come il gruppo si esibisca portando sempre con sé un sistema quadrifonico di diffusione e che in generale privilegiasse dispositivi e sistemi audio di proprietà, con i quali i membri erano evidentemente in maggior familiarità (2001: 56). Come si deduce, quindi, l'aspetto tecnico-costruttivo del fare musica è posto da Gentle Fire in rapporto paritetico con quello formale: attraverso questo approccio il gruppo crea un ciclo di sei *Group Compositions* nelle quali l'organico, per ciascun pezzo, è fissato in anticipo, così come i processi tecnici da utilizzare, mentre l'improvvisazione avviene seguendo sequenze di istruzioni verbali o descrizioni di situazioni musicali da raggiungere. In tal senso, è piuttosto curioso il riferimento, in alcuni di questi lavori, al tema del cibo, tanto nell'utilizzo di specifici oggetti di produzione sonora (come griglie metalliche da forno, per esempio), quanto come vera e propria "messa in scena" di un pasto da eseguire/"mangiare" sul palcoscenico,¹⁷¹ con tanto di sonde acustiche (collegate poi a un sintetizzatore) da inserire in una torta, via via tagliata a fette e in grado di filtrare il suono in maniera progressivamente differente (Davies 2001: 59).

Lo spirito innovativo di Davies lo spingerà nei medesimi anni (1968-1973) a fondare un ulteriore collettivo di improvvisazione, *Naked Software*, così come riportato sia da Manning (1985: 194) che da Mooney (2017), ma per il quale non si riscontrano informazioni ulteriori.¹⁷² Un percorso inglese quasi parallelo a quello di Gentle Fire è portato avanti a Cambridge, tra il 1969 e il 1976, dal compositore anglo-australiano Roger Smalley,¹⁷³ che dà vita al gruppo *Intermodulation*, coinvolgendo il polistrumentista Tim Souster, suo collega al prestigioso

¹⁷⁰ Per una dettagliata panoramica sugli strumenti inventati, soprattutto da Davies, e sulla loro valenza anticipatoria, cfr. Mooney (2015 e 2017).

¹⁷¹ Questo è in realtà il progetto della *Group Composition VII*, mai realizzata pubblicamente a causa dello scioglimento del gruppo (Davies 2001: 59).

¹⁷² Al di là della citazione di questa esperienza, non è stato possibile rintracciare alcuna fonte da cui ricavare ulteriori notizie; soltanto il curriculum vitae in rete di una delle partecipanti, Annea Lockwood, riporta i nomi dei membri: Hugh Davies, John Lifton, Howard Ries, Harvey Matusow e la stessa Lockwood (<http://helicotrema.blauerhase.com/annea-lockwood-2>, 20 ottobre 2020).

¹⁷³ Roger Smalley (1943-2015) è stato anche un importante pianista e direttore d'orchestra; come compositore ha comunque dedicato la maggior parte della sua carriera alla creazione di musica scritta, arrivando, tanto in Gran Bretagna che altrove, a una buona notorietà.

King's College, insieme a un piccolo gruppo di studenti, Andrew Powell¹⁷⁴ e Robin Thompson (Souster 1977: 3). Così come nel caso del gruppo di Davies, ciascun membro suona strumenti elettroacustici diversi¹⁷⁵ e, su questo fronte, le due compagini sono accomunate da più di un aspetto, tra cui l'uso ricorrente del notissimo sintetizzatore inglese VCS3.¹⁷⁶ Lo stesso Souster descrive in breve quello che era stato una sorta di manifesto di Intermodulation:

In 1969 the group Intermodulation was formed with the intention of developing techniques of integration and intercommunication in the field of live-electronics, in which instruments of a more or less conventional nature are extended and transformed by electronic means in a real-time concert situation (Souster 1977: 4).

Un primo aspetto di interesse è l'idea di “strumento musicale esteso”,¹⁷⁷ che emerge come uno dei tratti principali del gruppo e che, anche in senso generale, caratterizzerà molta della ricerca elettroacustica negli anni a venire, arrivando fino all'uso assai ricorrente dei tempi recenti. Inoltre, il tema dell'interazione tra performer è ulteriormente indicato come centrale ed evidentemente risolto attraverso una doppia tipologia di comunicazione: da un lato quella verbale (in sede preparatoria) e musicale (in sede esecutiva) tra performer e, dall'altro, una comunicazione verso il pubblico, ottenuta con la trasformazione dal vivo dei segnali in maniera lampante e immediata (Souster 1977: 4).

Nel corso dei sette anni di attività Intermodulation alternerà una pluralità di approcci musicali, dall'esecuzione di opere improvvisate all'interpretazione di partiture definite, spesso di natura verbale. All'atto della cessazione di Intermodulation, saranno Souster e Britton, insieme a un altro musicista inglese, Tony Greenwood, a continuare la tradizione fondando un nuovo gruppo di live electronics, chiamato *Odb* (Souster 1977: 6), attivo dal 1976 al 1978

¹⁷⁴ Nel 1970 Peter Britton sostituirà Powell come membro effettivo del gruppo.

¹⁷⁵ Powell chitarra e tastiere, Smalley tastiere e live electronics, Souster viola, tastiere e live electronics, Thompson sassofono, tastiere e live electronics, Britton percussioni, tastiere e live electronics.

¹⁷⁶ Il sistema portatile VCS3, disponibile fin dal 1969 e successivamente anche in diverse varianti ulteriormente ridimensionate, è stato progettato da Peter Zinovieff e prodotto dalla britannica EMS (*Electronic Music Studios*), diventato nei decenni un vero e proprio mito dell'organologia elettronica: basti pensare che, oltre dai gruppi della sperimentazione elettroacustica, è stato utilizzato estensivamente nell'ambito pop-rock da band e artisti come King Crimson, Pink Floyd, Alan Parson, Brian Eno, Kraftwerk, Tangerine Dream, Jean-Michel Jarre (<https://www.soundonsound.com/music-business/all-about-ems-part-1>, 20 ottobre 2020); in Italia tra gli altri da Area, Franco Battiato e Piero Umiliani. Per una dettagliata storia dello strumento, cfr. Gardner (2017).

¹⁷⁷ Cfr. nota 135.

e caratterizzato sul piano ritimico da forti influenze sia della tradizione africana che di quella rock (Manning 1985: 194).

A differenza, per esempio, delle esperienze di Cardew con AMM e Scratch Orchestra, i gruppi inglesi descritti¹⁷⁸ sembrano progressivamente allontanarsi da una visione pura e totalizzante dell'improvvisazione libera, per avvicinarsi maggiormente all'idea di una "composizione di gruppo" o all'interpretazione di partiture aperte; questa deriva è testimoniata, per esempio, dalle parole di un membro illustre di Gentle Fire:

we came to feel that improvisation was no longer a fruitful path of discovery for us. It had become a little like conversation with old friends". (Michael Robinson, cit. in Emmerson 1991: 185).

Questa moltitudine di voci operanti sul live electronics è ancora una volta un segnale della vitalità di quello che è stato per molti decenni il fertilissimo territorio inglese in tutti i campi dell'espressione musicale, ed evidentemente bacino inesauribile di esperienze innovative anche sul fronte dell'improvvisazione; a questo panorama sembra giusto contrapporre e accostare nuovamente quello nord-americano.

Stati Uniti e Canada

Il gruppo sperimentale *Sonic Arts Union* (SAU), che possiamo affiancare a Gentle Fire nelle simili modalità "democratiche" di lavoro collettivo, si è nutrito, tra il 1966 e il 1976, della collaborazione tra quattro compositori statunitensi: Robert Ashley, David Behrman, Alvin Lucier e Gordon Mumma. La loro attività trae origine dal lavoro di ricerca condotto nel Michigan,¹⁷⁹ dove Ashley e Mumma iniziano a suonare insieme dal vivo dopo un periodo dedicato alla musica su supporto.¹⁸⁰ La sperimentazione del gruppo si concentra fin dall'inizio sulla costruzione manuale di piccoli circuiti elettronici personalizzati, realizzati spesso

¹⁷⁸ A cui si deve aggiungere, per dovere di cronaca, il *West Square Electronic Music Ensemble*, attivo a Londra tra il 1973 e il 1985 e guidato da Barry Anderson insieme a un gruppo sempre variabile di ex studenti del *Morley College*, tra i quali spicca la presenza del compositore e performer Stephen Montague (Emmerson 1991: 183).

¹⁷⁹ Ci si riferisce qui al famoso *Cooperative Studio for Electronic Music* ad Ann Arbor (Griffiths 1979: 83), luogo peraltro noto come base del già citato collettivo americano *ONCE*

¹⁸⁰ Anche in questo caso sembra determinante per la deriva dei due giovani musicisti, il contatto con i grandi pionieri dell'avanguardia (Cage e Stockhausen, ma anche Earle Brown e Morton Feldman) invitati in quegli anni ad Ann Arbor a condurre cicli di lezioni e concerti (Dewar 2018: 7).

impiegando componenti di scarto,¹⁸¹ oltre che sviluppati e utilizzati con una strategia totalmente empirica (Dewar 2018: 3). Grazie a questo anticipatorio lavoro con l'elettroacustica dal vivo, così come alla collaborazione negli anni con figure predominanti dell'avanguardia americana (come Cage, Tudor, Pauline Oliveros, Robert Rauschenberg e Merce Cunningham) Sonic Arts Union può essere annoverato tra i pionieri assoluti del live electronics negli Stati Uniti.

L'incontro tra i quattro protagonisti inizia nella Boston area, dove Behrman insegna alla *Brandeis University* (Manning 1985: 198), e avviene proprio all'insegna della ricerca sui nuovi dispositivi strumentali, una vera e propria "ricontestualizzazione" dello strumento musicale elettroacustico che diventerà tratto distintivo anche delle relative singolarità compositive di tutti i membri del gruppo (Dewar 2018: 11).

Dal punto di vista del linguaggio musicale, i performer di SAU si concentrano costantemente su pratiche indeterminate, in grado di alternare uno spettro espressivo in bilico tra improvvisazione libera e composizione aperta: questo approccio li pone anche in una condizione sfavorevole dal punto di vista economico, non potendo di fatto accedere ai meccanismi di finanziamento e commissione tipici della musica tradizionale e assai diffusi in quel periodo; perciò la necessità diventa virtù quando i membri iniziano a far ricorso, come detto, di componenti elettronici di scarsa rilevanza, combinandoli e piegandoli ai fini dell'emissione sonora. Tutto questo diventa presto una "posizione estetica" (Dewar 2018: 13), configurando di fatto il collettivo come pioniere di quei movimenti successivi, tanto nell'arte visiva che nella musica, dediti al riciclo dei materiali in chiave artistica: questa "estetica del rifiuto" viene identificata da una delle principali critiche d'arte americane, Barbara Haskell, come "a way of rescuing art from overly subjective and rarefied realms and bringing it back into contact with the ordinary and the 'real'" (Haskell 1984: 17); del resto lo stesso Lucier si è successivamente espresso, nei confronti di queste sue esperienze, con la semplice definizione di "making music with found object"¹⁸² (Lucier 1998: 6), mentre il compositore ed etnomusicologo argentino Andrew Raffo ha recentemente riletto

¹⁸¹ Andrew Dewar (2018: 3) descrive questi materiali come provenienti tanto dall'elettronica di consumo quanto dalla modificazione di circuiti elettronici originariamente progettati per dispositivi medicali o addirittura militari.

¹⁸² Lucier utilizzerà in quel periodo questo tipo di approccio anche personalmente, riciclando e piegando alla musica gli oggetti più disparati per la realizzazione di alcune delle sue opere più conosciute, come *Music for Solo Performer* (1965), *North American Time Capsule* (1967) e *Vespers* (1968), descritte in Lucier (1998: 6-8).

l'esperienza di SAU come anticipatoria della “cultura DIY”,¹⁸³ quel “fai-da-te” manuale che sarà uno dei tratti principali, negli anni ottanta, del movimento punk (Dewar 2018: 19). Il costante ricorso alla manipolazione sonora manuale di oggetti auto-costruiti¹⁸⁴ provoca un diretto ed esplicito rapporto tra strumentista e strumento, un rapporto che nasce nel momento stesso della performance e che quindi non sembra necessitare di alcuna preparazione scritta, tanto meno di una partitura formale. Ciò nonostante, il ricorso alla carta da parte di SAU è documentato e sono giunti fino a noi alcune note a carattere prettamente tecnico, come quella indicata in fig. 4:

¹⁸³ DIY è l'acronimo per “do-it-yourself”, tradotto in italiano come “fai-da-te”. Si riferisce primariamente a un'etica anticonsumistica che prevede lo svolgimento di attività senza l'aiuto di esperti retribuiti: la cultura fai-da-te promuove l'idea che chiunque sia in grado di acquisire le conoscenze richieste per svolgere una certa varietà di compiti; al centro del DIY c'è quindi una fiducia nelle possibilità di crescita degli individui e delle comunità, incoraggiando l'impiego di approcci alternativi di fronte a ostacoli altrimenti insormontabili.

¹⁸⁴ Degno di segnalazione anche il costante rifiuto dei membri di SAU per l'utilizzo di sintetizzatori commerciali, quali, per esempio, quelli progettati da Bob Moog e Don Buchla, che si stavano affermando sul mercato proprio in quegli anni, ma che evidentemente per il gruppo non potevano garantire i tratti di originalità timbrica ottenuti con i circuiti auto-costruiti (Dewar 2018: 16).

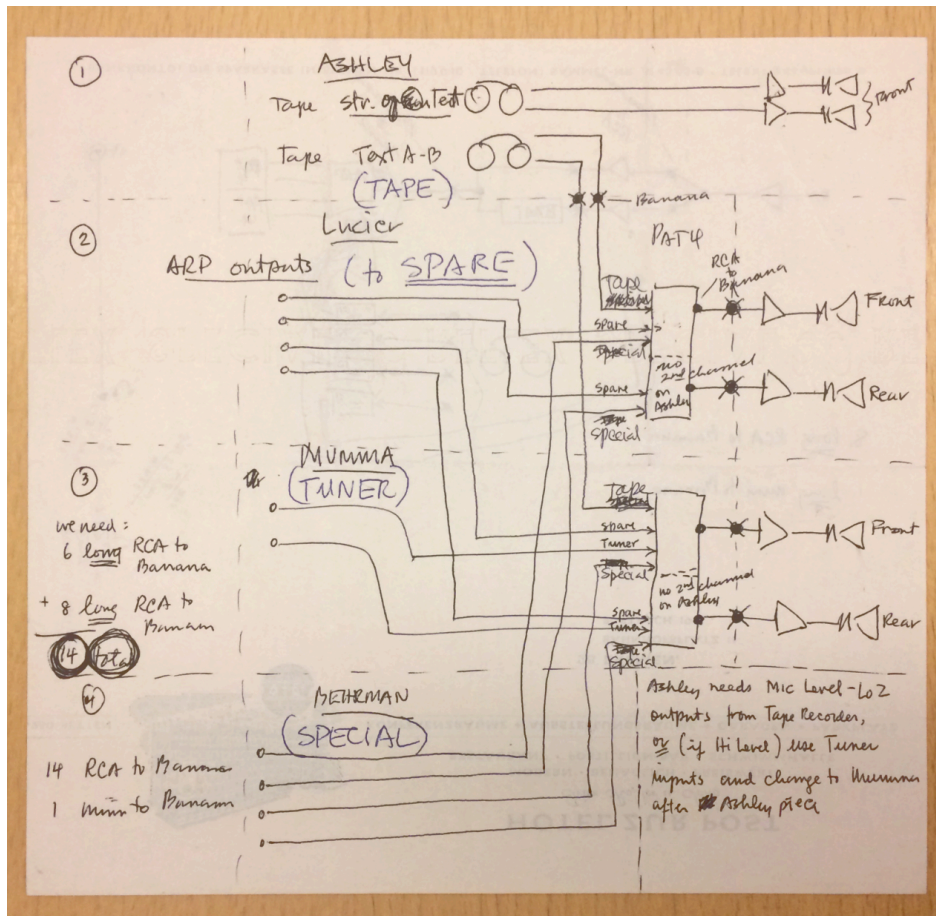


Fig. 4. Schema tecnico ricapitolativo per un concerto di SAU, disegnato sul retro di una carta da lettere di hotel (Alvin Lucier Exhibition online, LIS 689: Rare Books & Special Collections at Pratt Institute, a cura di Ryan Marino, <https://alvinlucierexhibition.wordpress.com>, 24 ottobre 2020).

Dallo schema si può dedurre come sia presente una netta differenziazione degli strumenti utilizzati dai quattro performer (magnetofoni, sintetizzatore ARP, radio, oggetti speciali), ma che si lasci aperta, almeno tecnicamente, la possibilità di reciproca trasformazione del suono; inoltre, la definizione di un sistema di diffusione audio, quanto meno quadrifonico (front/rear), suggerisce l'idea di voler costruire per il pubblico un ambiente di fruizione di tipo immersivo. Al di là della sua “leggerezza” questo documento sembra avere una grande importanza, nel momento in cui si assume da parte del gruppo la negazione di qualsiasi notazione scritta di tipo formale: per SAU la definizione di uno schema tecnico sembra diventare quindi la cosa più vicina e inerente all'idea di una “partitura esecutiva” (Lucier 1998: 6).

I quattro membri di SAU continueranno per tutto il periodo di attività del collettivo a vivere in località diverse degli Stati Uniti e a incontrarsi soltanto per condividere apparecchiature e

realizzare concerti (Lucier 1998: 5): malgrado questo il segno lasciato dalla loro esperienza è alquanto significativo e riconosciuto da tutti i principali storiografi di questo ambito, da Griffiths (1979: 83-84) a Manning (1985: 198-200), fino a Nyman (2011: 123-125).¹⁸⁵

Nel corso degli anni sessanta, la generale crescita di interesse negli Stati Uniti per l'elettronica dal vivo,¹⁸⁶ portò all'organizzazione nel 1967 del *First Festival of Live Electronic Music* presso l'Università della California di Davis (Manning 1985: 200), un evento davvero significativo, che fece da apripista per quella che sarebbe stata cinque anni dopo la gigantesca kermesse¹⁸⁷ internazionale sulla musica sperimentale organizzata a Londra nell'agosto del 1972.

Sull'onda di un'ampia diffusione delle nuove tecnologie musicali in quegli anni, si costituiranno anche numerosi altri gruppi dedicati al live electronics, sebbene non necessariamente praticanti l'improvvisazione *tout-court*;¹⁸⁸ per completare il quadro nord-americano è doveroso citare una significativa esperienza canadese, sebbene maggiormente orientata a un uso dell'improvvisazione come mezzo espressivo tra i tanti utili all'interpretazione di singole partiture aperte, talvolta specificamente composte per questa compagine. Si tratta del *Canadian Electroacoustic Ensemble*, fondato a Toronto nel 1971 da David Grimes, David Jaeger, Larry Lake e James Montgomery "to promote the live performance of electronic music and thereby the composition of new repertoire for this medium" (Bowman 2010: 1). In effetti il gruppo sembra essere il più longevo al mondo di questo genere, dato che è stato costantemente attivo dalla sua fondazione fino a oggi, evidentemente con una serie di successivi cambi di formazione.¹⁸⁹ Per quanto concerne

¹⁸⁵ Comunque, il contributo più approfondito rispetto all'esperienza di SAU rimane ancora oggi la tesi di dottorato di Andrew Raffo Dewar (2009), visto che i testi citati si limitano comunque a una descrizione panoramica e poco dettagliata.

¹⁸⁶ Ciò vale non soltanto quindi per i gruppi di improvvisazione elettroacustica, ma più ampiamente per tutte le espressioni musicali legate a questo ambito.

¹⁸⁷ Intitolata (addirittura) dagli organizzatori "The Avant-Garde Woodstock/The International Carnival of Experimental Sound", da cui poi il testo omonimo di Thompson (2017) che recentemente la ripercorre.

¹⁸⁸ A questo proposito si possono citare, in Germania, *Oeldorf Group*, guidato dal 1972 al 1979 dal compositore e direttore d'orchestra ungherese Péter Eötvös e di base vicino a Colonia, oppure a Boston, tra il 1969 e il 1976, il collettivo specializzato nella progettazione e nell'uso dei cosiddetti "sintetizzatori modulari", *Mother Mallard's Portable Masterpiece Co.* (Bernardini 1986: 70). Il processo di influenza dell'elettronica sul fare musica collettivo ha influenzato notevolmente anche l'ambito rock-pop dove possiamo citare formazioni molto note come i tedeschi *Tangerine Dream* (dal 1967) e i *Kraftwerk* (dal 1970), entrambi pionieristici nel loro campo. Da questo punto di vista, un'interessante rassegna scritta sul live electronics "alternativo" è quella di Roberto Valentino (1986).

¹⁸⁹ Un brevissimo articolo di Bowman (2010) è l'unica fonte che documenta l'alternanza dei partecipanti e le varie attività concertistiche del gruppo.

l'influenza storica, l'opera del pioniere canadese Hugh Le Caine¹⁹⁰ sembra certamente un importante punto di riferimento, per ciò che attiene alla ricerca e sperimentazione nelle tecnologie, il Canadian Electroacoustic Ensemble ha alternato fin dall'inizio l'utilizzo di magnetofoni, sintetizzatori e strumenti autocostruiti, proponendosi in concerto su tutto il territorio canadese ma anche in varie altre parti degli Stati Uniti e d'Europa (Bowman 2010: 2).

Dalle diverse fonti storiografiche questa sembra l'unica esperienza degna di nota sull'improvvisazione elettroacustica in Canada, il che appare quanto meno riduttivo rispetto alla fertilità e alla molteplicità delle esperienze di musica sperimentale sviluppate negli ultimi cinquant'anni in quel Paese,¹⁹¹ soprattutto in ambito accademico. Evidentemente la creatività canadese si è articolata maggiormente verso altre forme espressive, come la *soundscape composition* e la musica acusmatica,¹⁹² dove ha espresso compositori e teorici tra i più importanti al mondo.¹⁹³

*Ancora Roma: Musica ex machina*¹⁹⁴

Il panorama italiano, evidentemente caratterizzato dalle molto significative vicende di MEV, ha comunque espresso anche altre esperienze e, in particolare un gruppo, forse il primo

¹⁹⁰ Hugh Le Caine (1914-1977), oltre a essere stato attivo come compositore, ha avuto anche una carriera come fisico e costruttore di strumenti musicali elettronici. Nel 1937 ideò una specie di organo elettronico ad ancia libera, mentre negli anni quaranta realizzò uno strumento innovativo, l'Electronic Sackbut, oggi riconosciuto come uno dei primissimi esempi di sintetizzatore sonoro. Le esperienze pionieristiche di Le Caine sono ripercorse da un esaustivo testo di Gayle Young (1989).

¹⁹¹ Sebbene non espressamente "elettronico" bisognerebbe comunque ricordare il gruppo di improvvisazione canadese *MuD*, fondato nel 1975 e ampiamente descritto in Bertolani (2018).

¹⁹² Questa definizione fu attribuita dallo scrittore Jérôme Peignot in riferimento all'opera del pioniere della musica concreta Pierre Schaeffer, facendo esplicito riferimento alla scuola pitagorica dove i discepoli ascoltavano le lezioni nascosti da un sipario, attenti così solo alle parole e non fuorviati da gesti o espressioni del volto (Camilleri 2005: 18); successivamente il termine si è molto evoluto, soprattutto grazie alla scuola elettroacustica francese dei compositori François Bayle e Francis Dhomont, che hanno esteso la definizione a una classe molto ampia di esperienze musicali innovative: per Bayle, per esempio, "L'acusmatica sarà allora il campo delle forme sonore e dei processi d'intellegibilità, e la musica acusmatica, quella de l'arte dei suoni proiettati" (Bayle, "Principi di acusmatica/L'immagine del suono", lezione magistrale al Conservatorio di Musica "G. B. Martini" di Bologna, 25 maggio 2011, documento inedito). Per una lettura divulgativa aggiornata sul concetto di musica acusmatica, cfr. Camilleri (1999: 102-106).

¹⁹³ Basti pensare a Raymond Murray Schafer, Hildegard Westerkamp e Barry Truax per le loro ricerche e produzioni nel campo del paesaggio sonoro e dell'ecologia acustica, universalmente riconosciute come fondative in questi ambiti.

¹⁹⁴ Le informazioni salienti riportate in questo paragrafo provengono da un episodio di dialogo etnografico con il compositore Luca Lombardi, avvenuto il 26 dicembre 2020 sulla piattaforma Skype.

italiano che abbia usato esclusivamente dispositivi elettronici,¹⁹⁵ i cui partecipanti, assorbono personalmente e direttamente la portata del lavoro di Stockhausen e di Cage, distillandola però in un percorso originale. Il gruppo *Musica ex Machina* parte su iniziativa di Domenico Guaccero¹⁹⁶ e Luca Lombardi,¹⁹⁷ coinvolgendo anche il performer americano Alvin Curran, già membro di MEV.¹⁹⁸ Il retroterra¹⁹⁹ di questa aggregazione, oltre che nello spirito propositivo di Guaccero, va cercato innanzitutto nel vissuto creativo di Lombardi che, giovanissimo, si trasferisce a Colonia per studiare prima la “musica intuitiva” di Stockhausen²⁰⁰ e poi musica elettronica con il pioniere tedesco Herbert Eimart, fondatore dello *Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks* di Colonia.²⁰¹ C'è da dire che ancora prima della partenza per la Germania, nel 1968, Lombardi dà corpo a una pionieristica esperienza improvvisativa, insieme all'amico Giuliano Zosi:²⁰² ne viene fuori un duo di improvvisazione di ispirazione neo-dadaista che si cimenta nella performance con strumenti “poveri” e “improbabili”, riuscendo anche a proporre una vivace performance presso lo

¹⁹⁵ Nel suo libro, Guaccero (2013a: 209) è assolutamente convinto di questa ipotesi, ma una reale conferma potrebbe venire solo da un'attenta e assai difficoltosa analisi anche di altre prassi esecutive elettroniche quali, per esempio, proprio quelle di MEV.

¹⁹⁶ La figura di Domenico Guaccero è molto presente nelle attività musicali romane, tra cui quelle descritte nel precedente paragrafo sull'improvvisazione europea.

¹⁹⁷ Luca Lombardi, nato a Roma nel 1945, è oggi un compositore italiano ben affermato, con una riconosciuta produzione di musica prevalentemente scritta; sono degne di nota le sue importanti collaborazioni con le più importanti orchestre di tutta Europa, oltre che con letterati e poeti come Edoardo Sanguineti, Heiner Müller, Friedrich Christian Delius, Jean Portante, David Grossman e Michael Krüger.

¹⁹⁸ Anche per una maggior descrizione del lavoro di Curran si può far riferimento paragrafo del successivo capitolo 3 dedicato all'improvvisazione storica romana.

¹⁹⁹ Ancora Guaccero ricostruisce in maniera leggermente diversa la genesi di *Musica ex Machina*, ovvero come mutazione da un gruppo precedente, *I Synthesizers* (attivo nel 1972), attribuendo l'ingresso di Lombardi a un momento successivo, in sostituzione del compositore americano Allan Bryant (Guaccero 2013a: 208-209). Nel suo racconto, Lombardi parla di come il nome stesso del gruppo fu da lui mutuato dal famoso libro del 1960 sulla musica elettronica del musicologo tedesco Fred Prieberg, *Musica ex machina*, appunto (Luca Lombardi, comunicazione personale, intervista Skype, 26 dicembre 2020).

²⁰⁰ In questo contesto Lombardi compone *Das ist kein Bach, sagte Beethoven, das ist ein Meer!*, per 7 esecutori (Ricordi, 137496), un lavoro dedicato a quella che Lombardi definisce “improvvisazione guidata”, una modalità che gli è utile per non abbandonare del tutto il processo formale e attuare una forma di controllo sull'esecuzione; la performance prevede il ricorso a materiali tratti da un'opera di Bach (per es. un trillo, un accordo, una figura melodica, ecc.) che vengono suonati e trasformati in base a sequenze di segni convenzionali inventati per l'occasione e che in minima parte ricalcano quelli definiti da Stockhausen nei suoi pionieristici processi musicali di quegli anni (Luca Lombardi, comunicazione personale, intervista Skype, 26 dicembre 2020).

²⁰¹ Lombardi realizza nello studio la sua prima opera su supporto, *Stufen. Etüde für Tongemische* (1969), oggi disponibile sulla piattaforma SoundCloud: <https://soundcloud.com/sfem-1/luca-lombardi-stufen-et-de-f-r?in=sfem-1/sets/historische-kompositionen>, 30 dicembre 2020; di ulteriore rilevanza è il successivo spostamento del compositore romano a Utrecht, tra il 1970 e il 1971, per studiare i primordi della composizione musicale algoritmica con il pioniere tedesco-olandese Gottfried Michael Koenig.

²⁰² Compositore e poeta sonoro, Giuliano Zosi (1945-2016) è protagonista in quegli anni di una serie di iniziative artistiche e culturali di ispirazione neo-dadaista: tra queste si segnalano il *Gruppo Rinnovamento Musicale* e il *Duo Nuovo Dada* con il pianista fiorentino Giancarlo Cardini (biografia dal Fondo Giuliano Zosi/NoMus, www.nomusassociazione.org/fondo-zosi, 30 dicembre 2020).

storico centro di teatro sperimentale romano *Beat 72*:²⁰³ i due musicisti utilizzano come strumenti una lastra d'alluminio e altri semplici oggetti, ma anche una vera Fiat 500, parcheggiata sulla strada antistante l'ingresso, dove il pubblico può spostarsi per ascoltare i suoni del motore e delle sue variazioni. Il duo Lombardi-Zosi si esibisce anche in altri concerti, tra i quali una memorabile performance – cui partecipano anche altri noti sperimentatori come Giuseppe Chiari, Massimo Coen, Antonello Neri e Frederic Rzewski – in una fabbrica romana “occupata”, conseguenza delle contestuali lotte operaie di quel periodo:²⁰⁴ Lombardi e Zosi attuano la loro azione itinerante, improvvisando con due piccole radio a transistor.²⁰⁵

Ma è una volta rientrato in Italia dalla Germania, nel 1973, che Lombardi e Guaccero riprendono i contatti e iniziano, con Curran e la sigla Musica ex Machina, a proporre concerti in varie città italiane (Roma, Padova, Perugia, L'Aquila, per es.). L'approccio improvvisativo è declinato esclusivamente attraverso l'utilizzo di sintetizzatori analogici²⁰⁶ (prevalentemente dei VCS3 della EMS),²⁰⁷ ma con un linguaggio che tende a differenziarsi da altre esperienze analoghe attive in quel momento quali, per esempio, quella del gruppo New Phonic Art di Vinko Globokar:

L'improvvisazione collettiva era assolutamente libera, non seguiva regole precise, non seguivamo partiture precise, ma c'erano comunque delle tracce, dei canovacci. È stata un'esperienza che intendevamo molto diversa, per esempio, da quella di Globokar, dove evitavano assolutamente di provare e progettare prima l'improvvisazione, così come quattro amici che arrivano da parti diverse, si incontrano e iniziano a intavolare

²⁰³ Insieme a *La borsa di Arlecchino*, il Beat 72 è stato un'esperienza preziosissima per il teatro sotterraneo italiano, attivo dal 1964 e arrivato, pur con forme diverse anche ai giorni nostri; il recente volume di Cavaglieri e Orecchia (2018) ne ripercorre in maniera capillare gli esordi e le stagioni gloriose degli anni sessanta-settanta. Lombardi tornerà a suonare al Beat 72 nel marzo del 1974 proprio con la formazione Musica ex Machina, nell'ambito della *IV Rassegna di musica moderna e contemporanea* (Cavaglieri e Orecchia 2018: 212).

²⁰⁴ L'estate romana del 1968 è infatti densa di manifestazioni e occupazioni, tra cui, appunto, quella della fabbrica Pischiutta, dove avviene la performance descritta (cfr. Carlo Ricchini, “Migliaia in corteo: basta con i licenziamenti”, *L'Unità*, 12 luglio 1968: 4).

²⁰⁵ Questa improvvisazione troverà successivamente una formalizzazione definitiva nella partitura di Lombardi *Diagonal*, per due radio a transistor (1968), edita molto tempo dopo da RaiTrade, oggi RaiCom (www.lucalombardi.net/home/it_IT/composizioni-in-ordine-alfabetico, 30 dicembre 2020).

²⁰⁶ Sporadicamente si faceva ricorso anche alla voce: “Ideai un pezzo di improvvisazione che si intitolava *Nixon*, dato che era l'epoca della guerra del Vietnam di cui il presidente americano era considerato responsabile; si trattava di un'invettiva in cui io stesso come performer pronunciavo, gridavo, articolavo nelle maniere più diverse il nome ‘Nixon’, poi, grazie all'elaborazione con un *ring modulator* uscivano fuori dei suoni di carattere grottesco, aggressivo e accusatorio” (Luca Lombardi, comunicazione personale, intervista Skype, 26 dicembre 2020).

²⁰⁷ Si veda la nota 176 per maggiori dettagli su questi sistemi.

un discorso che si sviluppa senza alcuna preparazione preventiva. A noi non interessava questa modalità, perché produce una grande ridondanza, magari interessante per gli esecutori stessi che sono attivamente coinvolti, ma non troppo per chi ascolta. Chi è coinvolto è interessato al “cercare”, al “deserto”, alla pausa, alla mancanza di un’idea forte e si aspetta l’arrivo di una scintilla; per l’ascoltatore è diverso, se c’è questa diluizione dell’informazione la cosa diventa poco interessante e l’attenzione diminuisce (Luca Lombardi, comunicazione personale, intervista Skype, 26 dicembre 2020).

Ma c’è anche qualcosa in più nella ricerca di Musica ex Machina, come testimoniato dalle parole di Domenico Guaccero:

Ma la nostra attenzione si rivolge più problematicamente alla sperimentazione di varie e nuove forme di rapporti con il pubblico – un nuovo pubblico –, il che comporta di ricercare occasioni e luoghi oltre il consueto tipo del “concerto”, con i suoi rapporti estetici e sociologici (Domenico Guaccero, cit. in Guaccero 2013a: 210).

Se questo tipo di preoccupazioni sembra, come abbiamo visto in molti casi, caratterizzare le esperienze improvvisative e sperimentali di tutto quel periodo, l’attenzione e la costruzione di un pubblico nuovo, consapevole, parte da quegli anni e abbraccia ancora oggi il pensiero di Lombardi, convinto che quelle sue prime esperienze con la musica elettronica abbiano avuto un forte impatto formativo, malgrado il cambiamento radicale del suo percorso successivo:

Io non rinnego nulla di quello che ho fatto perché ogni cosa mi ha arricchito. Mi piacerebbe che tutte queste esperienze confluissero in un discorso composito in cui il risultato non è qualcosa per pochi specialisti ma per un pubblico normale, normalmente curioso e aperto (Luca Lombardi, comunicazione personale, intervista Skype, 26 dicembre 2020).

L’auspicio di Lombardi sembra racchiudere uno dei problemi centrali dell’improvvisazione collettiva, ovvero quello del coinvolgimento del pubblico, a cui molti gruppi sperimentali, come vedremo, proveranno in quegli anni a dare una soluzione soddisfacente.

1.6. La via europea alla ricerca

Le tensioni politiche che attraversano l'Occidente nella seconda metà degli anni sessanta del secolo scorso possono senza dubbio essere messe in relazione con il processo di "liberazione" che avviene anche nella musica attraverso l'improvvisazione, e del quale abbiamo già incontrato alcuni casi. È il musicologo Paul Griffiths a metterci però in guardia sul fatto che tale legame non sia indiscriminatamente diretto e debba essere analizzato caso per caso nei suoi punti di contatto (Griffiths 1995: 204); non di meno, la coincidenza temporale è significativa ed è sicuramente rilevabile come in tutto quel periodo, ma poi anche oltre, si assista a un processo di multiforme "emancipazione" della figura dell'interprete:

Improvisation was liberation. Virtuoso performers, having taken into themselves the exceptional variousness and the extreme techniques of the music of the last two decades, could now use that stock on their own accounts (Griffiths 1995: 204).

Mentre, come abbiamo visto precedentemente, nel percorso americano questa libertà prende la strada di una sperimentazione aperta ai risultati più imprevedibili, per certi versi rinunciataria rispetto al puntuale controllo autoriale, in Europa si ricercano eventuali nuove possibilità artistiche, e la libertà interpretativa diventa funzionale al raggiungimento, comunque, di un controllo personale effettivo sul progetto musicale complessivo di un'opera (Heile 2006: 69). A partire dagli anni sessanta, è soprattutto in Germania e in Italia che le pratiche improvvisative sembrano disconnettere il tessuto tipico della musica euro-americana, creando un possibile fertile terreno per lo sviluppo di esperienze innovative, che coinvolgono sia esponenti della scrittura musicale che performer di provenienza diversa.

In quel periodo, la città di Colonia rappresenta un crocevia significativo per la musica nuova, se non altro per la presenza dei compositori Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e Mauricio Kagel (1931-2008),²⁰⁸ che già in giovane età vengono considerati autorevoli punti di riferimento; ma anche per le attività dell'importante *Hochschule für Musik* (dove peraltro i due musicisti insegnano) e della *Westdeutscher Rundfunk* (WDR), significativo ente radiofonico

²⁰⁸ Peraltro, Griffiths (1995: 140) documenta anche la presenza a Colonia, dal 1957, del compositore inglese Cornelius Cardew, figura alquanto significativa per il nostro studio.

promotore di tanta nuova musica, grazie alle numerose serie di concerti organizzate, alle commissioni elargite, al famoso studio di musica elettronica e all'impegno nella realizzazione di programmi radiofonici e televisivi innovativi (Fox 2007: 28).

Stockhausen e Kagel

Anche dal punto di vista dell'improvvisazione collettiva, gli stessi Stockhausen e Kagel compiono in quegli anni ricerche artistiche di grande significato. In generale, Stockhausen va considerato come una delle grandi figure del Novecento, assurto nei decenni, al ruolo di icona: profondamente radicato nell'esperienza della *Scuola di Darmstadt*, egli ha, nel corso del tempo, investigato e approfondito tutti gli aspetti del suono, sia attraverso il lavoro compositivo sia con quello teorico, diventando un riferimento per molte generazioni successive di compositori.²⁰⁹ Attratto da sempre dall'idea di un controllo totale del processo creativo, ha declinato assiduamente questo aspetto anche nel campo della musica elettronica, realizzando opere fondamentali fino a pochi mesi prima della sua scomparsa, avvenuta a fine 2007. Un particolare periodo del suo percorso, peraltro molto legato anche alla costituzione di un personale gruppo di musicisti dedicato all'interpretazione della sua musica,²¹⁰ è destinato all'investigazione della cosiddetta *composizione-processo* (Stoianova 2014: 36). In questo tipo di partitura Stockhausen analizza il metodo, introdotto per la prima volta nella composizione *Plus-Minus*²¹¹ del 1963, di inserire nella scrittura esclusivamente indicazioni sintetiche (spesso simboli estremamente intuitivi come “+” e “-”), che possano descrivere un “processo” da applicare a materiali musicali scelti o inventati dai performer, ma su cui lui conserva un controllo formale. È Griffiths a sottolineare chiaramente le differenze tra questo approccio e le precedenti (non linguisticamente distanti) esperienze americane di Earle Brown e John Cage:

²⁰⁹ Sono numerosi i testi utili allo studio della figura di Stockhausen, ne segnaliamo qui tre in inglese (Heikinheimo 1972, Harvey 1975, Maconie 1976), uno in francese (Stoianova 2014) e due in italiano (Viel 1990 e Stockhausen 2014): con prospettive e modalità diverse – talvolta anche con la testimonianza stessa del compositore – affrontano l'universo poliedrico e amplissimo della sua musica e del suo pensiero.

²¹⁰ Il gruppo, attivo per parecchi anni, includerà anche membri molto illustri come Aloys Kontarsky, Christophel Caskel, Harald Bojë e Peter Eötvös (Griffiths 1995: 202), tutti musicisti successivamente protagonisti di una brillante carriera personale.

²¹¹ Si tratta di una delle sue partiture indeterminate più conosciute, scritta per un generico ensemble composto da uno a sette esecutori, basata su sette pagine di singoli materiali musicali in notazione non convenzionale, accoppiate ad altrettante pagine di simboli che prescrivono come riutilizzare tali materiali.

The essential difference from the open, graphic notations of Brown and Cage was that in Stockhausen's score a process in time was laid down. Another difference – perhaps equally essential, though not stated – was that the composer would be present to rehearse and control performance (Griffiths 1995: 202).

Non solo quindi mettere in campo un processo musicale, ma anche adottare strumenti effettivi per controllarne la riuscita e, potremmo aggiungere, rivendicarne la paternità. Quella che la musicologa Ivanka Stoianova definisce come “une conception utopique fort attrayante” (Stoianova 2014: 36) è ben espressa dalle parole dello stesso compositore tedesco, in relazione a un'altra delle opere di questa famiglia, *Spiral*:²¹²

I want a world where everyone can understand the total. Because then *understanding is becoming the other*, and by that is love. Love is accepting the most opposed things – you begin to understand the whole spiral process. Of course you have to take a side: I'm on the side of unification, construction, understanding, and higher consciousness. This is my law and I'd fight for it (Karlheinz Stockhausen, cit. in Cott 1973: 174).

Utopia e controllo sembrano le caratteristiche principali dei processi stockhauseniani, ma un successivo gradino linguistico lo spinge a provare a indebolire questa forma di controllo, stimolando gli interpreti nel “finding music outside the self” (Griffiths 1995: 205) e dando vita a quella che lui chiamerà “intuitive musik”:²¹³ partiture caratterizzate da istruzioni verbali che lasciano molto liberi i musicisti di seguire la propria “intuizione” senza dover far ricorso al personale bagaglio musicale esperienziale. Si può probabilmente ipotizzare che ciò accada anche grazie al fatto che il percorso è inizialmente condotto insieme al gruppo fidato di interpreti che, nel frattempo, hanno acquisito una notevole familiarità con il suo pensiero e la sua musica. Il sound che ne risulta “arriva virtualmente senza ostacoli dall'intuizione”, attraverso una “collettiva concentrazione su un testo scritto da me che stimola le facoltà di intuizione in un modo chiaramente definito” (Stockhausen 1971: 123-124).


Mauricio Kagel, di origine argentina non è da meno: compositore di primo piano della musica

²¹² *Spiral*, per un solista con radio a onde corte (1968), è un'opera emblematica, sia per il ricorso all'idea del processo musicale, sia per l'interazione dal vivo con quel dispositivo radiofonico particolarissimo, all'epoca molto diffuso per la ricezione di programmi in tutte le lingue del mondo. Pur avendo debuttato alla *Muziki Biennale* di Zagabria nel maggio 1969 con l'oboista Heinz Holliger come interprete, la composizione è stata resa famosa dal suo utilizzo all'interno del padiglione tedesco dell'*Expo 70* di Osaka, dove viene eseguita oltre 1300 volte da venti solisti differenti che si alternano, tra i quali diversi membri dello stesso gruppo di Stockhausen e il flautista dolce Michael Vetter, successivamente interprete privilegiato (anche vocale) di altre sue composizioni.

²¹³ La descrizione dettagliata della “musica intuitiva” troverà posto successivamente nel nostro studio: cfr. cap. 3.

del secondo Novecento, entra di diritto nell'alveo dei compositori che hanno rivoluzionato il linguaggio musicale, soprattutto attribuendo ai performer un ruolo di grande apertura rispetto alle modalità prescrittive che caratterizzavano la maggioranza della produzione musicale del secondo Dopoguerra; per molti versi, Kagel si colloca quindi in una posizione di mediazione tra lo sperimentalismo americano e l'avanguardia europea, dato che, pur inglobando gli stilemi post-serialisti di Darmstadt, abbraccia infatti in maniera ricorrente le sfide linguistiche poste da Cage (Heile 2006: 69), attivandosi in una posizione di ricerca rispetto a temi come il ruolo dell'interprete, sempre più spinto verso un'espressività anche teatrale, e il largo ricorso all'indeterminazione che, evidentemente, facilita un approccio spontaneo e immediato alle sue performance. Sebbene, come in Stockhausen, le composizioni sembrano rimanere saldamente sotto l'univoca sfera autoriale, le capacità improvvisative degli interpreti sono ampiamente stimolate, inserite in un quadro formale definito, vincolate spesso alla definizione di specifiche azioni o all'utilizzo di strumenti musicali innovativi. Uno degli esempi più significativi di questo approccio, tra la vasta produzione di Kagel, è la composizione *Acustica*, creata tra il 1969 e il 1970. Piuttosto che una partitura vera e propria, si tratta di una serie di indicazioni esecutive raccolte in oltre duecento pagine di istruzioni (cfr. fig. 5), utili sia a costruire strumenti musicali nuovi e sperimentali che a individuare modalità espressivo-esecutive originali su oggetti della quotidianità (palloncini, ventilatori, pile, fogli di carta, compressori ad aria, ma anche giradischi, microfoni e altoparlanti); una selezione di queste pagine può essere distribuita tra un numero da due a cinque interpreti e suonata in qualsiasi ordine.

Mauricio Kagel: *Acustica* (1969-70)

* \lrcorner , \llcorner usw. = Mundbewegungen hinter der Papierseite: 
Zwischen den Pausen jeweils einmal den gleichen „Text“ singen: PO-KIU-TA-LE-A-GU

SEIDENPAPIER

Modell *sehr langsam*

(a) hoch
POKIUTALEAGU
tief

jedes Ereignis zwischen Pausen stets crescendo: (pp)p < f(ff)

Modell *extrem langsam*

(b) *ppp*

** Die Kante der Papierseite wird mit je zwei Fingern zwischen den Lippen gehalten. Zur Produktion unterschiedlich starker Tonverzerrung ist der Abstand zwischen den Händen zu verändern (●~~~~).

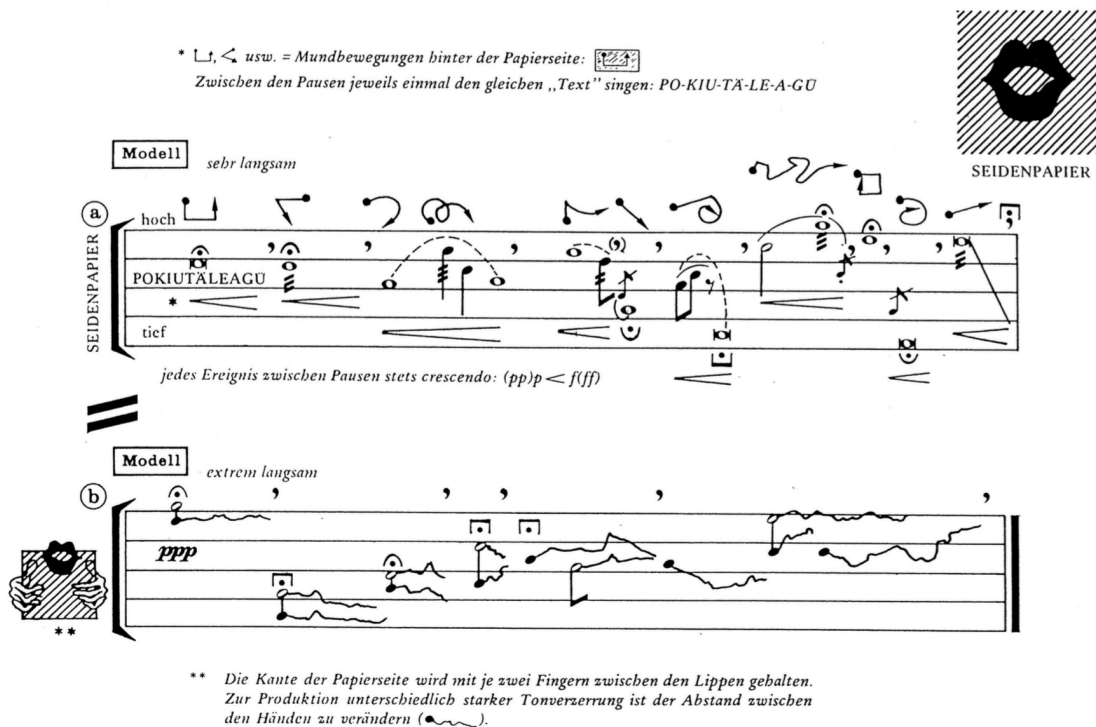


Fig. 5. Una pagina della partitura di *Acustica* (Universal Edition UE18429): si tratta di un'azione da eseguire con la bocca per mezzo di un foglio di carta velina. Se pur gli elementi sonori siano notati, delineano una relativa libertà esecutivo-improvvisativa.

Mentre le azioni individuali sono specificate minuziosamente, la loro combinazione sincronica e diacronica è lasciata interamente ai performer, che devono utilizzare il loro metro di giudizio interpretativo attuando il più possibile una relazione di interdipendenze; la conseguenza è ben espressa dal musicologo tedesco Björn Heile:

[...] the social process of interaction and cooperation becomes an integral part of the performance rather than preceding it (as in a rehearsal). The result is a catalogue of sounds and ways of exploiting them artistically, as exciting and anarchic as it is nuanced and sophisticated (Heile 2006: 84).

In effetti l'esecuzione di *Acustica* sembra proprio richiedere una notevole capacità collaborativa, oltre che l'acquisizione di abilità virtuosistiche su una vasta collezione di quelli

che lo stesso Kagel chiama, in partitura, “produttori sperimentali di suono”;²¹⁴ l'improvvisazione si sostanzia nella costruzione dal vivo di relazioni tra i performer e nella capacità di costruire insieme un apparato strutturale in grado di restituire la complessità della composizione.

Il gruppo di Vinko Globokar

Collaboratore tanto di Stockhausen che di Kagel (ma successivamente anche di Luciano Berio), il trombonista, direttore e compositore franco-sloveno Vinko Globokar,²¹⁵ segue un percorso a cavallo tra Francia e Germania. Dopo gli studi a Parigi, si trasferisce a Berlino e Colonia, dove entra in contatto, prima proprio con Stockhausen, che successivamente lo coopta anche nel suo gruppo di “musica intuitiva” e quindi con Kagel, che prima lo coinvolge nel suo ensemble di musica contemporanea e poi lo spinge ulteriormente verso prove improvvisative di carattere solistico²¹⁶ (Goldman 2014: 25-26). È dunque nel periodo a cavallo tra sessanta e settanta che Globokar inizia assiduamente a praticare l'improvvisazione di gruppo,²¹⁷ ma anche a rifletterci sopra, concependo un modo tutto suo di approcciarvisi:

Io interpreto la libera improvvisazione come una specie di descrizione musicale e visiva dei problemi quotidiani, che sono pieni di contraddizioni, di disperazione, di nevrosi, come se non si potesse fare altrimenti e qualcuno

²¹⁴ Più che l'analisi della partitura, per comprendere la portata di *Acustica*, vale evidentemente la sua fruizione dal vivo. Tra le esecuzioni realizzate nei decenni, ne segnaliamo due recenti presenti in Internet, completamente opposte per le modalità di interpretazione scenica dell'opera: la prima, composta e rigorosa, è quella del gruppo londinese *Apartment House*, realizzata nel 2007 per il festival *Cut and Splice* (www.youtube.com/watch?v=ZbSqphIcLxM, 22 novembre 2020); la seconda, con una gestione drammaturgica e teatrale più articolata, è stata allestita tra il 2008 e il 2016 dal *Tempo Reale Electroacoustic Ensemble* con esecuzioni a Firenze, Ravenna, Roma e Rovereto (www.youtube.com/watch?v=-TPiXK4Qh34, 22 novembre 2020).

²¹⁵ Vinko Globokar, nato in Francia nel 1934, ha avuto una carriera multiforme, purtroppo scarsamente documentata sotto il profilo storiografico; basti pensare che, oltre che performer, è stato anche, chiamato da Pierre Boulez come direttore del *Département instruments et voix* dell'IRCAM di Parigi; successivamente ha lavorato molto anche in Italia, soprattutto presso la *Scuola di Musica di Fiesole*, come responsabile della preparazione degli ottoni dell'*Orchestra Giovanile Italiana* e di un corso permanente dedicato all'esecuzione della musica del Novecento. In una breve intervista concessa a Jonathan Goldman (2014), Globokar ripercorre le tappe fondamentali della sua carriera, da trombonista a improvvisatore, compositore e direttore d'orchestra.

²¹⁶ È molto conosciuta la partitura di Kagel dedicata a Globokar, *Atem* (1970), per uno strumento a fiato, in cui l'interprete deve preparare prima e interagirci poi, un materiale sonoro fissato che “descrive” a livello sonoro la preparazione maniacale dello strumento da parte di un musicista in pensione (Griffiths 1995: 181); si tratta di un'opera ironica e divertente, ma al contempo in grado di esaltare le qualità virtuosistiche e improvvisative di un performer.

²¹⁷ In realtà la sua primissima esperienza di questo tipo avviene negli Stati Uniti dove, tra il 1965 e il 1966 si aggrega al *Center for Creative and Performing Art* di Buffalo (NY) del compositore americano Lukas Foss (Goldman 2014: 26).

battesse la testa contro il muro perché la porta che sta di lato non gli interessa; ma anche come un campo dove si trovano delle soluzioni, si dimostra il proprio ottimismo, ci si diverte, si ironizza, si mostra il rifiuto di abitudini legate alla compiacenza. Non ci si può aspettare risposte alla funzionalità diretta e voluta della libera improvvisazione: sarebbe una contraddizione. È ugualmente sbagliato voler applicare a quella, gli stessi criteri di qualità musicale che si usano per l'opera composta; una certa unità musicale non può esistere se non si ha l'Unità nel pensiero degli improvvisatori (Globokar 1981:72).

Sulla base di queste idee, in collaborazione con tre straordinari musicisti (il clarinettista francese Michel Portal, il pianista franco-argentino Carlos Roqué Alsina e il percussionista francese Jean-Pierre Drouet), Globokar fonda a Berlino il quartetto di improvvisazione *New Phonic Art*, che inizia il suo percorso nel 1969 e andrà avanti per circa tredici anni, con un approccio completamente libero alla performance, privo di strutturazioni preventive e completamente legato alle singole qualità dei quattro performer:

After that, we spent the next 13 years improvising freely, without discussing anything in advance, and we travelled around the world playing some 150 concerts without any prior agreement, a “reactive” language developed that allowed us to keep quiet when one of us didn't have any new idea to propose. The curse of improvisation is long-windedness [bavardage]. Without this utopian goal that the group was trying to attain, although we never articulated it with guiding words, improvisation is hollow (Vinko Globokar, cit. in Goldman 2014: 26).

Le parole di Stockhausen, che descrivono a suo modo la musica di New Phonic Art, sebbene curiosamente critiche, ci aiutano paradossalmente a capire ancora meglio i risultati musicali del quartetto, così come il tipo di bagaglio culturale che ciascun membro porta all'interno dell'esperienza live:

Quando ascolto il gruppo di Globokar, ad esempio, nonostante assicurino di suonare senza preparazione o accordi scritti, è evidente che il percussionista ogni tanto si mette a suonare ritmi di tabla della musica indiana. Lui ha studiato tabla con un percussionista indiano e questi elementi stilistici emergono automaticamente. Così, anche se non c'è uno stile prestabilito per l'intera esecuzione, vengono inseriti degli elementi stilistici che io cercherei di evitare per affidarmi completamente all'intuizione. Lo stesso accade con Portal, il clarinettista. Non appena il gruppo si scatena, come lo chiamo io, e la loro esecuzione si infiamma, lui comincia a suonare melodie tipiche da free jazz, schemi melodici che ha suonato per anni, in quanto jazzista: alcuni elementi stilistici che

vengono dal gruppo con cui suona free jazz e altri che sono tipici della tradizione del free jazz in generale (Stockhausen 2014: 116).

Come si intende, il grande compositore tedesco attribuisce una valenza negativa, o condizionante in senso negativo, a una procedura che risulta essere presente nelle pratiche di improvvisazione strumentale rilevabili largamente nelle culture musicali del mondo, e si configura quasi come un “universale” operativo, una sorta di automatismo proprio degli strumentisti improvvisatori: vale a dire il ricorso spontaneo, non consapevolmente e costantemente controllato, a memorie ritmiche consuete, articolazioni motorie incorporate e inscritte nella dita, esito della lunga frequentazione e familiarità con l’oggetto della performance (strumento musicale) e delle tecniche esecutive relative.²¹⁸ D’altra parte, risulta problematico pensare a come ci si possa affidare “completamente all’intuizione”, come pure il compositore suggerisce, cancellando qualsiasi esperienza o memoria pregressa, se non attraverso procedure di auto-controllo costanti, molto severe e inevitabilmente pervasive, che, senza dubbio, finirebbero a loro volta per condizionare negativamente l’intuizione e la “spontaneità” dell’invenzione auspicata.

L’ultimo Maderna

Le comuni radici darmstadtiane, che abbiamo trovato in Stockhausen e Kagel, caratterizzano anche un altro grande innovatore di quel tempo: Bruno Maderna (1920-1973). È piuttosto difficile racchiudere questa figura così poliedrica e fondamentale per la musica italiana in una semplice e concisa descrizione, tanto è vasta la sua produzione, sia come compositore che come direttore d’orchestra, oltre che come straordinario operatore culturale;²¹⁹ in tutta la sua

²¹⁸ “[...] per gli strumentisti, i modelli indicati [modello strutturale e modello operativo, nelle tradizioni orali della musica e in molte musiche improvvisate] assumono altresì il profilo di esperienze motorie saldamente conservate; si potrebbero denominare “memorie tattili” perché affidate all’azione periferica della dita che agiscono sugli strumenti: “automatismi” cinesici attivati nel corso della performance; è anche questo che rende riconoscibile, al solo ascolto, l’azione di tale o talaltro performer, presso gli estimatori, gli intenditori e la comunità dei musicisti; per i vocalisti, simili memorie sono dislocate soprattutto nel cavo orale, “in maschera” (nella muscolatura maxillo-facciale), in altre zone di risonanza e nei ritmi respiratori” (Agamennone 2018: 86-87).

²¹⁹ Un piccolo vuoto bibliografico sulla produzione intellettuale di Maderna è stato recentemente colmato con la pubblicazione del corposo volume di scritti e interviste (Maderna, 2020); altri testi storico-analitici precedenti da segnalare sono i libri di Massimo Mila (1999) e la raccolta curata da Mario Baroni e Rossana Dalmonte (1985), quest’ultima ricca di contributi preziosi di musicologi e intellettuali italiani. Sempre dei due studiosi bolognesi è la recentissima biografia “Bruno Maderna. La musica e la vita” (Baroni e Dalmonte 2020).

carriera è stato un ricercatore instancabile,²²⁰ ed è certamente nel suo ultimo periodo creativo che tale percorso ha intersecato modalità e tecniche della creazione collettiva. Per apprezzare il suo contributo come “stimolatore” di improvvisazione collettiva, può valere la pena affidarsi alle parole di un musicologo esperto come Enzo Restagno:

Costante negli ultimi componimenti di Maderna è anche la pratica aleatoria ma non si tratta, come spesso è accaduto nella musica contemporanea, di un antidoto contro la tirannide della struttura; i componimenti di Maderna nella sostanziale libertà della loro concezione non ne hanno alcun bisogno. Gli episodi aleatori delle ultime partiture svolgono piuttosto una funzione decontestualizzatrice le cui implicazioni sono di grande portata (Restagno 1985: 165).

Restagno si riferisce qui a opere come il *Concerto per violino e orchestra* e *Quadrivium*, entrambe del 1969,²²¹ ma anche *Aura* (1972) e il *Concerto n. 3 per oboe e orchestra* (1973), dove Maderna combina la scrittura con una effettiva modalità di improvvisazione guidata, mettendo a punto un’originale tecnica, che Massimo Mila definirà “alea controllata”, una pratica fortemente legata alla sua presenza come direttore d’orchestra, alla sua capacità comunicativa e alla sua straordinaria familiarità con i linguaggi antichi e moderni della musica (Mila 1977: 453). In realtà, più di ogni altro testo, è un prezioso documento audiovisivo a dare una luce chiara e assolutamente originale alla tecnica di Maderna:²²² il compositore, che per alcune sezioni

²²⁰ Come non ricordare qui il fatto molto noto che Bruno Maderna e Luciano Berio abbiano fondato insieme, nel 1955, il famoso *Studio di Fonologia della RAI* di Milano, ponendo non solo le basi della musica elettronica italiana, ma contribuendo a metterla in relazione con le più avanzate esperienze europee e americane dell’epoca. Peraltro, in questo ambito, Maderna ha composto opere su supporto divenute pietre miliari del repertorio elettroacustico: un testo che ripercorre ampiamente le vicende dello Studio di Fonologia è quello di Scaldaferrì (1997); invece, per una esaustiva e aggiornata consultazione del catalogo dello Studio cfr. Novati (2009).

²²¹ Del medesimo anno è anche uno dei lavori aleatori per ensemble più conosciuti di Maderna, *Serenata per un satellite*, dove durata, organico e struttura sono completamente lasciati all’improvvisazione, a esclusione delle altezze che hanno una definizione precisa, organizzata sotto forma di brevi e lunghe sequenze di note.

²²² Si tratta del documentario biografico prodotto dalla RAI nel 1971 “Un’ora con Bruno Maderna”, a cura di Gastone Favaro: la vita del compositore veneziano è raccontata da una voce fuori campo, mentre le immagini lo mostrano nella vita di tutti i giorni, privata e professionale. Ma soprattutto sono presenti lunghe sequenze relative alle sessioni di prova con l’*Orchestra del Teatro La Fenice* del suo *Concerto per violino e orchestra*, in occasione della prima esecuzione assoluta, avvenuta il 12 settembre 1969 per il XXXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia. Pur essendo stato trasmesso dall’emittente RAI5 il 19 aprile 2020, il documentario non è disponibile in visione sulle piattaforme della RAI; esso è stato però integralmente trasmesso il 17 maggio 2020 all’interno del programma “Cent’anni di Maderna e Pulcinella”, organizzato per il centenario maderniano dalla RSI, la *Radiotelevisione svizzera di lingua italiana*: esso è infatti disponibile per la visione integrale di 37 minuti sul sito internet della stessa RSI ([www.rsi.ch/play/tv/paganini/video/centanni-di-bruno-maderna-e-di-pulcinella?urn=urn:rsi:video:13045971_1h11'29"-1h48'59](http://www.rsi.ch/play/tv/paganini/video/centanni-di-bruno-maderna-e-di-pulcinella?urn=urn:rsi:video:13045971_1h11'29), 21 novembre 2020). Sulla piattaforma YouTube circola anche un breve frammento di questo documento, senza ulteriori indicazioni se non un generico “Bruno Maderna (rare video)”, (www.youtube.com/watch?v=6VOSVVelpH0, 23 novembre 2020), indiscutibilmente tratto dal documentario integrale. Può essere interessante confrontare il documentario con

orchestrali aperte ha solo formalizzato su carta una serie di frammenti con sequenze di altezze, chiede che questo sia l'unico parametro da rispettare alla lettera, sollecitando quindi i musicisti a improvvisare liberamente su tutto il resto, seguendo indicazioni – trasmesse verbalmente e talvolta anche mimate da lui stesso con la voce – di atmosfera, contrasto, dialogo e così via.

Quello che sembra venir fuori è un approccio nuovo al lavoro orchestrale, per molti versi da considerare anticipatorio delle successive tendenze di “conduction”²²³ orchestrale che si svilupperanno a partire dagli Stati Uniti oltre una decina di anni dopo.

Le pittografie musicali di Sylvano Bussotti

Una convergenza relativamente simile a quella di Maderna, tra libertà improvvisativa e vincolo sulle altezze, è riscontrabile anche nel *modus operandi* del compositore italiano Sylvano Bussotti, sebbene con modalità e approcci molto distanti. Compositore, ma anche pittore, poeta e uomo di spettacolo a tutto tondo, Bussotti, nato a Firenze nel 1931 e scomparso nel 2021, è stato uno degli artisti italiani più originali del Novecento: pur provenendo anch'egli dall'esperienza di Darmstadt, se ne discosta ben presto, intraprendendo una carriera unica, sempre al confine tra la musica e le modalità espressive più diverse, e la cui articolazione esula dal nostro studio.²²⁴ Un aspetto che pare rilevante, è che Bussotti inizia, già a partire dai primi anni cinquanta²²⁵ a esprimersi attraverso le cosiddette “pittografie musicali”,²²⁶ pratica che rimarrà costante per tutto il suo percorso. Le partiture sono dense di simboli, disegni e oggetti grafici di vario tipo, mai ornamentali e apparentemente sempre funzionali all'interpretazione. Al di là della valenza estetica delle

l'esecuzione del *Concerto per violino e orchestra* del maggio 1970, con Maderna che dirige l'orchestra della *Saarländischer Rundfunk* e Theo Olof (a cui il pezzo è dedicato) come solista: www.youtube.com/watch?v=mr7r7aV9Rpo, 25 novembre 2020.

²²³ Per la definizione precisa di questo termine e per la descrizione delle pratiche relative si veda gli ultimi due paragrafi del terzo capitolo.

²²⁴ Relativamente poco studiato dal punto di vista storiografico, su Bussotti segnaliamo un testo a carattere biografico di Luigi Esposito (2013) e il catalogo della grande iniziativa celebrativa “Firenze per Bussotti” tenutasi tra il febbraio e il marzo del 2010, promossa dal *Museo Marini Marini* con la collaborazione di altre istituzioni fiorentine, curata dallo scrittore e drammaturgo Luca Scarlini (2010); recentissima è invece la raccolta di saggi sul teatro musicale di Bussotti curata da Daniela Tortora (2020).

²²⁵ Si veda, per esempio, la partitura *Scherzo* del 1954, riprodotta in Scarlini (2010: 65).

²²⁶ Non è possibile individuare l'origine della relazione tra questo termine e la produzione di Bussotti, ma esso è talmente diffuso nella descrizione della sua opera, mai sconsigliato dallo stesso compositore, che possiamo considerarlo come riconosciuto universalmente, e pertanto utilizzato nei prossimi paragrafi.

pittografie,²²⁷ esse hanno un preciso significato interpretativo; ci accompagna in questa analisi la cantante Monica Benvenuti,²²⁸ più volte interprete della musica di Bussotti:

L'aspetto grafico delle partiture incide molto sull'interpretazione, che comunque rimane totalmente a carico dell'interprete; questo è anche uno dei motivi per cui Bussotti si è quasi sempre fidato di una medesima cerchia di performer. Prendiamo, per esempio, la partitura di *Lachrimae*, un grande foglio di note e disegni grafici, diviso in quadratini da linee tratteggiate, ciascuno con una relativa numerazione: un interprete può scegliere quello che vuole e decidere il suo percorso. Ma non è un'interpretazione completamente libera: nella musica di Bussotti le note ci sono sempre, la melodia c'è, così come altri elementi che appartengono alla "musica di un altro secolo", come le dinamiche, la scala, le durate, la tonalità (ma anche talvolta l'atonalità). Un'improvvisazione che parte quindi da un materiale con dei tratti molto ben definiti. In tal senso, è molto lontano dalla poetica di Bussotti, fissare un percorso aleatorio a priori e seguire sempre quello: lui tendeva sempre a mettere in evidenza le differenze tra una performance e l'altra, suggerendo che ogni esecuzione dovesse essere assolutamente diversa dalle precedenti (Monica Benvenuti, comunicazione personale, intervista Skype, 19 novembre 2020).

Le istruzioni di Bussotti riportate nella pagina iniziale della partitura della composizione citata da Benvenuti e riportata in fig. 6, ci danno una chiave autentica di interpretazione,²²⁹ che stimola da subito il ricorso a pratiche improvvisative:

Della fitta pagina qui a fianco ognuno riterrà quel che gli garba. [...] quei nomi, alcuni appelli, lettere manierate ed altri effetti valgono, come per i minimi dettagli che al testo musicale conferiscono una certa ambiguità, di tipo inusuale, quali altrettanti temi della polifonia, motivo per una sorta d'improvvisazione, di *fantasia libera* nella forma e musicale, e scenica (Sylvano Bussotti, *Lachrimae*, per ogni voce, Ricordi, 1978)

²²⁷ Da questo punto di vista è bello citare la frase dell'intellettuale francese Roland Barthes: "Un manoscritto di Sylvano Bussotti è già un'opera totale, indipendentemente da quello che dirà la musica" (Roland Barthes, cit. in Esposito 2013: quarta di coperta).

²²⁸ Monica Benvenuti è una cantante fiorentina, molto attiva nel repertorio contemporaneo; a partire dalla metà degli anni Duemila è stata interprete privilegiata e acclamata delle partiture vocali di Bussotti, accompagnandolo nelle principali occasioni esecutive. Il fatto assume un ulteriore valore se si pensa che interpreti vocali precedenti della musica del compositore fiorentino sono state, tra le altre, Cathy Berberian e Liliana Poli.

²²⁹ In una recente versione di *Lachrimae* per voce ed elettronica, approvata e seguita dallo stesso Bussotti, la dimensione plurale e improvvisativa hanno trovato per la prima volta nella prassi dell'interpretazione della musica del compositore fiorentino, un connubio con il mezzo elettronico, in grado di moltiplicare la presenza vocale e di proiettarla in uno spazio prospettico inedito e di stampo teatrale. La documentazione su questa interpretazione, eseguita da Monica Benvenuti e Francesco Giomi è disponibile sulla piattaforma YouTube: www.youtube.com/watch?v=jTuV1BfMLU8, 30 novembre 2020.

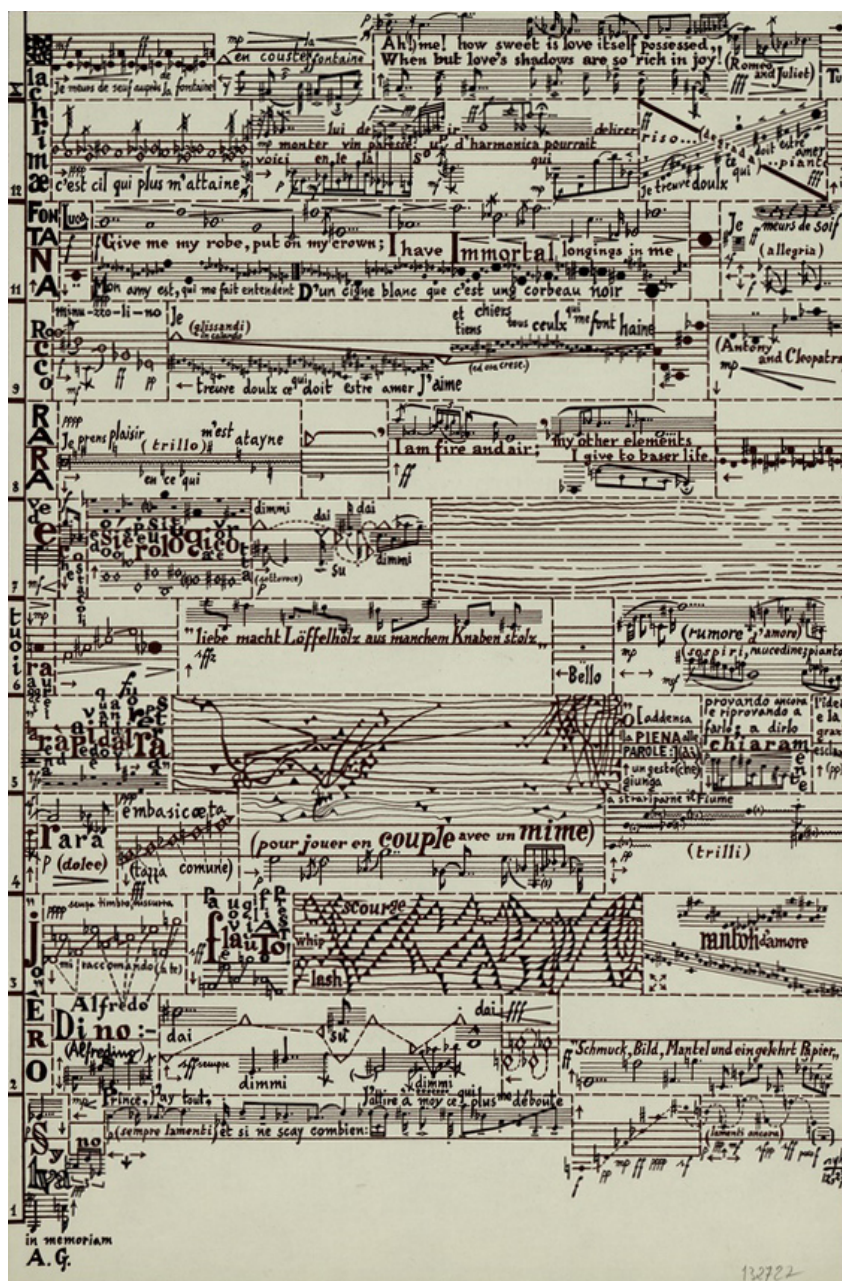


Fig. 6. Foglio unico della partitura di *Lacrimae*, per ogni voce (1978), Ricordi, 132727. La partitura è accompagnata da un'ulteriore pagina di istruzioni.

Queste indicazioni per un'interpretazione collettiva improvvisata sono ancora più evidenti in altri lavori, sia dello stesso periodo che successivi:

*Autotono*²³⁰ è una partitura ancora più aleatoria di *Lacrimae*, perché le note sono appena accennate, non c'è un

²³⁰ La partitura di *Autotono. Un divertimento*, per strumenti vari-libera scelta (1977), è composta da sette più sette fogli a quattro mani, dove la parte musicale (già di per sé pittografica) è realizzata da Bussotti, mentre le

pentagramma, non ci sono le parole e tutto è affidato all'interpretazione degli elementi grafici, in grado di garantire una costante diversità di interpretazione e fruizione. È un modo ricorrente che Bussotti ha per mettere in evidenza l'“umanità” di un esecutore,²³¹ nell'ambito della quale egli è in costante ricerca della “bellezza”. Si tratta di un approccio puramente poetico alla musica e mai sicuramente “tecnicistico”, come talvolta può accadere invece con gli interpreti “specializzati” nella musica contemporanea (Monica Benvenuti, comunicazione personale, intervista Skype, 19 novembre 2020).

Al di là delle partiture, Benvenuti conferma che Bussotti non è mai solito dare indicazioni interpretative precise ai performer, mettendo costantemente alla prova la loro sensibilità, salvo poi procedere a un processo di fidelizzazione con quelli maggiormente inclini alla sua poetica (Monica Benvenuti, comunicazione personale, intervista Skype, 19 novembre 2020). Abbiamo già incontrato in Stockhausen, ma anche in Cage per esempio, un processo simile di costruzione di un gruppo di interpreti capaci di “entrare” all'interno dello spazio performativo aperto di un compositore e, oltre a Bussotti, troveremo anche un ulteriore caso simile nel percorso di Luigi Nono. Questa modalità, un gruppo di performer-improvvisatori che si coagula intorno alla figura di un compositore, potrebbe pertanto essere vista come un tratto distintivo di una parte della musica del secondo Novecento, costituendone forse un modello operativo ricorrente ed efficace.

Guacero e Roma

Parte dal ricorso a elementi grafici anche il compositore pugliese Domenico Guacero,²³²

elaborazioni grafiche sono ulteriormente disegnate dal pittore veneto Tono Zancanaro (1906-1985), zio del compositore, a cui l'opera è dedicata.

²³¹ Molte di queste osservazioni sono corroborate anche dal critico musicale Gregorio Moppi, che le riporta nella sua presentazione per una recente esecuzione di *Autotono*, avvenuta a Firenze nel 2016 a Firenze per la rassegna *Maggio Elettrico* del centro di ricerca Tempo Reale, alla presenza dello stesso Bussotti: “*Autotono*, del 1977, non è soltanto musica. È pura pittura. Dunque da ascoltare e vedere insieme. La partitura è composta di sette doppi fogli. Sulle carte a sinistra compare un dedalo di note e pentagrammi, di indicazioni dinamiche e strumentali: sembra il tracciato di un sismografo impazzito. Sulle carte a destra questo stesso tracciato è la base da cui fioriscono immagini rigogliosissime, foreste di figure, volti. La sinistra è la partitura vera e propria, dovuta a Bussotti. A destra il lavoro dello zio pittore Tono Zancanaro, per i cui settant'anni *Autotono* fu concepito. «Il titolo esprime proprio questo. Che Tono, la composizione, praticamente se l'è fatta da sé. D'altronde lui pensava che parola, canto, gesto fossero momenti spontanei dell'esistenza di ognuno. E su tali elementi deve basarsi la performance», spiega Bussotti. Una performance aperta, dominata dallo spirito dell'improvvisazione. La durata, a piacimento degli esecutori. I quali possono essere pochi o molti (stavolta saranno sei, il numero dei personaggi che Tono ha disegnato sul suo primo foglio) a muoversi con grandissima libertà tra la notazione ravvisabile in mezzo ai grafismi esuberanti della partitura” (Gregorio Moppi, *Sylvano Bussotti: “Musica è anche pugni e calci”*, “La Repubblica/Firenze”, 28 maggio 2016).

²³² Si tratta del padre di Giovanni, lo studioso più volte citato; per questo motivo, nel testo, il compositore senior sarà sempre indicato anche con il nome di battesimo.

figura anch'egli di grande rilievo nel panorama musicale italiano del secondo Dopoguerra. Proprio nel contesto culturale della città di Roma vanno infatti cercate, all'inizio degli anni sessanta, le prime e probabilmente più significative azioni di improvvisazione collettiva italiane. Qui, grazie a un particolarissimo microcosmo che si viene a creare, si frequentano compositori "accademici" e musicisti americani "sperimentali" e "itineranti", sbarcati in Italia grazie ai fruttuosi programmi di scambio e sostegno promossi dall'*American Academy* e dalle borse di studio americane *Fullbright*. Esponenti di primo piano della composizione romana come lo stesso Domenico Guaccero, Franco Evangelisti, Mario Bertoncini, Alessandro Sbordoni (quest'ultimo un po' più tardi), entrano così in contatto con giovani musicisti di approccio linguistico e geografico differente, come Frederic Rzewski, Larry Austin, Richard Teitelbaum, Alvin Curran,²³³ ma anche, per breve tempo, con il pioniere della sperimentazione inglese Cornelius Cardew (Massarotto 2018: 34-50). Da questa cortocircuitazione nasce e si sviluppa un significativo universo di esperienze di improvvisazione collettiva, tra cui, due gruppi di fondamentale importanza per la cultura musicale italiana: il *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza* e *Musica Elettronica Viva*, che caratterizzeranno la scena, non solo romana ma internazionale, in maniera dirompente negli anni a seguire, con approcci creativi assolutamente originali, citati dalla totalità dei testi storiografici sulla musica del Novecento.²³⁴ A fianco di queste esperienze ci pare significativo proprio il contributo di Domenico Guaccero: inizialmente, siamo alla fine degli anni cinquanta, il suo interesse creativo si focalizza sulla sperimentazione di nuove forme di notazione grafica, in grado di integrare diversi livelli di "aleatorietà" e nelle cui prassi esecutive potessero rientrare procedimenti ampiamente improvvisativi (Guaccero 2014: 122-123). Da questo percorso scaturiscono, in taluni casi anche in collaborazione con il toscano Egisto Macchi,²³⁵ composizioni di organico preciso e notazione grafica in cui si suggerisce o si prescrive il ricorso alla libera improvvisazione.²³⁶ Da questo punto di vista, di particolare

²³³ Questa costellazione di incontri è stata oggetto negli ultimi dieci anni di una ricognizione precisa da parte di numerosi contributi musicologici, tra i quali possiamo citare, a titolo meramente indicativo, quelli di Giovanni Guaccero (2013a, 2018), Luigi Pizzaleo (2014b, 2014b) e Daniela Tortora (1990, 2017).

²³⁴ Ai due gruppi romani e, più in generale, alla scena improvvisativa della capitale, è dedicato uno specifico paragrafo di questo studio (cfr. capitolo 3).

²³⁵ Egisto Macchi (1928-1992) è stato principalmente un compositore, attivo anche come autore di musica per il cinema, molto attivo a Roma anche sul piano dell'organizzazione culturale.

²³⁶ A tal riguardo, tra le opere più conosciute: *Schemi* per 2 pianoforti, 2 violini e sassofono tenore (1959-1960) e *Iter inverso*, per 16 strumenti, entrambe frutto della collaborazione con Macchi.

significato appare il progetto *Variazioni 3*, del 1968, dove l'organico è variabile e, tra le nove fonti di suono utilizzabili, c'è la possibilità di scegliere nell'ambito di tre diversi gruppi di improvvisatori,²³⁷ le cui performance agiscono e variano secondo un determinato “quoziente di improvvisazione” precisato in partitura (Guaccero 2014: 124): questo approccio, da un lato molto aperto, dall'altro vincolato comunque a una forma scritta, sembra un tentativo di riflettere sui processi di trasformazione che avvengono, in quel periodo nella musica, sia dal punto di vista della notazione che da quello dei percorsi di training dei performer.

Parallelamente a questa ricerca, e con un medesimo atteggiamento sperimentale, Domenico Guaccero diventerà un fervente utilizzatore degli strumenti musicali elettronici:

Per Domenico Guaccero la tecnica non è mai stata un fine e per due dei suoi principali ambiti di sperimentazione, la ricerca elettronica e la pratica improvvisativa, sembra non aver prodotto né una teoria specifica né attività poetiche totalizzanti: difatti, pur essendo tra i pionieri della ricerca elettroacustica in Italia, non compose mai un brano di elettronica “pura”, e pur essendo la pratica improvvisativa un elemento fondamentale del suo percorso, non ha mai creato un gruppo di improvvisazione “totale”, “puro”, sganciato linguisticamente dal rapporto con “altro da sé”. Elettronica e improvvisazione non sono mai stati un “fine”. Erano mezzi, validi come lo sono altri modi di produzione del suono o altre prassi creative, per poter veicolare un contenuto estetico e per tentare di ridefinire un nesso comunitario nell'idea di fare musica nella società (Guaccero 2014: 121).

Egli legherà questi due interessi co-fondando prima i gruppi *I Synthesizer*²³⁸ (1971) e *Musica ex Machina*²³⁹ (1973), e successivamente il gruppo di improvvisazione teatral-musicale *Intermedia* (1978), con il quale realizzerà una serie di spettacoli “basati su esercizi di improvvisazione strumentale, vocale, parlata e mimico-gestuale” (Guaccero 2014: 127).

In quel periodo Roma è davvero una fucina creativa²⁴⁰ con pochi confini stilistici ed è lontano dal nostro scopo dare conto in maniera esaustiva delle tante esperienze nate e concluse tra la fine degli anni sessanta e l'inizio dei settanta. Corre l'obbligo di citarne ancora una, perché

²³⁷ Un ulteriore elemento di interesse di quest'opera è la prescrizione che tra i tre gruppi di improvvisatori ce ne sia uno che operi con “suoni corporei modulati”, cosa peraltro avvenuta in alcune occasioni esecutive (Guaccero 2014: 124).

²³⁸ Con Alvin Curran e Allan Bryant.

²³⁹ Per una descrizione più dettagliata di *Musica ex Machina* si veda il paragrafo di questo capitolo dedicato ai gruppi di improvvisazione elettroacustica.

²⁴⁰ Tra l'altro lo stesso Domenico Guaccero si farà promotore, insieme ad altri, della promozione a Roma del Centro Musica Sperimentale (CMS), una delle primissime realtà italiane specificamente dedicate alla ricerca e alla promozione della musica elettronica dal vivo (Guaccero 2013a: 208-209).

voluta da un grande interprete dell'improvvisazione italiana, il trombonista Giancarlo Schiaffini:²⁴¹ il gruppo *Nuove Forme Sonore* prende vita nel 1970 come gruppo strumentale grazie alla partecipazione del contrabbassista Bruno Tommaso e del clarinetista Jesus Villa Rojo (successivo collaboratore anche del GINC). Le pregresse avventure free jazz di Schiaffini e Tommaso influenzano il linguaggio del gruppo, che si arricchisce presto anche del contributo della soprano Michiko Hirayama, della violoncellista Frances-Marie Uitti, e del clarinetista Roberto Laneri:

Avevamo cominciato a lavorare su un ambiente idiomático contemporaneo non jazzistico, con molta improvvisazione. L'idea di usare l'improvvisazione era dominante, anche perché di esecutori tradizionali ce n'erano moltissimi e anche molto bravi, quindi non c'era necessità di fare sempre la stessa cosa (Giancarlo Schiaffini, cit. in Martinis 2012).

L'integrazione di modalità linguistiche diverse è riassunta dal musicologo Giovanni Guaccero (2013a: 192), quando scrive che il gruppo è capace di esprimere “una sintesi riuscita tra caratteristiche tipiche dell'improvvisazione jazzistica e sonorità che erano più proprie della musica contemporanea del periodo”. Degno di nota il fatto che Nuove Forme Sonore diviene, nel 1974, anche soggetto culturale, contribuendo – almeno per un quinquennio – ad arricchire il panorama romano di una ulteriore vivace e significativa rassegna di concerti dedicati all'improvvisazione e alle pratiche a essa vicine.²⁴²

L'improvvisare-ricomporre di Luigi Nono

In un percorso italiano che dia atto del rapporto tra scrittura e improvvisazione non può non figurare il compositore veneziano Luigi Nono.²⁴³ Esistono numerosi studi sulla parte finale

²⁴¹ Figura a cavallo tra il jazz e la musica contemporanea scritta, Giancarlo Schiaffini (1942-), performer sia di trombone che di tuba, ha realizzato un proprio originale percorso creativo e ha collaborato con compositori come John Cage, Franco Evangelisti, Luigi Nono e Giacinto Scelsi, ma anche, più recentemente, con coreografi come Virgilio Sieni.

²⁴² Minima è la documentazione reperibile su queste iniziative; le semplici indicazioni riportate qui sono in Guaccero (2013a: 193).

²⁴³ Luigi Nono (1924-1990) è, per varie ragioni, una delle figure più rappresentative del Novecento italiano: partendo dalle esperienze di Darmstadt ha costruito un percorso originale e identitario in varie fasi, attraversando esperienze teoriche e musicali in grado di spaziare dall'interesse puro per il suono all'impegno politico; per una serie di prospettive storico-analitiche sul pensiero di Nono cfr. De Benedictis e Zattra (2011), Nielinger-Vakil (2015) e De Benedictis e Rizzardi (2018).

del percorso artistico di Nono,²⁴⁴ ma è necessario ricorrere alla testimonianza di due dei suoi interpreti più fidati, Roberto Fabbriciani (flauto) e Giancarlo Schiaffini (tuba), per avere conto di preziose informazioni, pienamente rappresentative delle esperienze a carattere improvvisativo che il compositore aveva messo in atto, nel decennio 1980-1990, come processo costruttivo dell'opera musicale, un'opera in “continuo movimento [...] perché dipendente da una prassi creativa cooperativa in parte orale” (Zattra 2014a: 45).

Le prime esperienze di Fabbriciani con Nono avvengono all'insegna di una capillare ricerca sul timbro del flauto, su un “suono” che possa raccogliere nuove forme di espressività strumentale, inaugurando nel contempo, una modalità collaborativa compositore-interprete che caratterizzerà tutto quel suo periodo:

Nono sperimentava e prendeva spunto direttamente dai miei studi e invenzioni sonore collocandole poi in un contesto progettuale compositivo. Io e Gigi eravamo concordi sull'idea che la musica è un pensiero in fieri in cui l'esplorazione è una necessità con tutti i rischi che ne derivano (Fabbriciani 2014: 109).

Queste sperimentazioni avvengono prevalentemente a Friburgo, presso l'*Experimentalstudio* della *Heinrich-Strobel-Stiftung-Südwestrundfunk* (SWR), immerso nella Foresta Nera tedesca, e si traducono ben presto in una serie di sessioni di lavoro con un gruppo ristretto e fidato di musicisti: oltre agli stessi Fabbriciani e Schiaffini, anche Ciro Scarponi (clarinetto), Stefano Scodanibbio (contrabbasso) e Susanne Otto (voce), a cui bisogna peraltro aggiungere gli esperti di live electronics dello Studio (Zattra 2014a: 45). Sebbene sia piuttosto noto il lavoro di Nono condotto a Friburgo sul tema dell'elettronica dal vivo,²⁴⁵ quello che interessa qui è la modalità di gestione del processo creativo attuato con quel gruppo di performer, che sembra inglobare regolarmente pratiche improvvisative:

Armato di colori e grandi fogli, Gigi rimaneva seduto e chiudeva gli occhi. Noi eravamo allora liberi di suonare e proporre suoni nostri che annotava sulla carta. [...] Dopo aver individuato dei suoni e averli annotati (poteva passare anche qualche tempo da una visita allo Studio all'altra), li registravamo, e lui ci diceva “questo sì, questo

²⁴⁴ Tra tutti i testi disponibili, ne segnaliamo uno recentissimo ed esaustivo, ovvero il libro antologico del compositore e musicologo inglese Jonathan Impett (2019), all'interno del quale è possibile trovare descrizioni e analisi di tutto il repertorio di Nono.

²⁴⁵ Per qualche dettaglio su questo tema si può ricorrere alla testimonianza di due tra i cosiddetti “assistenti” elettronici di Nono, Hans-Peter Haller e Alvis Vidolin, riportate rispettivamente in (Haller 1999) e Zattra (2018).

è bello”, oppure “questo no, rifacciamolo e riascoltiamolo”. [...] Rimangono le bobine con le registrazioni che facevamo, con una quantità di materiali che basterebbe per fare non uno, ma alcuni *Promete!* (Roberto Fabbriciani, cit. in Zattra 2014a: 49).

Si lavorava spesso anche improvvisando, registrando e scegliendo momenti e situazioni musicali che potessero suggerire idee per successive composizioni. In questo modo lavorammo anche all’opera *Prometeo* (1984) e ad altre composizioni per organico ridotto. La collaborazione continua portava a convenire soluzioni timbriche e compositive che divennero patrimonio comune del nostro gruppo di solisti. Con questo sistema non era più necessario cercare di fissare su partitura tutti i particolari espressivi che si erano scelti. Era tutto chiaro tra noi, come in una bottega rinascimentale, e in questo modo eravamo diventati gli interpreti indispensabili alle esecuzioni di quella musica (Schiaffini 2014: 117).

Le testimonianze di Fabbriciani e Schiaffini convergono ampiamente e delineano quella che appare come una modalità di lavoro emblematica: un gruppo di performer che improvvisano, seguendo la propria sensibilità e guidati da indicazioni verbali, i cui risultati vengono successivamente filtrati e ricomposti da un creatore finale.

Quello che traspare come uno dei risultati più significativi²⁴⁶ di questo modo di fare musica, è il poco conosciuto progetto compositivo *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès* del 1987, che sostanzialmente riporta integralmente “in concerto” la modalità operativa condotta durante le sessioni di prova a Friburgo: si tratta di una vera e propria “improvvisazione guidata” per contralto, basso, voce recitante, flauto, corno, tuba e live electronics, una “conduction” evoluta e strutturata, con sette pagine di materiale scritto e organizzazione chironomica dell’esecuzione da parte dello stesso Nono (Schiaffini 2014: 117-118). Dopo la prima esecuzione a Parigi,²⁴⁷ l’opera non è stata più proposta e, pur figurando nell’elenco ufficiale delle opere, la fondazione nata dopo la morte del compositore ha ritenuto opportuno non consentirne ulteriori esecuzioni.²⁴⁸

Questo caso, insieme a uno analogo che riguarda un progetto costruito per e con

²⁴⁶ Che tra l’altro deve essere stato considerato estremamente importante dallo stesso Schiaffini, tanto da averlo dettagliatamente citato in almeno tre occasioni (Schiaffini 2014: 117-118, 2017: 76, 2018: 66-67), nell’ultima delle quali è riportata anche la prima delle sette pagine del manoscritto originale di Nono.

²⁴⁷ Il 5 ottobre 1987 nell’ambito del prestigioso *Festival d’Automne* (Deco 2014: 115). Vale la pena di segnalare che esiste, in rete, una registrazione audio apparentemente completa della performance: www.youtube.com/watch?v=dbKGEktBkIA, 18 novembre 2020.

²⁴⁸ Le motivazioni e la delibera effettiva riguardanti questa scelta sono consultabili sul sito della *Fondazione Archivio Luigi Nono*: www.luiginono.it/opere/decouvrir-la-subversion-hommage-a-edmond-jabes/#tab-id-1, 18 novembre 2020; un ulteriore approfondimento su questo tema è presente in (Haller e Stenzl 1993), mentre un saggio descrittivo dell’opera in relazione al testo è quello di Deco (2014).

Fabbriciani,²⁴⁹ è davvero emblematico su una possibile idea di strutturale integrazione della pratica improvvisativa nel pensiero creativo di Nono: l'impressione di chi scrive è che la morte prematura abbia interrotto un ulteriore processo di trasformazione del suo fare musica, in grado, per certi versi, di delineare una possibile (per quel periodo) nuova strada del linguaggio musicale, a cavallo tra composizione e improvvisazione.

1.7. L'underground collettivo giapponese

A giudicare dalla letteratura musicologica sembrerebbe che il Giappone non abbia espresso alcuna significativa esperienza storica nel campo dell'improvvisazione collettiva. La diversità assoluta del suo percorso culturale, così come le diverse condizioni geo-politiche che hanno proiettato questo Paese dal secondo dopoguerra fino ai nostri giorni, hanno però contribuito alla costruzione di percorsi differenti rispetto a quelli delle avanguardie europee e americane,²⁵⁰ così come portato a risultati alquanto originali, spesso paralleli e "sotterranei" rispetto al flusso *mainstream* della musica istituzionale.

In tale percorso, un primo ruolo storicamente importante è stato quello, tra il 1958 e il 1971, del *Sôgetsu Center for the Arts* di Tokyo, nato per volontà del regista giapponese Hiroshi Teshigahara, con la seguente vocazione:

The aim of the center was to offer a place for artists from various genres or fields to gather to create, to show, and to criticize each other without any restrictions. The system in which the artist produces his/her own works was thought to be most innovative, and it was very useful for the artists to protect themselves and their creativity from commercialism (www.sogetsu.or.jp/e/about/artcenter, 2 novembre 2020).

La presenza nella capitale di questo punto di aggregazione assume una forte valenza, perchè accanto all'organizzazione di una serie di concerti dedicati alla musica contemporanea

²⁴⁹ Ci si riferisce qui a *Post-prae-ludium n. 3 "BAAB-ARR"*, anch'essa esempio di improvvisazione guidata per flauto e live electronics, eseguita un'unica volta nel 1988 a Berlino (www.luiginono.it/opere/post-prae-ludium-n-3-baab-arr, 18 novembre 2020).

²⁵⁰ Che comunque ne hanno in vari modi influenzato gli andamenti. La prima parte del saggio di Yayoi Uno Everett (2009: 187-193) affronta bene il contesto politico-culturale nel Giappone del Dopoguerra, descrivendo il terreno di nascita e sviluppo delle sue avanguardie artistiche.

giapponese,²⁵¹ offre spazio e occasioni ad artisti e compagnie musicali della scena meno istituzionale (Everett 2009: 194-195); tra queste, una delle più conosciute è il gruppo di improvvisazione *Ongaku*, fondato nel 1958 da Takehisa Kosugi²⁵² e Shukou Mizuno, che optarono subito per coinvolgere altri loro colleghi della *Tokyo National University of Fine Arts and Music* (Kawamura 2009: 1). Il gruppo, attivo per circa un lustro, subisce da un lato l'influenza della poetica di John Cage e dall'altro dello stile Fluxus, modificando il suo percorso iniziale, dedicato a una improvvisazione speculativa sul tema dell'oggetto sonoro di shaefferiana memoria, verso una direzione maggiormente attiva, orientata alla produzione di vere e proprie "azioni musicali", attuate soprattutto nell'ambito di spettacoli di danza o multimediali: il contatto e la partecipazione (non solo in Giappone ma anche a New York) a performance del leader Fluxus George Maciunas, di Toshi Ichianagi, di Yoko Ono e di Nam Jun Paik,²⁵³ lo qualificano ulteriormente come protagonista di questa direzione (Kawamura 2009: 1).

Malgrado si susseguano in Giappone fertili stagioni per le avanguardie artistiche, bisogna attendere gli anni settanta per ritrovare una ricerca significativa nel campo dell'improvvisazione collettiva:

The next phase of development in the 1970s and 1980s was marked by pluralism and the composers' collective desire to embrace a pan-Asian consciousness by reclaiming Japan's artistic and historical connections with neighboring Asian countries (Everett 2009: 204).

Proprio alla ricerca di questi elementi identitari, Kosugi rientra in Giappone²⁵⁴ dopo un lungo periodo a New York, e nel 1969 costituisce, insieme a un gruppetto di giovani musicisti di

²⁵¹ Quale, per esempio, quella del compositore nipponico più rappresentativo del Novecento, Toru Takemitsu (1930-1996), oppure di Toshi Ichianagi (1933-), ex-marito di Yoko Ono ed egli stesso molto attivo nella composizione scritta.

²⁵² Takehisa Kosugi (1938-2018) sembra essere stato, come vedremo, una figura di rilievo della sperimentazione musicale giapponese, sebbene ci sia assoluta scarsità di fonti e informazioni sulla sua lunga carriera.

²⁵³ Paik ha infatti trascorso un lungo periodo di studio alla Università di Tokyo, laureandosi addirittura con una tesi sul compositore Arnold Schönberg.

²⁵⁴ Un tale percorso di ritorno attivo nella madre patria caratterizzerà anche la carriera di altri compositori e performer giapponesi, come Yūji Takahashi (1938-) che al suo rientro, nel 1978, si dedicherà all'azione politica e sociale suonando canzoni di protesta di repertorio prevalentemente asiatico insieme al suo gruppo *Suigyu Gakudan* (Everett 2009: 204).

varia estrazione, una nuova formazione di stampo improvvisativo, *Taj Mahal*,²⁵⁵ in grado di combinare elementi sonori provenienti dalla tradizione nord-indostana con tecniche di live electronics e di free jazz (Everett 2009: 204). L'aspetto innovativo del gruppo non è solo l'accostamento di strumenti elettronici, strumenti acustici suonati con modalità non convenzionali e materiali vocali, ma soprattutto l'improvvisazione spontanea di strutture basate sui cosiddetti "droni" sonori,²⁵⁶ peraltro quasi sempre condotta in spazi aperti. Il gruppo²⁵⁷ produrrà dischi e concerti fino al 1974, mentre Kosugi si trasferirà definitivamente negli USA nel 1977 per comporre ed eseguire musiche per gli spettacoli della *Merce Cunningham Dance Company*, diventandone da quel momento un membro stabile.

Passa ancora dall'idea di un luogo fisico di aggregazione la sperimentazione giapponese nel corso degli anni settanta: a sostituire quelli che erano stati per molti anni i *jazu-kissa*²⁵⁸ dove si erano susseguite anche performance musicali avanguardistiche, proiezioni di film sperimentali e piece teatrali innovative, si fanno largo spazi non più legati alla tradizione jazzistica o alla frequentazione sociale, bensì luoghi indipendenti di aggregazione specificamente dedicati all'arte e alle performance (Novak 2013: 103), all'interno dei quali inizierà a prendere vita quello che, come vedremo, è il più importante movimento artistico del Giappone contemporaneo, il *Noise*. Il primo e più noto tra tutti questi luoghi è stato il *Drugstore* di Kyoto, aperto nel 1976 e così descritto dal musicologo americano David Novak:

²⁵⁵ Già il nome denota il forte riferimento all'India e deriva evidentemente dal famosissimo sito archeologico situato ad Agra, nella parte settentrionale del Paese: il Tāj Mahal è infatti un notissimo mausoleo, lussuosamente costruito all'inizio del Milleseicento dall'imperatore moghul Shāh Jahān in memoria dell'amata moglie preferita.

²⁵⁶ Musicalmente accostabile ai concetti di "bordone" e "pedale" della tradizione classica occidentale (ma largamente e storicamente diffuso anche in numerose tradizioni orali, in Europa e Asia), il "drone" è fondamentalmente un suono di morfologia continua, tenuto per lungo tempo; le sue caratteristiche timbriche (sia esso monofonico o polifonico) rimangono pressoché inalterate nel tempo o subiscono lente modulazioni o pulsazioni, prestandosi a una strutturazione per sovrapposizione. Il compositore minimalista americano La Monte Young è stato uno dei primi a utilizzarne la definizione, ma il concetto si è molto diffuso successivamente nell'ambito della musica elettronica in tutte le sue accezioni ed è largamente utilizzato in molte espressioni musicali odierne.

²⁵⁷ Tra le pochissime fonti utilizzabili per queste informazioni, la biografia del gruppo stilata da Rolf Semperebon (<https://www.allmusic.com/artist/taj-mahal-travellers-mn0001354622/biography>, 5 novembre 2020) li accredita come esponenti di una fantomatica "Asian psychedelic music", indicando anche il fatto che siano stati protagonisti di una serie di rocambolesche tournées in Europa e in Asia, tra cui una perfino nel sito archeologico di Agra, luogo ispiratore del nome del gruppo.

²⁵⁸ Il termine è traducibile come "jazz-caffè": si tratta di locali che si sono molto diffusi nell'intero Giappone a partire dalla fine degli anni sessanta sotto l'influenza della crescente cultura underground; luoghi evidentemente idonei alla somministrazione di bevande, ma nei quali era possibile ascoltare musica jazz, rock e anche sperimentale, spesso organizzata da collettivi studenteschi. Un articolo dell'antropologo americano David Novak (2008: 15-34) ripercorre bene la genesi e lo sviluppo di questo fenomeno.

Throughout my fieldwork, Kansai²⁵⁹ musicians referred back to one tiny yet influential Kyoto “free space” called Drugstore, where many current performers met for the first time. Despite the fact that Drugstore only existed for a few years, operated on an almost random schedule, and had a maximum capacity of fewer than twenty people, it maintains a mythical status of Kansai’s Noise practitioners. [...] The usual genre of choice was experimental *purogure* (progressive) rock, largely electronic and ambient groups from Germany and Britain. However, Drugstore’s selection was eclectic and was not limited to *purogure*, but included any *benna* (strange) recording available,²⁶⁰ including hard rock, electronic music, and free improvisation from Europe. The strangeness of experimental music *kissa* did not end with the selection of strange music, but surfaced in new techniques for listening in which recordings were looped, played at different speeds, and sometimes mixed together in a sonic collage. At Drugstore, one didn’t listen to “experimental music” *per se*; rather, one listened experimentally (Novak 2013: 104-105).

L’ultima considerazione è alquanto significativa, perché evidenzia l’idea di una sperimentazione a tutto tondo sulle modalità di ascolto, in grado di coinvolgere non solo gli artisti ma tutti i frequentatori. Questa particolare atmosfera di apertura culturale del Drugstore stimola, innanzitutto, lo sviluppo di un affiatato circolo sociale di fruitori, ma poi anche la costituzione di una miriade di gruppi musicali, taluni dei quali diverranno, negli anni successivi, l’agguerrita comunità transnazionale del Noise giapponese (Novak 2013: 106), conosciuta ovunque con il termine “Japanoise”.²⁶¹ Queste formazioni, composte da musicisti che poi si faranno conoscere anche all’estero, come Ishibashi Shôjirô, Fujiwara Hide, Hiroshige Jojo, Mikawa Toshiji, iniziano a suonare costantemente in tutto il Paese, dando vita a una delle pratiche musicali più dirompenti e diffuse degli ultimi decenni:

Although the name *Noise* eventually came to refer to their own sounds, the term was first developed in listening sessions at Drugstore. Before becoming a description for a specific genre, “Noise” was a general assignation for any off-the-map sounds: weird records, so extreme-sounding that they escaped generic categories of music (Novak 2013: 108).

²⁵⁹ La regione di cui fa parte Kyoto.

²⁶⁰ Qui l’autore si riferisce della musica registrata diffusa nel locale.

²⁶¹ Uno degli “ambasciatori” principali del Noise giapponese negli Stati Uniti è stato ed è l’improvvisatore e compositore John Zorn, che non solo ne è stato attirato personalmente, tanto da farne una importante fonte d’ispirazione per le sue opere, ma ha anche promosso la produzione e la diffusione di molti gruppi e artisti nipponici negli USA, sia attraverso le sue etichette discografiche sia frequentando il Giappone a scopo progettuale in più occasioni.

Sono due i tratti caratteristici più rilevanti del percorso di crescita di questo nuovo linguaggio nipponico, che durerà fino a toccare gli anni novanta e anche oltre: da un lato, l'evidente e documentata influenza sui musicisti giapponesi del movimento "industrial",²⁶² che in quegli stessi anni si sta imponendo nella cultura britannica e statunitense (Gomasasca e Valtorta 1996: 138-139), dall'altro il loro avvicinamento al teatro *butō*²⁶³ (una delle prime forme artistiche underground nate nel Giappone del dopoguerra), che li vedrà protagonisti di un connubio tanto improbabile sulla carta,²⁶⁴ quanto evidentemente fruttuoso e dirompente nella realtà delle performance proposte.

Da questo punto di vista, una delle figure chiave dell'underground di quegli anni, è la musicista Hino Mayuko, già danzatrice *butō* e regista cinematografica; sull'onda delle suggestioni scaturite dall'incontro personale con uno dei grandi nomi del Noise giapponese, Akita Masami,²⁶⁵ Hino fonda nel 1990 il gruppo di improvvisazione *Cosmic Coincidence Control Center* (C.C.C.C.). Agli inizi dell'attività il gruppo propone esclusivamente musica basata su strumenti tradizionali come chitarra, basso e batteria, ma già nel 1991 si profila un uso

²⁶² Mescolando espressioni sonore differenti e attingendo a tematiche trasgressive e provocatorie, la musica cosiddetta "industrial" inizia a svilupparsi proprio all'inizio degli anni settanta del secolo scorso, soprattutto in Inghilterra, intorno all'etichetta discografica omonima *Industrial Records*, e anche in California. Nel corso degli anni ottanta si è diffusa in tutto il mondo (soprattutto in Asia), caratterizzandosi con un sound anti-piacevole e violento, a fronte invece di una strutturazione formale il più delle volte estremamente semplice. Successivamente, il termine "industrial music" ha iniziato però a inglobare, in maniera meno selettiva, una comunità di musicisti d'avanguardia, i quali hanno sostanzialmente ben poco in comune l'uno con l'altro. Di notevole interesse la descrizione di taglio socio-politico che gli studiosi italiani Alessandro Gomasasca e Luca Valtorta fanno delle relative band nipponiche: "La musica industriale, legata ai retaggi delle avanguardie artistiche più estreme quali body art, dadaismo e surrealismo, trova espressione praticamente in tutte le società a capitalismo avanzato sottolineandone le tematiche dell'alienazione in maniera esasperata. Le band industrial nipponiche rappresentano in questo senso la primissima linea di coscienza e di denuncia di certo disagio. Riproducendo i ritmi frenetici che contraddistinguono l'organizzazione sociale giapponese e portandoli all'esasperazione, questi «musicisti-terroristi» fanno esplodere le contraddizioni in maniera assolutamente viscerale, ribaltando nel caos più insensato le rigide regole prescritte" (Gomasasca e Valtorta 1996: 138-139). Per un approccio storiografico completo e di taglio internazionale a questo movimento cfr. Reed (2013).

²⁶³ Si tratta di un linguaggio coreico, nato nel 1968 con il coreografo e danzatore Hijikata Tatsumi, il cui nome completo sta a significare "danza della tenebra"; pur rifacendosi alle tradizioni del teatro classico giapponese, subisce l'influenza dell'espressionismo tedesco e delle sperimentazioni occidentali di quegli anni e si configura come arte autonoma (Gomasasca e Valtorta 1996: 139).

²⁶⁴ Basti pensare che dalla fine degli anni cinquanta, per oltre vent'anni, molte delle performance *butō* sono caratterizzate dal silenzio assoluto (Gomasasca e Valtorta 1996: 140).

²⁶⁵ Akita Masami (1959-) è in assoluto il più noto esponente storico del fenomeno Noise giapponese, conosciuto anche con il nome d'arte di *Merzbow* (parola dai riferimenti dadaisti) e, prima di essere diventato musicista, anche scrittore e artista visivo. Un altro nome di rilievo storico è il cantante Yamataka Eye (1962-), pseudonimo di Tetsuo Yamatsuka), molto noto per le sue performance provocatorie e per aver fondato prima il duo *Hanatarashi*, le cui esibizioni a Kansai negli anni ottanta sono diventate leggendarie (Novak 2013: 14) e, successivamente, a Osaka nel 1986, il gruppo *Boredoms*, una delle formazioni giapponesi più conosciute in tutto il mondo. Le figure di Merzbow e Yamataka, così come della maggioranza dei rappresentanti del Noise Giapponese sono ben descritte proprio nell'esautivo volume antologico *Japanese Music at the Edge of Circulation* di David Novak (2013); invece, per un approccio socio-filosofico cfr. Fronzi (2017: 58-70).

massiccio dell'elettronica, in grado di orientare significativamente il sound noise verso una connotazione di tipo erotico: al contrario di altre band dello stesso tipo, che "aggregano" l'audience con masse sonore lancinanti, la musica di C.C.C.C. cerca di stimolare il pubblico a livello istintuale, verso una dimensione visionaria e psichedelica, ottenuta, per esempio, con strati differenti di filtraggio del suono, fino a quasi produrre veri e propri "sussurri" che sembrano favorire una dimensione di forte intimità con il pubblico. Le performance, anche corporee, di Hino, fanno parte integrante dello spettacolo, facendolo assomigliare a "una moderna cerimonia sciamanica, intesa a raggiungere l'estremo di una trance collettiva" (Gomasca e Valtorta 1996: 141-142), qualcosa che più che un vero concerto, pare suggerire un tentativo tanto di sciogliere le distinzioni tra le diverse forme di espressione artistica, quanto di uscire dai meccanismi della musica più istituzionale:

I C.C.C.C. non hanno melodie perché con la melodia tu cerchi di strutturare il suono attraverso forme predeterminate. La nostra è una politica di opposizione al senso comune. Nella società c'è un boom dell'informazione ma non bisogna dimenticare che c'è un boom anche nel "controllo" dell'informazione. Ironicamente, il passa-parola è ancora il modo più efficace per diffondere informazione alternativa specialmente a Tokyo, dove la scena underground è competitiva proprio come quella "ufficiale" delle major. Forse l'unico ambiente differente è proprio quello del noise: la gente qui si rapporta in maniera orizzontale, antigerarchica (Hino Mayuko, cit. in Gomasca e Valtorta 1996: 141).

A completare questo breve quadro, che sostanzialmente arriva fino ai giorni nostri, è utile delineare la figura di Otomo Yoshihide, uno dei chitarristi e improvvisatori più eclettici e conosciuti del Giappone contemporaneo. Nato nel 1959 a Yokohama²⁶⁶ ha subito forti influenze dall'incontro con la musica innovativa del chitarrista inglese Derek Bailey e con gli esponenti del free jazz nipponico, contatti che hanno impresso una svolta radicale alla sua concezione musicale e al suo approccio strumentale. È proprio negli anni novanta che Otomo Yoshihide allarga il suo lessico, cominciando a utilizzare il giradischi come sorgente sonora, ispirandosi al lavoro pionieristico portato avanti sin dalla fine degli anni settanta

²⁶⁶ Riveste una certa importanza il fatto che Otomo Yoshihide abbia in realtà trascorso la sua infanzia nel distretto di Fukushima: negli ultimi anni, infatti, grazie alla sua notorietà è stato anche un importante punto di riferimento per la rinascita culturale di quell'area, dove, subito dopo la catastrofe ambientale del 2011, ha contribuito a costruire un importante festival musicale, chiamato *Project Fukushima*, insieme ad altre iniziative di spessore; per ulteriori dettagli cfr. www.pj-fukushima.jp (10 novembre 2020).

da Christian Marclay,²⁶⁷ con il quale si esibirà successivamente anche in duo.²⁶⁸ Avvalendosi, oltre che dei vinili, anche di altri oggetti metallici, di sistemi di molle amplificate, di circuiti elettrici auto-costruiti e della tecnica del *feedback*,²⁶⁹ Otomo Yoshihide sembra operare una “diversione” dei dispositivi audio, che gli permette di produrre, rigorosamente dal vivo, elaborazioni, tagli e montaggi tipici della musica su supporto: una sorta di “liberazione”²⁷⁰ dai vincoli precostituiti, non solo degli strumenti di produzione del suono, ma delle sue stesse modalità espressive. La sua capacità di spaziare tra il noise rock, il free jazz e l'improvvisazione radicale lo conduce a fondare diverse formazioni,²⁷¹ tra i quali spicca *Ground Zero*. Nato fin da subito con una logica di geometria variabile, *Ground Zero* diventerà uno dei gruppi più conosciuti della musica sperimentale giapponese: l'approccio espressivo è quello di mescolare generi e idiomi differenti, combinandoli in un “impressionante e violento muro di suono” (www.musicaelettronica.it/otomo-yoshihide-in-pillole, 20 novembre 2020); attivo tra il 1990 e il 1998,²⁷² *Ground Zero* produrrà sei dischi e numerosi concerti in giro per il mondo, coinvolgendo, oltre allo stesso Otomo Yoshihide, performer in grado di alternare strumenti elettronici (giradischi, campionatori, circuiti, ecc.), strumenti acustici/elettroacustici (chitarra elettrica, sassofono, batteria, ecc.) e strumenti della tradizione giapponese, come lo shamisen e il koto.

Questi riferimenti alla tradizione asiatica non si concretizzano soltanto nella scelta dell'organico, ma caratterizzano anche il contenuto di alcune produzioni: l'album *Revolutionary Pekinese Opera ver.1.28* del 1996 è un vero e proprio collage che combina musica noise e frammenti campionati dall'opera di Pechino, mentre in *Consume Red*, dell'anno successivo,

²⁶⁷ Sebbene giovi ricordare che le prime opere musicali con l'uso di giradischi siano a firma di John Cage molti anni prima, Christian Marclay (1955-), compositore e artista visivo svizzero-americano, è stato un pioniere assoluto nell'uso del giradischi come strumento musicale e per questo è considerato l'inventore del cosiddetto “turntablism”, termine sostanzialmente in traducibile utilizzato per indicare l'arte di generare e trasformare suoni e musica, anche in maniera virtuosistica, attraverso i sistemi di riproduzione discografica.

²⁶⁸ Degno di nota il loro album *Moving Parts*, uscito nel 2000 per l'etichetta *Asphodel*, caso emblematico di quello che potremmo definire come un duo improvvisativo di “suonatori di dischi”.

²⁶⁹ Se ne veda la descrizione più avanti.

²⁷⁰ Forse, con un termine moderno, si potrebbe parlare oggi di “hackeraggio”, ovvero di “presa di controllo” degli oggetti per cambiarne funzione e modalità di utilizzo.

²⁷¹ Tra i vari progetti di Otomo si segnalano *ISO*, *Filament* e *Otomo Yoshihide's New Jazz Ensemble*, tutti gruppi con orientamenti e linguaggi molto differenti tra loro.

²⁷² La lista completa dei concerti di *Ground Zero* è riportata nella pagina web dedicata all'improvvisazione giapponese e curata da Yoshiyuki Suzuki: www.japanimprov.com/yotomo/groundzero/history.html (12 novembre 2020).

tutti i musicisti improvvisano intorno a un breve campione di musica tradizionale coreana, interpretata dallo sciamano Kim Seok-Chul, virtuoso dello strumento a fiato hojok.

C'è un dato tecnico-espressivo che accomuna molte delle esperienze descritte e, più in generale, i performer del Japanoise: l'uso ricorrente del meccanismo del feedback per la produzione del suono. Questa tecnica, ottenuta con un processo di retroazione del segnale sonoro, ovvero di reinserimento dell'uscita sull'ingresso della catena audio, è un caso di utilizzo “in positivo” di un fenomeno solitamente indesiderato nel campo dell'elettroacustica;²⁷³ nel caso di questi musicisti esso è ottenuto molto spesso attraverso la creazione di una catena, e la sua cortocircuitazione, costituita dai cosiddetti “pedali di effetti”,²⁷⁴ dispositivi in grado di elaborare, autonomamente o con pochi parametri di controllo, un segnale d'ingresso spedendolo poi, trasformato, a un'uscita; il loop creato genera suono attraverso l'interrelazione che si attua tra tutti i pedali: un cambio di parametri anche in uno solo di questi cambia l'intera circolazione di energia su tutto il sistema. Il ciclo aggiunge costantemente livello audio a sé stesso fino a raggiungere la soglia di saturazione e produrre una massa di suoni diversi, poco controllabili in realtà, ma facilmente influenzabili in base anche alle condizioni ambientali, come il lieve spostamento di un cursore o il movimento di un microfono in posizioni differenti rispetto a un altoparlante (Novak 2013: 141-149). La catena di cortocircuitazione, composta da una serie di pedali-effetti, presentata in fig. 7 e tratta dal setup del progetto *Filth the Sleep* del performer Kohei Nakagawa, mostra un esempio tipico di questo approccio. Nel setup la sorgente sonora è un pezzo di metallo sul quale è connesso un microfono a contatto, che funziona da trigger per la successiva catena di effetti (distorsore, delay, riverbero, filtri e distorsore *fuzz*); il mixer ri-alimenta il circolo audio della catena una volta che essa viene connessa a un amplificatore sul palco.

²⁷³ Tale fenomeno è conosciuto anche con il nome di “effetto Larsen”, dal nome del suo scopritore danese; mentre continua a essere ancora oggi un problema di tutti i sistemi di amplificazione sonora, dagli anni sessanta è diventato un elemento espressivo in molti ambiti della musica, dal rock fino alle sperimentazioni di live electronics.

²⁷⁴ Questi dispositivi, solitamente di piccole dimensioni e costo contenuto, sono diventati negli anni strumenti massimamente diffusi, non solo nelle performance Noise, ma in tutto il mondo chitarristico e anche della sperimentazione elettronica.

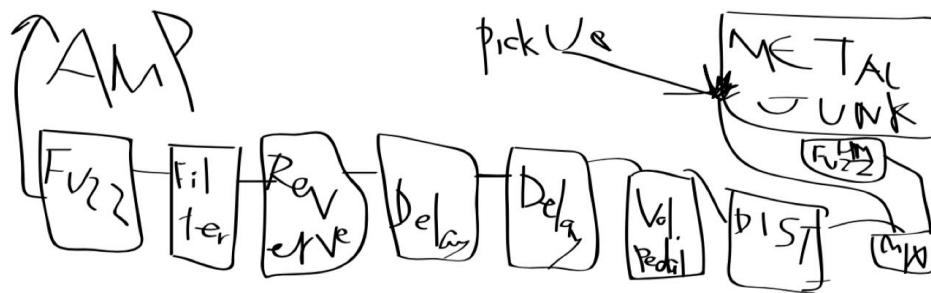


Fig. 7. Schizzo tecnico della catena di feedback del gruppo *Filth the Sleep* (Novak 2013: 149).

Non si tratta quindi di un suono di metallo che viene semplicemente elaborato da effetti, bensì il risultato è ottenuto grazie alla costante instabilità sonora dell'intera catena, in continuo sovraccarico di segnale audio a causa della continua retroazione.

È interessante citare la riflessione proposta da Novak (2013: 143), che suggerisce come questo assemblaggio di singole “unità” elettroniche – gli effetti – il cui ruolo va inquadrato come elementi singoli a servizio di un sistema più grande, possa essere visto come metafora di un sistema di improvvisatori di Noise, dove ciascuna “unità” umana è connessa in costante feedback a una rete più ampia, così che possa contribuire alla definizione di una massa sonora complessiva, policroma e in continua variazione.

Capitolo 2

Improvvisazione collettiva: studi e teorie

2.1. Teorie per lo studio e l'analisi

L'improvvisazione musicale, in tutte le sue forme e attualizzazioni storiche, è oggi molto studiata, grazie alla capillare produzione scientifica degli ultimi decenni, arrivata da ambiti anche molto diversi, come l'etnomusicologia, le scienze cognitive, la psicologia, la storiografia musicale.²⁷⁵ Quella presentata qui è una selezione tra gli studi e le teorie, relativamente recenti, che più di altri possono essere utili per chi desidera affrontare anche sul piano teorico l'improvvisazione collettiva.

La Teoria delle Musiche Audiotattili

Per analizzare oggi le pratiche dell'improvvisazione collettiva non si può prescindere da quello che è l'apporto sistematico più strutturato e completo degli ultimi decenni, ovvero la Teoria delle Musiche Audiotattili²⁷⁶ (TMA) del musicologo italiano Vincenzo Caporaletti. La teoria nasce in realtà con un panorama applicativo ben più ampio e si configura come un modello teorico musicologico volto a definire, in una prospettiva tassonomica, l'insieme dei sistemi concettuali, delle pratiche, dei testi, delle esperienze, degli oggetti e dei comportamenti musicali che hanno prodotto, nel Novecento, fenomeni come il jazz, il rock e la musica pop. La portata dello studio non si limita però solo a questi repertori, ma i suoi strumenti analitici riaffrontano, in una prospettiva nuova, istanze estetiche e prospettive

²⁷⁵ Parafrasiamo questa affermazione dall'introduzione del libro di Vincenzo Caporaletti (2005) sull'improvvisazione, consci di concordare in pieno; a tal proposito, il volume riporta anche una estesissima biografia sull'improvvisazione musicale, organizzata tematicamente (Caporaletti 2005: 447-495). A titolo di ulteriore esempio sulla proliferazione degli studi sull'improvvisazione, un testo molto recente è quello curato da Fabio De Sanctis De Benedictis (2020).

²⁷⁶ Conosciuta anche come *Teoria della Formatività Audiotattile*, si appoggia innanzitutto sulla definizione di "musiche audiotattili", una categoria tassonomica per la classificazione del sistema di culture musicali che si rifanno alle tradizioni del jazz, del rock, del pop, della world music, "con una denominazione scientificamente fondata, tale da individuare tratti invariati, oggettivamente documentabili, in una variegata e diversificata fenomenologia" (Caporaletti 2019: 8). Le espressioni di cui sopra non sono quindi vincolate dalla mediazione visiva della notazione scritta, ma connesse al sistema psico-sensoriale dei performer, che attuano una "modulazione fisico-gestuale di energie sonore" (Caporaletti 2000: 202). Vale la pena di sottolineare come il termine "audiotattile" sia un neologismo inventato proprio dallo stesso Caporaletti e ormai ampiamente adottato anche nel lessico degli apparati formali e istituzionali della musica (Caporaletti et al., 2017: 13).

antropologiche sia della produzione occidentale che di altra provenienza. Già da oltre vent'anni Caporaletti dedica in maniera capillare l'applicazione della sua teoria al campo dell'improvvisazione:²⁷⁷ il suo studio di questi processi si muove su un doppio asse, con una prima direzione che combina il punto di vista produttivo con quello generativo psicologico-cognitivo, e una seconda che guarda al contesto delle provenienze culturali e geografiche della musica.

La TMA trova uno dei suoi fondamenti nella natura cognitiva dei comportamenti e delle pratiche musicali, formalizzando due modalità primarie di spiegazione dell'ecosistema dell'espressione sonora: la prima è il *principio audiotattile*, che:

promuove un modello di cognitività plasmato sulle peculiarità dell'interazione somato-psichica con il contesto, promuovendo i valori che si originano dal linguaggio corporeo, come l'energia psico-motoria, l'intuizione, l'empatia (Caporaletti 2017: 13).

Se il principio audiotattile si relaziona quindi, in vari modi, con il tema del corpo del performer, la parte più astratta della creatività musicale è presa in carico dalla *matrice visiva*:

La matrice visiva, invece, è intesa presiedere a una forma di cognitività che si basa sull'implementazione di schemi tributari di sistemi di regole teoriche, di natura intrinsecamente exosomatica, di tipo astrattivo, lineare, basate sulla riduzione elementale e discretizzazione quantitativa della realtà e su sistematiche combinatorie di tipo sintattico (Caporaletti 2017: 14).

Anche se apparentemente più idonea a rappresentare espressioni musicali legate alla notazione scritta, la matrice visiva, quale concetto più ampio di quello della tradizionale partitura musicale, sembra poter entrare in gioco anche in molte pratiche improvvisative e/o indeterminate che sono state descritte o che descriveremo in seguito, confermando la natura multiforme e interconnessa degli oggetti del presente studio.

Uno dei molti aspetti rilevanti della teoria²⁷⁸ è la risoluzione del confronto, presente da

²⁷⁷ L'applicazione della TMA ai vasti territori dell'improvvisazione è descritta in maniera completa nel libro *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale* (Caporaletti 2005), ma non mancano suoi contributi ulteriormente precedenti, per esempio sullo studio del jazz: cfr. Caporaletti (2000).

²⁷⁸ È pressoché impossibile sintetizzare in poche pagine un approccio così complesso e articolato come quello proposto da Caporaletti, per cui quelli descritti qui sono solo alcuni tra i punti ritenuti più significativi e pertinenti al nostro discorso complessivo.

sempre nella musica, tra *prodotto* e *processo*: se nel primo caso ciò che conta è l'oggetto materiale (per esempio commercializzato e tutelato), dall'altro il processo è di per sé evanescente, non cristallizzato e privo di un risultato materico. Se, in prima istanza, il collegamento tra questi due ambiti è ottenuto attraverso la “fissazione”²⁷⁹ dei risultati sonori di una pratica su un supporto, la TMA si fa poi carico di rappresentare tale collegamento introducendo la definizione di *Codifica neoauratica*.

L'azione di stabilizzazione formale ed estetica svolta dal medium di registrazione/riproduzione fonografica, con la possibilità di fissare quel processo formativo che adesso sappiamo di poter definire “estemporizzazione” (Caporaletti 2005: 122).

È proprio attraverso il concetto di *estemporizzazione* che Caporaletti affronta anche un altro dei granitici problemi della musica attuale, ovvero la distinzione funzionale tra compositore ed esecutore. Proprio da questo punto di vista, uno degli ulteriori punti di partenza della TMA è il superamento del modello teorico, formalizzato già da Bruno Nettle²⁸⁰ nel suo pionieristico testo del 1974, secondo cui il fenomeno creativo in tempo reale si svolge nel continuum *composition-improvisation* (Nettl 1974: 7); Caporaletti introduce un paradigma sostitutivo, anche grazie al concetto di estemporizzazione, definito come

un processo creativo in tempo reale che può in linea generale rappresentarsi come diretta istanziazione sonora di un'unità di concettualizzazione musicale – di un modello, di consistenza immaginativa – attraverso il filtro della psicosomatica formatività audiotattile del principio audiotattile, che contribuisce a conferire tratti formali strutturalmente costitutivi e assiologicamente rilevanti (Caporaletti 2017: 19).

Nell'estemporizzazione, il corpo dà vita a una immediata e diretta realizzazione sonora, frutto di una concezione e/o dell'applicazione di un modello cognitivo: il rapporto tra estemporizzazione e improvvisazione è ancora una volta sottolineato dallo stesso Caporaletti:

²⁷⁹ Questo termine è stato anche introdotto dal musicologo e compositore francese Michel Chion (2004: 17) nel suo ben noto testo del 1991 dedicato alla teoria della musica elettroacustica per nastro magnetico.

²⁸⁰ Bruno Nettle, etnomusicologo ceco-statunitense, è certamente uno dei primi studiosi a occuparsi degli aspetti teorici dell'improvvisazione musicale, soprattutto grazie al suo saggio, molto noto: *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach* (Nettl, 1974).

Nel quadro della sua teorizzazione dei processi improvvisativi nella musica, questa nozione identifica una classe di pratiche di creazione in tempo reale che si differenziano dall'improvvisazione propriamente detta (da questo punto di vista, quindi, i processi improvvisativi, o meglio, le procedure di creazione in tempo reale, comprendono sia criteri estemporizzativi sia improvvisativi). Entrambe queste pratiche, ovviamente, si differenziano dall'*interpretazione* (che non è un processo di creazione in tempo reale, bensì la riproduzione - nel senso adorniano - di una composizione in partitura) (Caporaletti 2017: 19).

Il principio audiotattile e la codifica neoauratica costituiscono insieme, per Caporaletti, lo strumento principale per lo studio delle musiche audiotattili di natura estemporanea, quest'ultime organizzate pienamente sull'asse estemporizzazione/improvvisazione e molto spesso in grado di generare comunque prodotti fissati classificabili secondo la codifica neoauratica.

La generalità applicativa della TMA, la sua natura volutamente speculativa e la sua collocazione dei fenomeni in un quadro generale linguistico e interculturale, la rendono uno strumento ancora tutto da esplorare per l'indagine sul campo concernente le pratiche improvvisative,²⁸¹ multiformi e complesse.

La formatività ricorsiva dell'improvvisazione

Una lettura di natura prevalentemente filosofica proviene dallo studioso di estetica Alessandro Bertinetto,²⁸² che descrive nei suoi testi uno dei tratti fondamentali dell'estetica generale dell'improvvisazione, ovvero “la connessione tra il carattere formativo dell'improvvisazione e la costruzione *in fieri* della normatività di un evento improvvisato” (Bertinetto 2014: 15). La marca distintiva dell'improvvisazione, per Bertinetto, è il “senso di *presenza*”:

Gli improvvisatori reagiscono all'istante a ciò che accade nella situazione attuale, a ciò che sta accadendo *qui e ora*, e il pubblico deve essere *presente* al momento della performance per cogliere ciò che avviene in *questa*

²⁸¹ Uno dei primi tentativi di applicazione della TMA all'improvvisazione libera è stato condotto dallo stesso musicologo italiano sul *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, e in particolare sulla registrazione di una loro performance del 1969, intitolata *Ancora un trio* (Caporaletti 2018: 225-243).

²⁸² In un suo saggio recente Bertinetto spiega proprio l'attrattiva della filosofia per l'improvvisazione, ipotizzandone alcune ragioni in termini, per esempio, di curiosità, situazionalità, interattività, autenticità (Bertinetto 2018: 73-100).

improvvisazione. [...] Nell'improvvisazione [...] la presenza, il confronto performativo con la situazione attuale, è la condizione alternativa alla rap-presentazione ovvero alla ri-presentazione di un'opera già costruita (Bertinetto 2017: 55).

Il processo teorico di Bertinetto²⁸³ passa attraverso alcune fasi, la prima delle quali è la definizione stessa dell'improvvisazione a partire dal concetto di *formatività*,²⁸⁴ e quindi espressa in termini di “coincidenza tra ideazione ed esecuzione, tra invenzione e azione” (Bertinetto 2014: 17). Tale formatività ha una struttura *ricorsiva*, poiché quello che i performer fanno quando suonano influenza continuamente le decisioni su come continuare; il risultato di tali decisioni a posteriori sorprende e retroattivamente determina il “senso” di quanto è stato suonato prima. In questo modo i processi di monitoraggio e valutazione entrano in maniera sistemica a far parte della performance stessa, creando un circuito virtuoso che integra e associa il singolo performer, i suoi eventuali colleghi e anche il pubblico:

Ne consegue che l'improvvisazione comporta (almeno parzialmente, dato che la performance si sviluppa su e a partire da un *background* di riferimento) l'autoformazione del contesto in cui essa si svolge nel corso dello stesso processo performativo: nel corso dei processi improvvisativi si verificano *feedback loops*, grazie a cui ciò che precede diventa cornice normativa di riferimento di ciò che segue e ciò che segue contribuisce a determinare il senso di ciò che precede. È un processo di tipo organico di reciproca determinazione tra senso e suono (Bertinetto 2017: 56).

Nei casi di improvvisazione collettiva questa organicità assume, sempre secondo Bertinetto, una dimensione interattiva: l'interazione tra i musicisti di un gruppo è parte integrante del discorso musicale, poiché il modo in cui essi accolgono musicalmente quanto stanno facendo gli altri, contribuisce ricorsivamente a generare il senso generale della performance.²⁸⁵

Un'ulteriore fase della teoria di Bertinetto riguarda il rapporto costitutivo tra la cosiddetta

²⁸³ Il testo più completo sulla teoria della formatività ricorsiva è il volume *Eeguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione* (Bertinetto 2016).

²⁸⁴ Quello di “formatività” è un concetto estremamente calzante per i processi musicali, solitamente di natura spiccatamente dinamica. Esso è stato sostanzialmente sviluppato dal filosofo torinese Luigi Pareyson nel suo testo del 1954 *Estetica. Teoria della formatività*, da un lato per superare l'ambiguità del termine “forma”, non più semplice contrapposto di “materia” o “contenuto”, ma soprattutto per metterne subito in evidenza il carattere dinamico, ottenuto come risultato di un processo di formazione che include il movimento di produzione che vi pone a capo e vi trova il proprio successo (Pareyson 2010: 7). Per un interessante studio applicativo sulla teoria della formatività alle pratiche di improvvisazione collettiva, cfr. Sbordoni (2014).

²⁸⁵ Per una serie ulteriore di considerazioni specificamente rilevanti sull'interazione collettiva cfr. Bertinetto (2016: 288-291).

normatività e l'azione improvvisativa, una relazione dialettica che si costruisce tra il formarsi in corso d'opera delle regole stesse del suonare insieme e la specifica situazione cui essa si applica:

L'improvvisazione non è soltanto un agire in base a norme; l'improvvisazione è un agire che, nel suo dispiegarsi, può *istituire* norme. La posizione di un fatto (per es. la produzione di un certo suono) nell'improvvisazione può essere istitutiva di norme. Il che è da intendersi nei seguenti termini: la stessa applicazione della norma, nel momento in cui la seguo, comporta potenzialmente, in modo retroattivo e ricorsivo, la sua alterazione (Bertinetto 2014: 22).

L'idea fondante di retroazione (*feedback*) abbraccia dunque anche la norma e, in tale prospettiva, vengono ulteriormente determinati l'importanza e il significato dell'*emergenza* e dell'*errore* come elementi chiave per lo sviluppo del processo creativo improvvisato (Bertinetto 2016: 271-274).

Improvvisazione come estetica sociale

Inizialmente legata a differenti forme di attivismo, femminismo e critica istituzionale, oggi l'estetica sociale²⁸⁶ è una modalità di produrre, interpretare o presentare l'arte, in grado di far emergere le connessioni tra la conoscenza estetica e la società circostante: le normali attività culturali umane sono perciò enfatizzate nello scambio con il mondo dell'arte (Nielsen 2015: 78). Sia le sue radici che l'attuale allargamento di campo la rendono, come ben evidenziato da Georgina Born (una delle prime studiose ad applicarla all'ambito musicale), una dimensione antitetica, o almeno integrativa, alle tradizionali categorie dell'estetica di matrice kantiana:

[...] the notion of a “social aesthetics” can be seen *both* as a broadening of the traditional subject matter of aesthetics (i.e. individual beliefs about art objects, the cognitive and perceptual processes behind them, and the ontology of art objects that underlie such attitudes) and, emphatically, as a critique of it (Born 2017: 3).

²⁸⁶ Il termine “estetica sociale” traduce letteralmente quello inglese “social aesthetics”, sebbene in italiano abbia oggi un'accezione più legata allo studio delle dinamiche sociali derivate dal disagio. Ciò nonostante continueremo a usare la traduzione italiana, sperando nella diffusione di questa disciplina così promettente del panorama musicologico internazionale. In effetti, in campo artistico, la parola è stata introdotta per la prima volta dal critico e curatore americano Bill Olander nel 1982, a indicare una cospicua serie di pratiche artistiche condotte in tutto il mondo a partire dalla fine degli anni sessanta del Novecento (Nielsen 2015: 79).

L'applicazione analitica dell'estetica sociale al campo dell'improvvisazione collettiva è un processo piuttosto recente, che vede proprio la Born in prima fila,²⁸⁷ generato dal fatto che le pratiche improvvisative sono state spesso concepite, sia dai praticanti che dagli studiosi, come fortemente influenzate dall'ambito sociale, tanto da diventare, esse stesse, “pratiche sociali”: primo, perché si oppongono alla tradizionale ontologia normativa dell'arte occidentale e alle sue rigide gerarchie; secondo, perché il loro formarsi gravita inevitabilmente sull'universo dialogico dei performer, ovvero sulla capacità di comunicare socialmente tra loro articolazioni e gesti in tempo reale (Born 2017b: 9-10).

Il contributo teorico di Born allo studio dell'improvvisazione si concretizza nella formalizzazione di quattro modalità di mediazione sociale, quattro piani necessari ad analizzare le molteplici formule di socializzazione dell'espressione musicale.

In the *first plane*, music produces its own diverse socialities – in the immediate microsocialities of musical performance and practice and in the social relations embodied in musical ensembles and associations. It is this first plane that is most apparent in all the performance arts.

In the *second plane*, music has powers to animate imagined communities, aggregating its listeners into affective alliances, virtual collectivities or publics based on musical and other identifications.

In the *third plane*, music refracts wider social relations, from the most concrete to the most abstract of collectivities music's instantiation of the nation, of social hierarchies, or of the social relations of class, race, religion, ethnicity, gender, or sexuality.

In the *fourth plane*, music is bound up in the broader institutional forces that provide the basis for its production, reproduction, and transformation, whether elite or religious patronage, market or non-market exchange, public and subsidized cultural institutions, or late capitalism's multi-polar cultural economy (Born 2017: 43).

²⁸⁷ Ciò si deve anche grazie al suo recente libro *Improvisation and Social Aesthetics* (Born et al. 2017a). Ci preme segnalare come Born concentri prevalentemente la sua applicazione dell'estetica sociale al campo performativo di stampo concertistico; negli ultimi vent'anni, infatti, si sono molto sviluppati degli ambiti di studio fertilissimi che affrontano il tema della musica come influenza sugli aspetti del carattere, della struttura sociale e delle azioni della vita di tutti i giorni – esemplare a tal proposito il libro della sociologa inglese Tia DeNora (2000) – ma anche la capacità della cosiddetta “musica partecipata” di legare una comunità ed esprimere le sue più innate e ancestrali emozioni: esemplare da questo punto di vista è il lavoro dell'antropologo ed etnomusicologo americano Thomas Turino che, nel suo fondamentale testo sulla musica come metafora della vita sociale (Turino 2008), ci guida in un viaggio di scoperta dei tratti più arcaici e pervasivi dell'espressione sonora comunitaria; dal nostro punto di vista è interessante anche il suo saggio dedicato allo studio del rapporto tra formule e improvvisazioni nella musica partecipata (Turino 2009).

I primi due piani riguardano quindi esplicitamente la socialità già esistente, le sue relazioni e le sue potenzialità immaginative, riunite o attivate attraverso l'esperienza e la pratica musicale. Gli altri due piani, invece, affrontano un più ampio campo di relazioni e organizzazioni sociali che stimolano e condizionano esse stesse alcuni tipi di pratiche musicali, penetrando la socialità immediata della musica e delle sue comunità. Questa organizzazione in piani non va vista come dissociabile, anzi va considerata come un articolato quadro concettuale, connesso e integrato da un ampio sistema di relazioni:

It is precisely the mutual mediations of and complex articulations among the four planes that enable musical assemblage to engender certain kinds of socio-musical experience that are also forms of aesthetic experience, as well as offering the potential for experimentation with those diverse modes of social aesthetic experience (Born 2017: 43-44).

In uno dei suoi testi, Born conduce un primo tentativo di applicazione della sua struttura concettuale ad alcuni casi di improvvisazione collettiva, nei quali l'articolazione dei quattro piani si manifesta in una ricchezza di reticolati sociali: si tratta di esperienze di primo piano della storia dell'improvvisazione collettiva, tanto nell'ambito afro-americano (Art Ensemble of Chicago) quanto di quello euro-americano (The Scratch Orchestra, AMM, Feminist Improvisation Group). In effetti, la strutturazione in piani di mediazione sociale appare molto appropriata per analizzare il lavoro delle esperienze, come quelle afro-americane, storicamente derivate dai fenomeni politico-culturali, ma anche utile a descrivere le relazioni che intercorrono nei gruppi di matrice euro-americana che hanno fatto della creazione e dell'interazione collettiva le loro cifre stilistiche principali: ecco che elementi come la microsorialità interna ai musicisti durante la performance, l'analisi delle forme organizzative in grado di stimolare modelli creativi e di cooperazione artistica, le relazioni sociali di genere e sulle diversità, lo studio delle azioni di mobilitazione del pubblico verso una comunità musicalmente immaginata, sono tutti elementi che, interagendo tra loro contribuiscono a indagare e conoscere fenomeni di rilievo della creatività collettiva. L'auspicio della studiosa britannica è comunque quello che i suoi principi possano essere costantemente integrati da ricerche sia storiche che di natura strettamente musicale, così da descrivere in maniera opportuna la naturale complessità dei fenomeni improvvisativi (Born 2017: 57).

Gli stereotipi dell'improvvisazione collettiva

Un approccio in qualche modo normativo caratterizza anche gli studi del performer svizzero Jacques Siron, il cui contributo è particolarmente originale dato che, tra le altre cose, investiga l'improvvisazione libera collettiva attraverso l'enunciazione, in chiave negativa, di una serie di sei tipici stereotipi da riconoscere e analizzare.²⁸⁸

Lo stereotipo più ricorrente sembra essere la cosiddetta “zuppa improvvisativa”:

Ognuno suona molto, ma senza impegnarsi veramente, interrompendosi e riprendendo senza ragione; non emerge alcuna decisione chiara; l'ascolto e l'attenzione sono distratti, discontinui; il suono dell'insieme è opaco, confuso, informe; ben presto diventa impossibile percepire chiaramente ciò che ciascuno suona, eccetto per gli strumenti più rumorosi; la forma generale è sprovvista di angoli, di articolazioni, di respiri (Siron 2005: 748).

Questo tipo di atteggiamento provoca un rapido senso di stanchezza e inutilità, nell'ambito del quale diventa difficile percepire eventuali momenti positivi del flusso sonoro: viene cioè compromesso il processo di “focalizzazione” dell'azione musicale dei performer, così come la loro concentrazione, annebbiando l'ascolto e la memoria, elementi questi essenziali per la creazione di un filo conduttore coerente.²⁸⁹ Un secondo stereotipo è chiamato “improvvisazione interminabile”:

Tutto sembra cominciare bene. Le idee scaturiscono. Poi l'energia si abbassa, ma il pezzo continua. I cicli narrativi non si richiudono mai; esiste sempre qualcuno che aggiunge un ultimo commento; niente si impone affinché il ritorno al silenzio divenga una necessità (Siron 2005: 749).

Siron imputa questa criticità nuovamente alla mancata individuazione da parte dei performer di un filo conduttore chiaro, con la conseguenza di generare un percorso senza obiettivi: non quindi una fatalità, ma una vera e propria ingenuità degli improvvisatori. Così come, del resto, accade nello stereotipo successivo della cosiddetta “imitazione pedissequa”, che

²⁸⁸ Tutto questo paragrafo fa riferimento al saggio di Siron (2005), intitolato *L'improvvisazione nel jazz e nelle musiche contemporanee*.

²⁸⁹ Interessante la raccomandazione di Siron al buon improvvisatore che, secondo lui “riduce la distanza esistente tra i suoi limiti (tecnici, fisici, espressivi) e il suo desiderio. Egli rende la sua azione efficace all'interno di quel contesto” (Siron 2005: 749).

consiste nel precipitarsi dietro a ogni iniziativa. Non appena qualcuno suona forte, tutti suonano forte; appena si va veloce, tutto va velocemente; non appena emerge un grido, gli animali del cortile si svegliano immediatamente. Questa mancanza di autonomia impedisce la creazione di contrasti e appiattisce tutte le iniziative (Siron 2005: 749).

L'alternativa di Siron all'atteggiamento appena descritto è quella che si realizza quando, all'interno di un gruppo, ciascun musicista sviluppa la propria autonomia, sapendo mantenere una rotta e talvolta insistendovi: si possono generare così percorsi anche paralleli che si mettono in tensione gli uni con gli altri, producendo interrelazioni inedite. Anche un ulteriore stereotipo, quello della "buona educazione", può bloccare l'avanzamento del discorso musicale di un gruppo:

Le precauzioni, la preoccupazione esagerata di far posto all'altro, la volontà di dialogare a ogni costo senza schiacciare i propri compagni scaturiscono da buoni sentimenti ma sono inefficaci poiché qui si tratta di musica e non di buona educazione: il gioco consiste nel prendersi il proprio posto e non di meritarlo mediante la deferenza manifestata nei confronti degli altri (Siron 2005: 749-750).

Paradossalmente, secondo il contrabbassista svizzero, un gruppo guadagna in coerenza e in intensità allorché ciascuno afferma la propria posizione nettamente, così che l'interazione può avvenire su parametri e riferimenti chiari: in questa luce, gli elementi di contrasto tra performer sono visti come fattori positivi, laddove contribuiscono a creare una situazione di costante allontanamento e avvicinamento tra differenti linee musicali, rinnovando costantemente l'ascolto. Collocato all'opposto della "buona educazione", lo stereotipo della "chiacchiera continua" ha tratti facili da individuare:

Si suona senza sosta, senza lasciare spazio agli altri, senza prendere tempo per respirare. In questo caso l'orecchio non governa più l'azione e l'ego rinuncia a entrare in relazione con gli altri. Un buon improvvisatore è capace di ascoltare non solo ciò che egli produce, ma anche il gruppo, con la sua azione in seno al gruppo; egli esce dalla sua "bolla" per percepire l'insieme (Siron 2005: 750).

L'ultimo stereotipo è quello delle "montagne russe":

L'improvvisazione passa attraverso un alternanza di eccitazioni e depressioni, di momenti in cui tutto sembra

semplice seguiti da momenti in cui tutto il gruppo si smarrisce. [...] Ogni azione porta una reazione immediata da parte di tutti gli altri: ogni iniziativa personale è rapidamente soffocata. Il gruppo, non avendo creato uno sviluppo che gli sia proprio, cade ciclicamente nel dubbio. Tutte le idee si concatenano in uno “sfumato perpetuo”: inizio lento, entrate sovrapposte dei diversi improvvisatori, finale ugualmente lento con uscite sovrapposte (Siron 2005: 750).

La categoria dello stereotipo può anche essere usata dai musicisti non soltanto subendola, ma utilizzandola come elemento di gioco: in questo caso i limiti dell'improvvisatore non sono più visti come freni o difetti, ma come elementi dinamici costitutivi del percorso improvvisativo, cessando di costituire un problema e diventando, consapevolmente, stimolo di creatività (Siron 2005: 748). In questo meccanismo, un ruolo fondamentale è giocato dalla capacità di ascolto, in grado di guidare il gruppo verso un giusto equilibrio tra individui e collettività: le iniziative circolano rapidamente, ciascuno assume e lascia l'occasione di guidare l'ensemble, e ognuno si ritira al momento giusto per lasciare il posto a nuovi orientamenti (Siron 2005: 750).

Atmosferologia

Una tendenza recente della ricerca musicologica arriva dalla ricezione della cosiddetta teoria estetica della “atmosferologia”, sviluppata dal filosofo Tonino Griffero a partire dai primi anni di questo secolo.²⁹⁰ L'auspicio iniziale della teoria è quello di un ritorno dell'estetica a trattare la conoscenza sensibile e quindi a occuparsi dei temi della percezione reale. La descrizione fenomenologica della “atmosfera” riguarda le qualità emotive irradiate dagli ambienti e dalle cose, superando l'accezione notoriamente superficiale della parola stessa²⁹¹ e attuando un percorso di sistematizzazione semantica e di studio delle azioni esercitate dall'atmosfera sugli aspetti emozionali, corporei e comportamentali di ciò che ci circonda (Griffero 2017: 9-15):

²⁹⁰ Le ricerche e i vari saggi sull'atmosferologia confluiscono, nel 2010, nel fondamentale volume dello stesso Griffero (2017), diventando in breve un punto di riferimento nuovo e alternativo per lo studio di vari campi applicativi, tra cui l'arte, la geografia e l'architettura.

²⁹¹ In tal senso, con “atmosfera” ci si riferisce spesso, per esempio, in modo vago all'aspetto di un paesaggio, di un ambiente architettonico, a un clima politico, alla tonalità emotiva di un film o di una scena teatrale, e così via.

L'atmosfera per me prototipica, quella dunque da cui sono partito nel mio lavoro complessivo, è senza dubbio quella che, inattesa e in conflitto col nostro stato d'animo pregresso, ci cattura dall'esterno e con la sua autorevolezza ci impone di sentire le cose nel "suo" modo (Tonino Griffero, cit. in Vitale 2013: 1).

I presupposti di una possibile applicazione al campo del suono e della musica sono enunciati dallo stesso filosofo:

Tanto più inquietante, dunque, quanto meno localizzabile come effetto di *un* oggetto noto, il suono sembra appunto atmosfericamente potente prima di tutto a) per la sua presenzialità, impossibile o quanto meno rara nell'ottico, poi b) per la contagiosa capacità di suscitare, tramite suggestioni proprio-corporee, comportamenti certi appunto perché preriflessivi (si pensi con quanta maggiore sicurezza si arretra nella danza rispetto all'indietreggiare senza musica). Ma anche c) per la sua immanente simbolicità e d) per il suo valere (intonazione, "grana" della voce, tonalità, ecc.) come *principium individuationis* di qualcosa, che sia una persona (laddove il ritratto si rivolge al passato) o un luogo, infine, se non soprattutto, e) per il suo carattere paradossalmente sempre più spaziale che temporale (auricolari, ambient music, soundscape) (Griffero 2017: 89-90).

L'ascolto musicale è quindi ricondotto a una dimensione primariamente emozionale, quasi ultra-corporea e, pertanto, descrivibile in termini atmosferici:

Necessariamente atmosferica è infatti un'estetica musicale che sia attenta alla "caratterizzazione tensiva dell'esperienza musicale", che concepisca l'ascolto come un "andare fuori, plasmato, formato, mosso dai suoni, dalle voci, dai rumori", come "un'esperienza di dislocazione percettiva capace di dar forma a uno spazio sensibile che marca l'estensione della nostra sensibilità oltre i limiti fisici del nostro corpo"²⁹² (Griffero 2017: 89).

Nel quadro della sua natura estetico-fenomenologica, l'opera teorica di Griffero formalizza una serie di categorie descrittive, attraverso le quali sarà possibile dare una forma all'atmosfera come oggetto d'analisi; il processo inizia, giustappunto, con la "prima impressione":

Quelle esperienze involontarie della vita che, in quanto quasi servomeccanismi sottratti sia al dubbio sia all'arbitrio selettivo o concettuale, fungono da risposta globale (emotiva, motivazionale e valoriale). [...] La

²⁹² Le citazioni interne sono a loro volta tratta dal testo di Silvia Vizzardelli: *Filosofia della musica*, Laterza, Bari, 2007.

prima impressione è un coinvolgimento affettivo proprio-corporeo che, interrompendo il flusso osservativo e pragmatico abituale, si candida proprio per questa sua immediatezza a rappresentare per il soggetto un certificato identitario assai migliore del *cogito* e a maggior ragione dei fatti obiettivi, che come tali non sono a rigore più nostri che di altri (Griffero 2017: 36).

Essa, sebbene indistinta e successivamente suffragata o meno da emendamenti razionali, sembra influenzare e dirigere, con la propria carica atmosferica, ogni riflessione successiva sull'oggetto. L'elemento chiave di questo secondo passaggio è rappresentato dalla formalizzazione del concetto di "situazione", ovvero

un'articolazione originaria della materia-mondo e irriducibile alla sue componenti numeriche, una significatività immediata e internamente diffusa che, spezzando l'uniforme neutralità del *continuum*, tramuta il piano fino a quel punto prepersonale e preindividuale in qualcosa di identitario (Griffero 2012: 129-130).

La "situazione" è dunque "uno stato di cose molteplice e caotico, discriminabile da altri proprio grazie alla sua peculiare tonalità atmosferica" (Griffero 2017: 39), il che sembra poter costituire un modello per la segmentazione analitica di un fenomeno: attribuendo a ciascuna situazione tratti e caratteristiche peculiari tipici di una descrizione atmosferica, se ne potrebbe evidenziare la successione formale e procedere a una lettura analitico-interpretativa complessiva di un oggetto.

Altro aspetto rilevante è quello dello "spazio vissuto", che "rivendica un'assolutezza e irreversibilità legate al corpo-proprio (sopra/sotto, destra/sinistra, alto/basso) e al nostro agire" (Griffero 2017: 43): esso è completamente antitetico allo spazio fisico, misurabile, ed è il luogo extra-dimensionale e soggettivo nel quale si articolano le atmosfere, un vero e proprio "ambiente emozionale", presumibilmente definibile attraverso una molteplicità di punti di vista e di dati esperienziali.

Infine, il concetto di "*affordance*²⁹³ atmosferiche", assimilabile a quello di "forme" che "statiche o in movimento che siano, non esprimono soltanto apparenti relazioni di casualità e inviti paradigmatici, [...] ma anche qualità terziarie o sentimentali (dunque atmosferiche) che permeano lo spazio in cui le si percepisce (Griffero 2017: 59).

Inviti, spazi, situazioni e prime impressioni: questa architettura concettuale della

²⁹³ In inglese nel testo, ma in altre occasioni tradotto dallo stesso autore come "inviti".

atmosferologia, introdotta qui in maniera estremamente sintetica, sembra poter trovare un campo di applicazione molto vasto: nella musicologia, tra i primi studiosi a cercare una connessione tra la performance dal vivo e la teoria dell'atmosfera, troviamo il giovane musicologo Ludovico Peroni e, nuovamente, Vincenzo Caporaletti. Quest'ultimo non rinuncia a un aperto confronto tra la teoria di Griffiero e la sua TMA, proponendo le basi, da una prospettiva musicologica, per una possibile formalizzazione dell'idea di "atmosfera musicale" (Caporaletti 2020: 59); uno degli aspetti più significativi per noi di questa lettura è la forte applicabilità del discorso atmosferico al campo dell'improvvisazione libera, in grado di stimolare, per le sue caratteristiche di assenza di modelli, tracce o messaggeri semiotici, l'emergenza di valori esclusivamente atmosferici (Caporaletti 2020: 67). Il tentativo di Peroni è invece quello, nel solco caporalettiano di una combinazione con la TMA, per una applicazione dei sentimenti atmosferologici alla sfera della "conduction" musicale e di tutte le sue molteplici derive espressive (Peroni 2020: 131-143).

Processi creativi circolari

Una giovane musicologa italiana, Valentina Bertolani, ha recentemente proposto una struttura teorica in grado di descrivere i processi creativi che hanno luogo durante l'improvvisazione libera; questo lavoro è stato condotto a partire dall'osservazione e lo studio dei risultati musicali di quattro di gruppi di rilevanza storica:²⁹⁴ l'obiettivo non è tanto un contributo generale alla teoria dell'improvvisazione, quanto la comprensione di come essa venga praticata sul campo dai musicisti (Bertolani 2018: 128).

Per Bertolani l'improvvisazione si sviluppa attraverso un processo circolare sostanzialmente in due fasi, entrambe attuate dai performer: l'*azione improvvisativa* e l'*azione valutativa*. Nell'azione improvvisativa, sia pubblica che privata, il gruppo può utilizzare diversi strumenti (gesti, regole, rituali, oggetti, ecc.) come *input* dell'improvvisazione stessa, generando due sotto-tipologie dell'azione stessa: da un lato quella che lavora con nuovi input e dall'altro quella che sperimenta input già utilizzati precedentemente, mutuandoli in sfumature sempre nuove. L'azione improvvisativa dà solitamente luogo a una registrazione sonora del risultato, che costituisce la base principale per l'azione successiva, quella di valutazione (*assessment*):

²⁹⁴ Si tratta dell'americano New Music Ensemble, degli italiani Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza e Musica Elettronica Viva e del canadese MuD.

With “assessment” I refer to the specific group activity of self-reflection on the improvisatory activity enabled by agreed-upon strategies. These strategies are usually based on the group listening of the recordings (Bertolani 2018: 131).

L'azione di valutazione avviene quindi attraverso il riascolto e la successiva discussione dei risultati: tale processo di riflessione può portare, per esempio, all'ideazione di nuovi input, oppure all'abbandono di alcuni tra quelli già adottati. Il processo improvvisazione/valutazione è di natura circolare, perché può essere costantemente ripetuto²⁹⁵ e condurre anche alla consapevolezza di dover ulteriormente attivare una fase di auto-apprendimento, utile, per esempio, per migliorare le qualità tecnico-virtuosistiche dei singoli performer (Bertolani 2018: 133).

Un ultimo tassello di questo approccio riguarda una possibile applicazione del cosiddetto “pensiero divergente”²⁹⁶ per l'interpretazione dei processi creativi circolari:

In particular, I find that working repeatedly on the same input might be an example of divergent thinking in practice. The creative process I explained above implicitly presupposes: 1. that the first answer is not necessarily the right one; 2. that the very concept of right / wrong answer should be abandoned in favour of free associations and explorations. I think the groups I study relied heavily on divergent thinking as the basis for their improvisational practice. Repeating the same exercises or rituals, or working on the same built structures over and over again endorses the idea of creativity not based on new material but on striving to find more and more creative solutions to the same problems. All these solutions then were evaluated in the group assessments, which I think also helped creativity by discussing pros and cons of specific musical choices, possibly favouring new ideated solutions in the next improvisation (Bertolani 2018: 135).

È un dato di fatto, come vedremo in seguito, che la fase di valutazione e auto-apprendimento sia una costante di molte formazioni di improvvisazione collettiva, pur nella diversità dei

²⁹⁵ Bertolani, nel suo testo, evidenzia proprio come esso sia stato messo in atto con questa modalità nei quattro casi concreti analizzati.

²⁹⁶ Al contrario del tradizionale pensiero convergente, che propone la risoluzione di un problema con una sola univoca razionale soluzione, il pensiero divergente coincide con la possibilità di ideare una serie di possibili soluzioni alternative, in genere frutto di un approccio particolarmente “creativo”. Sviluppato a più riprese nel corso degli anni sessanta del secolo scorso dai due scienziati americani JoyPaul Guilford e Sarnoff Mednik, il pensiero divergente si è affermato, specie nei processi pedagogici, come una modalità alternativa e olistica alla risoluzione di problemi complessi non dotati di soluzione unica o inerenti la sfera creativa.

metodi e delle tempistiche: per questo, il sistema evidenziato da Bertolani sembra portare in dote una valenza generale, tanto da costituire un possibile modello valido sia storicamente che nelle pratiche attuali.

Al contrario di quest'ultimo, come abbiamo visto, alcuni dei contributi che sono stati presentati, non hanno un focus specifico sull'improvvisazione collettiva, ma riguardano l'improvvisazione musicale in senso generale; ciò nonostante essi possono costituire una base significativa per approcciare lo studio e la comprensione di queste pratiche.

2.2. Tecniche di creazione collettiva

Esistono probabilmente tanti metodi e tecniche diversi di affrontare creativamente l'improvvisazione libera quanti sono i musicisti che la praticano: questa ricchezza espressiva, che di fatto sfugge a una normatività che è invece tipica di altre forme musicali come quelle della notazione scritta, è una delle caratteristiche più sorprendenti del settore che stiamo investigando. Ciò nonostante ci sono performer che, soprattutto in tempi recenti, sono stati capaci di formalizzare secondo criteri generali le loro tecniche, così che esse possano diventare veri e propri strumenti di trasmissione da poter essere utilizzati, ed eventualmente rimodulati in maniera personale da ciascun musicista o gruppo di musicisti.²⁹⁷ Formazione e creazione diventano così indissolubili nell'improvvisazione non idiomática, evidenziando il momento del training come parte integrante del processo espressivo, soprattutto per quei percorsi che impareremo a riconoscere come “non lineari” nella loro conduzione. Quelle che seguono sono brevi descrizioni di alcuni di questi casi, ritenuti interessanti per la loro unicità e il loro valore formativo.

²⁹⁷ La pratica dell'improvvisazione non è certamente un'esclusiva dell'esperienza musicale e di fatto esistono diverse altre tecniche per l'improvvisazione collettiva in settori come il teatro e la danza; talune di queste tecniche potrebbero anche avere, per la loro portata e il loro grado di generalità, un interesse e un valore trasmissivo anche per i musicisti: è questo il caso, per esempio, degli esercizi di improvvisazione proposti dai drammaturghi britannici Anthony Frost e Ralph Yarrow nella seconda parte del loro libro dedicato alle pratiche improvvisative nelle arti dello spettacolo (Frost e Yarrow 2016).

“*Cheap but good advice for playing music in a group*”²⁹⁸

Sebbene sia stato stilato espressamente per la performance di un gruppo jazz, il vademecum del notissimo pianista americano Chick Corea,²⁹⁹ conservato in una pagina dattiloscritta che riportiamo in fig. 8 nella sua forma originale,³⁰⁰ è un primo semplice e utile strumento per la riflessione e lo stimolo su cosa significhi improvvisare tra un gruppo di musicisti.

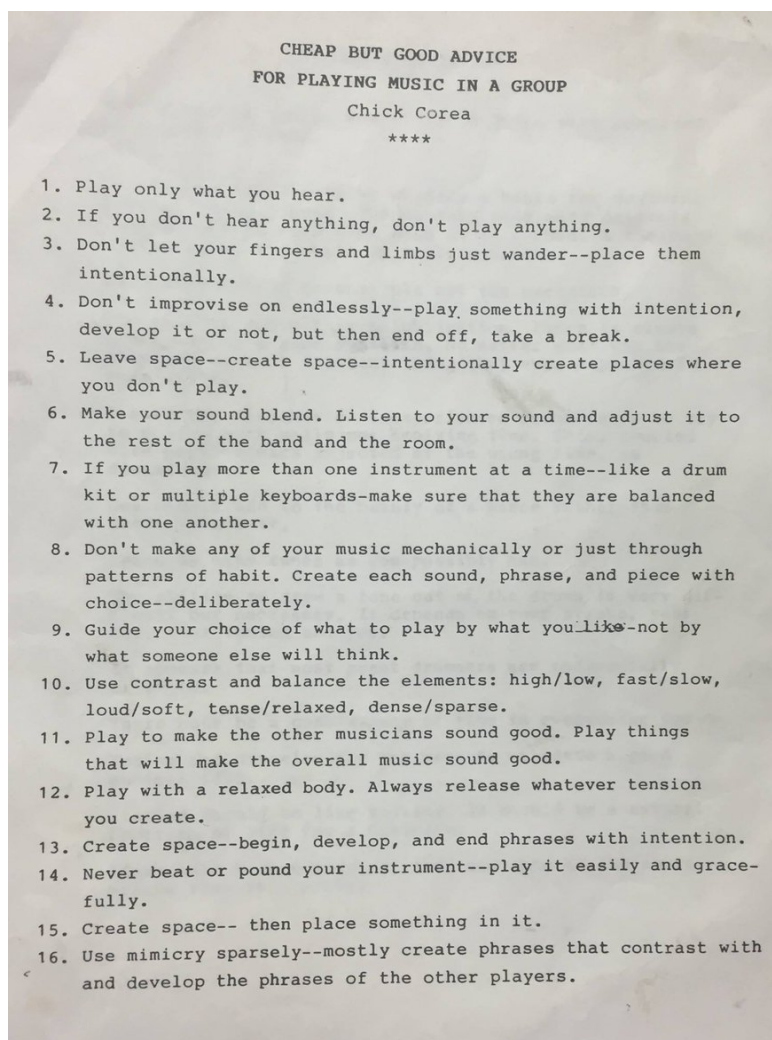


Fig. 8 Chick Corea, *Cheap but good advice for playing music in a group* (1985)

²⁹⁸ “Ottimi consigli gratuiti per suonare musica in gruppo” (nostra traduzione).

²⁹⁹ Chick Corea (1941-2021) è stato un jazzista estremamente conosciuto in tutto il mondo, uno dei padri fondatori del genere “fusion” fin dai primi anni settanta del secolo scorso; tra le molte esperienze della sua carriera ricordiamo anche la creazione del gruppo di improvvisazione sperimentale *Circle*, insieme a Dave Holland, Barry Altschul e Anthony Braxton, attivo tra il 1970 e il 1971.

³⁰⁰ Ampiamente diffuso sulla rete Internet, il documento sembra risalire al 22 aprile 1985, in occasione di una sua distribuzione a studenti e docenti del *Berklee College of Music* durante una performance e un incontro con il pianista americano: questa informazione è riportata, per esempio, dallo studioso americano James Spartz nel suo blog personale (<https://jtspartz.medium.com/chick-coreas-cheap-but-good-advice-for-playing-music-in-a-group-b9b52b49a96e>, 6 febbraio 2021), ma è confermata anche da altre fonti dello stesso tipo.

Il vademecum è assolutamente autoesplicativo. Dei sedici punti che lo caratterizzano, ben quattro (3, 4, 5 e 13) fanno esplicito riferimento al concetto di “intenzione”; se l’intenzione può genericamente essere vista come il grado di partecipazione della volontà e dell’intelligenza nel decidere e compiere un’azione,³⁰¹ l’esperienza suggerisce che il corpo trasmette in maniera trasparente tale grado di partecipazione, restituendo l’immagine di un musicista effettivamente coinvolto o meno, tanto in un gesto quanto nell’intera performance.³⁰² Questo per Corea è dunque un passaggio molto importante, ma ci pare lo sia in senso assoluto: spontaneità, qualità tecnica, fiducia in sé stessi e negli altri, sono gli strumenti con i quali, a nostro avviso, è possibile trasmettere un’intenzione autentica, come del resto suggerito da Corea. Un altro aspetto del vademecum riguarda il cosiddetto *sound*, il timbro di un’improvvisazione, sia dal punto di vista del singolo che di una collettività (punti 6 e 11): ciò che si invita a fare è produrre un timbro ben amalgamato con il resto dei performer, così che esso possa contribuire a una grana sonora complessiva del gruppo, omogenea e di qualità. L’importanza dell’ascolto (punto 1), sempre fondamentale quando ci si relaziona tra musicisti, si combina, in altri tre punti (5, 13 e 15), con l’idea di “creare/lasciare spazio”: evidentemente in relazione con concetti come densità, dialogo, rapporto con il silenzio, l’idea di “lasciare spazio” può anche essere vista come una forma di accoglienza e rispetto tra improvvisatori, un invito a “far respirare” la musica, senza saturarla attraverso processi di eccessiva sovrapposizione.

Anche alla luce di queste considerazioni, i sedici punti sembrano costituire una sorta di “buona pratica” e, indubbiamente, disegnare un approccio “composto” ed “educato”, presumibilmente specchio della personale idea estetica di Corea rispetto al suonare insieme.

Individuum–Collectivum

Relativamente poco conosciuto è il lavoro pionieristico di Vinko Globokar per l’improvvisazione libera: si tratta di una straordinaria raccolta di esercizi di improvvisazione, iniziata a partire dalla fine degli anni settanta e suddivisa in tre capitoli. Il progetto *Individuum–*

³⁰¹ La prima accezione dell’enciclopedia Treccani riporta, infatti, la seguente definizione: “Orientamento della coscienza verso il compimento di un’azione, direzione della volontà verso un determinato fine” (www.treccani.it/vocabolario/intenzione, 6 febbraio 2021).

³⁰² Un approfondimento su questi temi, tipici della musicologia che si occupa di analisi della performance, ci porterebbe ben oltre gli scopi e le competenze di questo studio; tra l’altro, il settore è così talmente ampio che è anche difficile poter dare singoli riferimenti bibliografici.

*Collectivum*³⁰³ (Globokar 1986) è un esempio di connubio tra natura creativa e natura formativa, interamente dedicato all'investigazione dell'improvvisazione prevalentemente collettiva: gli esercizi uniscono notazione verbale, musicale, grafica, e sono ordinati secondo un criterio non lineare e non progressivo; essi possono essere usati come training, ma anche come spunti per suonare in concerto, persino inglobando performer di discipline diverse dalla musica. Non ci sono standard da imparare a memoria (come nel jazz) e l'espressione musicale non richiede abilità tecniche specifiche; anzi, la tecnica strumentale è finalizzata a un'esplorazione del suono e cresce di conseguenza, così come, al contrario, ne costituisce il mezzo indispensabile, diventando essa stessa oggetto di studio.

INDIVIDUUM-COLLECTIVUM

Si tratta di creazione, d'invenzione – individuale, ma anche collettiva – impregnate l'una dell'altra – influenza reciproca.

Riflessioni, speculazioni, progetti: sulla composizione, sull'improvvisazione, sull'organizzazione dei suoni o degli atti, sulla scelta dei mezzi e dei materiali con i quali si può tra l'altro far della musica, su eventuali "concerti" (alcuni realizzabili, altri utopici), sul modo di pensare lo spazio, sulla maniera di comportarsi in seno a un gruppo, ed anche sul perché di tutto questo.

Quel che non è scritto o suggerito, deve/può essere inventato da coloro che hanno deciso di lavorare su questo materiale. È a loro che appartiene il risultato!

Destinato a dei musicisti? Sì, prevalentemente. Ma perché non a dei fotografi o a dei danzatori?

(Se strada facendo, dopo avervi riflettuto, certe proposizioni non vi sembrano utili, abbandonatele, inventatene delle altre!)

Opera aperta, che procede attraverso la somma di capitoli. In ciascuno di essi si nasconde una preoccupazione:

1° capitolo – ... a partire dai parametri musicali.

2° capitolo – ... a partire dall'interdipendenza delle persone.

3° capitolo – ... a partire dal modo di reagire.

Seguiranno:

4° capitolo – ... a partire dalla transizione e dallo sviluppo.

5° capitolo – ... a partire da modelli extra-musicali.

6° capitolo – ... a partire dall'idea di trasgressione da un'arte all'altra.

7° capitolo – ...

(Globokar, *Individuum+Collectivum*, Introduzione, 1986)³⁰⁴

³⁰³ I tre volumi sono stati pubblicati originariamente sulla rivista *beQuadro* con le istruzioni in lingua italiana e francese; ne esiste comunque anche una versione tedesca, reperibile sulla rete Internet: www.muetter.at/cms/fileadmin/user_upload/pdf/globokar_individuum_collectivum.pdf, 15 febbraio 2021.

³⁰⁴ La raccolta di esercizi è di fatto stata pubblicata in tre volumi distinti, che racchiudono però, rispettivamente, soltanto i primi tre capitoli; sebbene Globokar avesse già previsto i temi dei capitoli successivi, lasciando anche

Il titolo del progetto allude all'idea che attraverso uno stimolo individuale, inteso sia come riflessione sul proprio modo di suonare che come elaborazione di proposte creative per i singoli esercizi, si possa progressivamente tendere all'obiettivo principale di interagire collettivamente. L'indicazione generale di Globokar per tutti i tre capitoli suggerisce un numero libero di partecipanti da riunire in gruppi di 5-9 performer, lasciando a questi la scelta di strumenti, voci, oggetti sonori, mezzi elettroacustici da utilizzare e invitando a inventare ciò che non sia espressamente indicato (Globokar 1986: I). Nel primo capitolo gli esercizi sono prevalentemente dedicati all'esplorazione dei parametri di frequenza, ritmo, durata, tempo, intensità articolazione, timbro e spazio; il secondo è destinato all'affinamento dell'interdipendenza tra partecipanti e tra gruppi, alla trasmissione a catena di informazioni musicali e, infine, al cosiddetto comportamento convergente/divergente.³⁰⁵ Nel terzo capitolo l'interesse si sposta sulle reazioni tra musicisti (imitare, seguire, ornamentare, opporsi, distanziarsi, ecc.), sulle modalità di reazione a una fonte monodica, complessa, mobile o imprevedibile, e, infine, sulla capacità di ascolto. Per dare un'idea più precisa degli esercizi è opportuno mostrarne alcuni esempi.

Nel primo capitolo troviamo diversi esercizi che consentono di prendere spunto da segni grafici di varia tipologia; è questo il caso del *6a*, la cui partitura è riportata in fig. 9.

Un unico rigo temporale continuo, diviso in cinque sezioni, riporta 90 segni grafici di natura geometrica,³⁰⁶ il cui spessore di tratto deve essere associato al parametro di intensità; sull'interpretazione di tutto il resto c'è un'ampia libertà di scelta, ma gli aspetti sincronici sono comunque da eseguire con l'aiuto di un "capo" tra i musicisti, che può anche cambiare a ogni sezione. Per la scelta timbrica Globokar suggerisce di riferirsi a pagine precedenti, dove le possibilità di scelta consentono di optare per suoni semplici e lineari, suoni frullati o di tremolo, trilli tra suoni ravvicinati, suoni vibrati e/o modulati, suoni instabili e tremolanti, suoni con ciclicità periodica e regolare.³⁰⁷ A ogni sezione cambiano anche le indicazioni

aperta una possibile successiva deriva (un capitolo 7, aperto senza tematica), non è stata trovata traccia di ulteriori pubblicazioni riguardanti il completamento dell'opera.

³⁰⁵ Si veda la nota 296 per alcune spiegazioni su questi termini.

³⁰⁶ C'è da dire che questa tipologia di grafica richiama, per esempio, le prime partiture di Stockhausen (*Kontakte* su tutte) e, più in generale, le forme di notazione della musica acusmatica di area franco-inglese; l'esercizio è comunque frequentabile anche e soprattutto da performer di strumenti acustici.

³⁰⁷ Tutte caratteristiche queste attribuibili tanto a strumenti acustici, a voci o a strumenti elettronici.

generali di durata e densità (chiamato “rapporto azione/silenzio”), alternando azioni corte e lunghe, contrastanti e irregolari; differenti modalità di articolazione caratterizzano ulteriormente le sezioni, proponendo uno scambio continuo tra modalità di performance collettiva e suddivisione in gruppi, dove, in quest’ultimo caso ciascun membro del gruppo può convergere con gli altri su un medesimo carattere articolatorio o divergere verso una dimensione maggiormente individuale.

6a

Decidere collettivamente l'interpretazione di questi grafismi, in cui lo spessore del tratto indica l'intensità.
 Interpretare i 90 elementi sincronicamente (un capo, oppure ognuno funge a turno da capo).
 Per la scelta delle articolazioni da applicare ai grafismi fare riferimento alla scheda 4a ed anche alla scheda 4b.

<p>scelta delle articolazioni</p> <ul style="list-style-type: none"> ① Articolazioni dello stesso carattere (scelta collettiva) ② Divisione in due gruppi <ul style="list-style-type: none"> 1 - art. dello stesso carattere 11 - art. divergenti (scelta individuale) ③ Articolazioni divergenti ④ Divisione in due gruppi <ul style="list-style-type: none"> 1 - art. divergenti (scelta individuale) 11 - art. dello stesso carattere ⑤ Articolazioni dello stesso carattere (scelta collettiva) 	<p>durate (azione/silenzio)</p> <ul style="list-style-type: none"> ① lunghe, piuttosto regolari ② piuttosto corte ③ estremamente contrastanti ed irregolari ④ corte e rapide ⑤ lunghe, piuttosto regolari
--	--

V.Globokar: Individuum ↔ Collectivus

Fig. 9. Partitura dell’esercizio 6a (I capitolo), Globokar, *Individuum-Collectivum*, I-6a, 1986.

Di particolare interesse, soprattutto per l’ambito elettroacustico, è l’esercizio 32b del terzo capitolo, mostrato in fig. 10, completamente dedicato a musicisti che utilizzano il sintetizzatore. Qui l’interazione tra improvvisatori non è esclusivamente sul piano musicale (le indicazioni sono, per esempio, quelle di “disturbare” i suoni degli altri, “distruggere gli eventi della catena”, ecc.),³⁰⁸ ma anche su quello tecnologico, in quanto i quattro strumenti elettronici degli interpreti sono collegati tra loro in serie e ciascuno opera sull’uscita prodotta dai precedenti: il risultato non è un’unica diffusione del suono complessivo, ma la possibilità

³⁰⁸ Potremmo quasi leggere questi inviti di Globokar come una sorta di riferimento alle pratiche *Noise* di cui si è parlato nel capitolo precedente.

di ascolto contemporaneo di ogni singolo punto della catena.³⁰⁹ Ciascuna delle quattro postazioni ha una differente modalità di creazione/elaborazione del suono, rappresentando, rispettivamente, le principali modalità di utilizzo degli strumenti analogici: generazione del suono, filtraggio, modulazione, segmentazione del suono in sequenze, il tutto regolato da una serie di semplicissimi segni aritmetici (–, +, – –, ++) che suggeriscono la densità di azione improvvisativa. Globokar lascia aperte due ulteriori possibilità: la prima è quella di proseguire *ad libitum* la catena, aggiungendo ulteriori musicisti, la seconda è quella di attuare un regolare scambio di postazione tra i musicisti, così da ottenere sempre una continua variabilità del risultato.

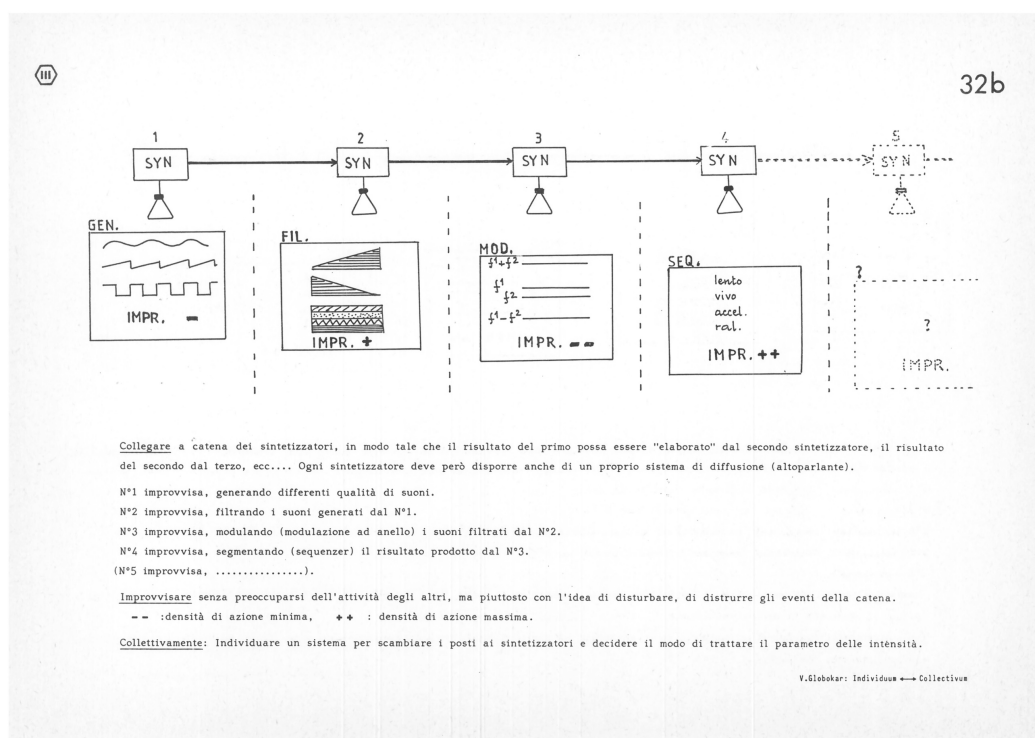


Fig. 10. Partitura dell'esercizio 32b (III capitolo), Globokar, *Individuum-Collectivum*, III-32b, 1986.

In altre pagine del progetto di Globokar non mancano anche vere e proprie azioni performative che si mettono in relazione con i luoghi all'aria aperta, con la natura, con la città, ma anche indicazioni dal carattere provocatorio e surreale che riportano alla mente

³⁰⁹ Come si può vedere infatti dalla partitura, ciascun sintetizzatore ha un altoparlante collegato alla propria uscita audio.

alcune delle esperienze Fluxus; infine, sono presenti anche azioni di stampo più compositivo che richiedono agli interpreti diverse fasi di preparazione individuale *off-line* e che poi trovano un'attuazione esplicitamente collettiva durante la performance.

La tecnica Prati

Nel 2010 il performer milanese Walter Prati³¹⁰ ha formalizzato una reale metodologia per l'apprendimento dell'improvvisazione libera, raccogliendo le istanze e le esperienze di molti anni di lavoro con musicisti come Evan Parker,³¹¹ Giancarlo Schiaffini e Robert e Wyatt. L'apporto di Prati prende le mosse dalla constatazione che un ambito espressivo così singolare come l'improvvisazione libera debba essere praticato attraverso una metodologia, in grado di guidare il musicista incuriosito che vi si avvicina (Prati 2010: 11); tale necessità di un metodo si combina, nel suo caso, con una prassi assimilata nel corso di oltre trent'anni di attività e diventa una specie di "manuale",³¹² in grado di inglobare riflessioni e indicazioni in tale direzione:

Come tutte le pratiche anche quella improvvisativa richiede metodo, oppure la frantumazione di un metodo che, tuttavia deve essere prima di tutto assimilato. L'atto distruttivo, tipica espressione del momento creativo, è propositivo solo all'interno di un atto creativo; prima, però, è necessaria una preparazione che permetta la costruzione di ciò che conterrà la nostra creatività, che in un secondo momento verrà liberata dalla distruzione. La costruzione è metodo: azione ordinata che potrebbe essere anche fine a se stessa, non necessariamente rispettosa della fantasia; azione reiterata in grado di scandagliare tutte le possibilità sonore ed esecutive di una singola idea, un partecipare che ci permetta di "diventare" quell'aspetto particolare del suono (Prati 2010: 22).

Ogni punto del metodo è corredato da una serie di esercizi da praticare e di ascolti consigliati: questi due aspetti, entrambi molto importanti per la crescita creativa di qualsiasi gruppo di musicisti, suggeriscono quindi lo sviluppo di una pratica attraverso un'azione costante che, partendo da un lavoro prettamente individuale, conduca poi a un vero e proprio sistema di relazioni tra performer. Il primo fondamentale aspetto del percorso è lo "studio del suono", cioè la capacità del musicista di connettere la sfera dell'ascolto con quella della produzione:

³¹⁰ Nato nel 1954, Walter Prati è stato anche, fin dagli anni ottanta, uno dei ricercatori più attivi nel campo della computer music: in questo contesto ha fondato nel 1990 lo studio *MM&T* che a Milano è stato uno dei principali punti di aggregazione scientifico-musicale per la produzione di opere musicali con elettronica.

³¹¹ Per una descrizione del lavoro di collaborazione tra Prati e Parker, cfr. Prati (1999: 110-111).

³¹² Ci si riferisce qui al suo libro *All'improvviso. Percorsi d'improvvisazione musicale* (Prati 2010).

tale connessione accresce il livello di consapevolezza del proprio *sound* e della sua collocazione sui vari assi timbrici quali, per esempio, quello suono-rumore (Prati 2010: 23). L' "articolazione" di questi materiali sonori diventa il secondo fattore decisivo per un training dell'improvvisazione:

La musica è un insieme di suoni organizzati. All'interno di un qualsiasi brano musicale siamo certi di trovare tutte le caratteristiche significative del suono: il timbro, la dinamica e l'articolazione. Ciascuno di questi parametri è presente simultaneamente in ogni singolo suono. Perciò possiamo affermare che la somma di queste caratteristiche dà luogo (fisicamente) al fenomeno musicale. E, per analogia, possiamo affermare anche che tutte le caratteristiche del fenomeno musicale sono presenti in ogni singolo suono (Prati 2010: 26).

Il "silenzio" come elemento di dialogo tra più musicisti è un ulteriore tratto metodologico da esplorare:

Per poter agire utilizzando tutte le possibilità di espressione musicale bisogna inevitabilmente avere una grandissima capacità di scelta, così come per parlare davanti a una platea basta avere una retorica molto fine, mentre in un confronto a due le qualità dialettiche devono necessariamente alternarsi a un'acuta e veloce capacità di ascolto e comprensione. Ugualmente, nell'improvvisazione a più voci saper suonare bene è importante ma, ancor di più, diventa fondamentale il ruolo che la capacità d'ascolto gioca nei confronti della qualità delle scelte musicali che offriamo ai nostri partner e ascoltatori. Qual è, quindi, l'elemento che unifica questa possibilità di ascoltare, capire e interpretare? Il silenzio. Un silenzio che combatte la paura del niente, che ci permette di sentire ciò che i suoni presenti hanno da dire, che dà importanza al suono nuovo che viene introdotto e che offre l'opportunità ai suoni di sovrapporsi in modo deflagrante. Il silenzio che ci permette di decidere (Prati 2010: 30).

Tutte le fasi precedenti trovano una sintesi nella possibilità di convogliare i materiali e le loro articolazioni in una vera e propria "struttura", in grado di rendere evidente, processo estremamente importante per Prati, l'ipotesi di una drammaturgia musicale costruita momento per momento:

Comporre "all'istante" significa riuscire a dar forma al suono che viene generato, significa essere in grado di governare, collettivamente, l'interazione fra idee musicali diverse, come se stessi dibattendolo del medesimo argomento proponendo tesi differenti. Saper improvvisare significa anche essere in grado di gestire comportamenti musicali diversi, scegliendo di volta in volta soluzioni e proposizioni proprie di estetiche e atteggiamenti culturali differenti. Quindi, il primo passo sarà quello di individuare i "comportamenti estetici", di saperli riprodurre e interpretare anche al di fuori del loro contesto di origine (Prati 2010: 32).

Come si evince, l'approccio è molto accogliente rispetto a formule linguistiche eterogenee, anzi, la gestione degli apporti provenienti da sistemi espressivi diversi tra loro sembra uno dei tratti distintivi del suo metodo. Tutte le fasi precedenti trovano una loro attuazione con ulteriori modalità di esercizio, che prevedono momenti di training individuale, di improvvisazione a due e, infine, di lavoro collettivo. Gli esercizi si articolano su parametri diversi, spaziando nell'ambito delle altezze, del registro, del timbro, del ritmo, del silenzio, del comportamento e, anche, della capacità di ascolto e interazione, affinata anche attraverso la possibilità di "improvvisare sopra" registrazioni significative esistenti.³¹³

Autocontrollo, capacità di ascolto, tensione verso un *sound* globale, consapevolezza e senso di comunità, sono queste le indicazioni finali della metodologia che Prati propone, proprio con l'obiettivo di sviluppare una forse sensibilità all'improvvisazione collettiva:

[...] in un gruppo l'autocontrollo deve essere "certo" e il meccanismo analitico/sintetico assai rapido. In particolare, è necessaria una grande capacità di ascolto che non coinvolge solamente l'attenzione razionale (è impossibile prevedere o interpretare le mosse di più giocatori simultaneamente), ma anche, e soprattutto, una tensione complessiva verso il suono globale. Questo significa essere parte del gruppo, essere consapevoli del proprio suono nei confronti degli altri suoni ed essere una formante di un timbro complesso di cui occorre cogliere la caratteristica dinamica da riprodurre. All'ensemble che improvvisa si richiede di essere un insieme di compositori che agiscono anche individualmente nella medesima composizione. Il gruppo che improvvisa non può che essere una comunità di persone che vuole contribuire, non imporre, e che vuole partecipare a un suono comune. In questo senso la volontà partecipativa ha la stessa funzione che le prove hanno nei normali contesti musicali (Prati 2010: 38).

Ancora una volta dunque, lo spirito sociale e comunitario sembra essere il motore per la pratica improvvisativa collettiva, sostanziata attraverso un periodo di esercizio e verifica che svolge un ruolo completamente sostitutivo rispetto alle tradizionali fasi di prova musicale delle pratiche legate alla notazione scritta.

³¹³ Da questo punto di vista Prati tiene a precisare che "ciò deve essere considerata semplicemente un esercizio utile ad appropriarsi di modalità musicali importanti" (Prati 2010: 12).

Sistemi nonlineari e invarianze

Uno dei metodi più interessanti di trasmissione dell'improvvisazione arriva in tempi recenti dal trombettista e compositore Mirio Cosottini.³¹⁴ lo scopo del suo lavoro è di introdurre la distinzione tra *linearità* e *nonlinearità*³¹⁵ all'interno della metodologia della musica improvvisata, mostrandone la valenza e l'utilità per i metodi di apprendimento e studio. Secondo Cosottini, metodo lineare e metodo nonlineare possono coesistere, compenetrandosi in un approccio integrato all'apprendimento dell'improvvisazione, evidenziando una concezione multiprospettica della musica, anche in senso generale (Cosottini 2017: 7).

Il metodo lineare è quello che si intende come sistema di acquisizione delle abilità tecniche ed espressive secondo passi progressivi e consequenziali di difficoltà: per lo studio dell'improvvisazione il metodo lineare prevede quindi un tradizionale percorso a tappe di difficoltà crescenti, con le varie competenze che si accumulano direzionalmente nel tempo e che portano allo sviluppo di una capacità improvvisativa graduale. Questo tipo di modalità, oltre ai suoi pregi, pone per Cosottini una serie di criticità, tra le quali il fatto di dare per scontato che un processo complessivo di apprendimento sia sostanzialmente cronologico: “sappiamo ben improvvisare soltanto dopo aver messo a punto tutti gli steps precedenti” (Cosottini 2017: 23). Ecco che entra quindi in gioco l'integrazione del training con metodi nonlineari, di taglio creativo, non consequenziali e multidirezionali. Se il teorico americano Jonathan Kramer definisce la nonlinearità come “la determinazione di una o più caratteristiche della musica secondo implicazioni che derivano da principi od orientamenti che governano un intero pezzo o una sua sezione”³¹⁶ (Kramer 1988: 145), Cosottini estende questo concetto all'improvvisazione attraverso l'idea di “ascolto cumulativo”, una modalità di ascolto basata sulla temporalità del presente, che permette la scoperta di tratti costanti della musica:

³¹⁴ Malgrado sia relativamente poco conosciuto, Mirio Cosottini è un musicista e didatta molto presente nel campo dell'improvvisazione, attivo partecipante al dibattito teorico italiano e assiduo trainer di giovani musicisti in vari contesti.

³¹⁵ Tali concetti sono dichiaratamente mutuati da quelli ben più generali e declinati in ambito compositivo, del teorico e compositore americano Jonathan Kramer che li formalizza in un suo noto testo dedicato allo studio del tempo in musica (Kramer 1998). Dal punto di vista lessicale, Cosottini indica il termine “non lineare” nella forma unita “nonlineare”, proprio per sottolinearne la contrapposizione anche terminologica: per questo motivo adotteremo questa soluzione nel corso del capitolo.

³¹⁶ Seguendo tale accezione, potremmo quasi accostarla al termine “olistico”, tipico di una visione che studia un organismo o un sistema come non riducibile al mero assemblaggio delle sue parti costitutive.

Il metodo di studio nonlineare si basa sul suono e sulle costanti del decorso sonoro che permangono nel tempo. Ciò è possibile se riusciamo a individuare le caratteristiche *invarianti* della musica, in altre parole gli elementi di nonlinearietà nella percezione del decorso musicale. La nonlinearietà è importante anche per l'improvvisazione? Certamente, poiché l'improvvisazione fa leva su processi creativi che favoriscono temporalità proprie dell'ascolto nonlineare, difatti essa agisce fundamentalmente sul presente, sul momento; per questo la nonlinearietà permette di aprirci all'improvvisazione con estrema naturalezza (Cosottini 2017: 23-24).

Alla base della nonlinearietà c'è pertanto il concetto di "invarianza", preso in prestito dalle discipline fisico-matematiche,³¹⁷ ovvero la possibilità di individuare e definire i raggruppamenti degli elementi della percezione.³¹⁸ Invarianza è quindi un fattore di costanza percettiva, da alternarsi a quello di "trasformazione", che registra invece i cambiamenti delle proprietà dei vari oggetti in campo: "dire di un evento musicale che è il medesimo significa dire che è invariante rispetto a certe trasformazioni" (Cosottini 2015: 244). Cosottini vede quindi l'improvvisazione nonlineare come il luogo delle invarianze (per esempio il timbro di uno strumento a prescindere dalla variabilità delle note emesse) e le rende oggetto di un significativo processo di training basato su un metodo di esercizi improvvisativi destinati alla pratica collettiva:

L'esercizio musicale si avvia come una ricerca e poi si trasforma in un'esperienza cognitiva ricca e complessa. L'esercizio è quindi un'esperienza di passaggio da una condizione iniziale a una finale in cui qualcosa si è trasformato e qualcosa è rimasto invariato. Anche il senso dell'esercizio musicale manifesta le sue qualità lineari e nonlineari. Esercitarsi è compiere una serie di passaggi che avvengono in un certo periodo, perfino in una certa successione; allo stesso tempo l'esercizio insiste su qualcosa che di volta in volta è il «motivo» dell'esercitarsi, e ogni volta è il medesimo (Cosottini 2017: 27).

³¹⁷ Uno dei primi studiosi a parlarne nell'ambito della geometria è stato il filosofo tedesco-svedese Ernst Cassirer (1874-1945), connettendo il concetto con la sfera della percezione e ipotizzando che entrambe convergano sulla ricerca di costanti, tendendo verso certe "invarianze" come una loro proprietà caratteristica e una funzione immanente (Cosottini 2015: 236-237). Dal punto di vista della definizione, una buona indicazione ci viene oggi dal suo utilizzo in ambito scientifico: "In fisica, il termine indica solitamente la circostanza per cui una data relazione tra grandezze fisiche rimane invariata per particolari trasformazioni di variabili" (www.treccani.it/vocabolario/invarianza, 14 febbraio 2021).

³¹⁸ Per esempio, il nostro sistema cognitivo tende a raggruppare gli elementi percettivi sulla base della frequenza, dell'ampiezza, della posizione temporale e spaziale, del tratto timbrico e così via; questi aspetti sono stati in passato oggetto di diversi studi sulla percezione musicale, primi tra tutti quelli della psicologa anglo-americana Diana Deutsch, autrice di numerosi volumi sulla psicologia della musica: cfr. Deutsch (1982).

In quasi vent'anni di pratica Cosottini ha elaborato moltissimi esercizi in grado di integrare metodo lineare e nonlineare; nel suo testo di riferimento (Cosottini 2017: 29-65) essi sono stati raggruppati in sei modalità:

- 1) *Esercizi sull'attenzione*. Spingono a considerare gli eventi sonori nella loro autonomia, senza preoccuparsi della loro concatenazione, alla ricerca delle invarianze.
- 2) *Esercizi sul presente*. Fanno leva sulla capacità del musicista di stare sul presente, sull'ora, sul momento.
- 3) *Esercizi della lettura e della scrittura*. I loro obiettivi principali sono improvvisare a partire da segni grafici e tradurre il suono in segno.
- 4) *Esercizi della ricerca*. Si basano sul concetto di *restituzione*, ovvero l'improvvisazione risultante dall'utilizzo delle invarianze come punti di partenza; essi mettono sostanzialmente a frutto la maturazione derivata da tutte le tipologie precedenti.
- 5) *Esercizi dell'esame approfondito*. Hanno lo scopo di praticare l'improvvisazione a partire da poche informazioni iniziali invarianti, quali le altezze, le dinamiche, le pause oppure i timbri.
- 6) *Esercizi dell'ascolto*. Ispirati al lavoro di John Cage, mettono in campo l'esplorazione del silenzio, dello spazio e del tempo.

Quest'ultima classe di esercizi stimola la citazione di un ulteriore passo di Cosottini, che riassume l'idea del suonare insieme in questo modo:

Il mio suonare (improvvisare) è guidato esclusivamente dall'ascolto che via via maturo nel tempo, ascolto che non è attento al concatenarsi degli eventi musicali, ma alla loro accumulazione; ed è proprio questa accumulazione che deve soddisfare ogni volta la richiesta di adesione alla caratteristica nonlineare da restituire (Mirio Cosottini, cit. in Cosottini e Pisani 2011: 25).

Il metodo nonlineare sembra permettere quindi di integrare l'approccio "narrativo" del discorso musicale, tipico della linearità, con l'ascolto e l'analisi dei tratti invarianti: il risultato può esplicitarsi nella possibilità di un'interazione immediata tra performer, non mediata da un lungo processo di apprendimento lineare, così come nella partecipazione di musicisti non affinati all'improvvisazione, ma gratificati dalla possibile soddisfazione di arrivare fin da subito a una qualche forma di risultato musicale.

Come dato finale dell'esame di queste tecniche, possiamo rilevare che in tutti i metodi

proposti³¹⁹ non sia chiarissima la distinzione tra didattica dell'improvvisazione non idiomatica e training creativo: anzi, essi sembrano spesso coincidere. Questo aspetto non ci pare affatto una criticità, ma evidenzia come in questo ambito sia proprio il momento formativo la chiave per una buona pratica performativa: cimentarsi in esercizi improvvisativi insieme ad altri, lavorare in training collettivi di varie forme non può far altro che cementare l'affiatamento e la reciproca interazione. Praticare insieme il più possibile dunque, proprio come se momento preparatorio e momento concertistico potessero coincidere.

2.3. Istanze e problemi dell'improvvisazione elettroacustica

La storia dell'improvvisazione elettroacustica collettiva, incontrata sia nei capitoli precedenti che in quelli a venire, ci mostra come molte delle possibilità di ricorso ai cosiddetti strumenti elettroacustici siano state esplorate dai gruppi sperimentali fin dagli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso. L'uso di strumenti analogici commerciali, di strumenti elettroacustici autocostruiti, il riuso di dispositivi tecnologici della quotidianità (ma anche la combinazione di tutti gli elementi precedenti), e poi con l'avvento del mondo digitale, l'ulteriore deriva dell'utilizzo degli strumenti hardware e software dell'informatica musicale,³²⁰ costituiscono un universo organologico multiforme e complesso che sembra aver consentito già di per sé lo sviluppo di una prima forma di "creatività costruttiva", quella che permette all'improvvisatore di scegliere, combinare e talvolta plasmare lo strumento a lui più congeniale, come pure di assemblare un vero e proprio ambiente esecutivo che, attraverso la combinazione di vari elementi distinti, ne consenta la massima espressività possibile.

Negli ultimi due decenni è stato proprio l'avvento della musica digitale e la sua integrazione con gli strumenti musicali precedenti, a permettere una diffusione enorme della deriva improvvisativa, tanto che oggi il "suonare musica elettronica dal vivo",³²¹ per la

³¹⁹ Per altri contributi metodologici, ma a carattere spiccatamente formativo, possiamo segnalare le ricerche recenti di Michele Biasiutti (2015 e 2017) e di Francesco Villa (2016), oppure quelle più indietro nel tempo di Violeta Hemsy de Gainza (1991), di Patricia Shehan Campbell (2009), di Roberta De Piccoli (2009) e di Maurizio Vitali (2004).

³²⁰ Per una panoramica divulgativa sulla storia e le tecniche della musica digitale cfr. Cremaschi e Giomi (2008), oppure, per un maggior grado di approfondimento tecnico, cfr. Lombardo e Valle (2014).

³²¹ Il problema lessicale è uno dei più ostici in questo campo e si presta a molteplici interpretazioni, spesso diverse l'una dall'altra in relazione al contesto culturale che le utilizza: basti pensare ai tanti significati del termine "musica elettronica", che dai suoi esordi storici nella Germania degli studi radiofonici degli anni cinquanta-

moltiplicazione enorme dei gradi di libertà e controllo dei parametri, sembra quasi coincidere proprio con la pratica dell'improvvisazione elettroacustica.

Questi fenomeni danno origine a una serie di problemi e riflessioni, non ultimo quello sul ruolo della tecnica,³²² a ben vedere presente anche nella tradizione strumentale della musica, ma oggi amplificato dalla relativa facilità di intromissione di molti dispositivi tecnologici elementari nel campo performativo.

Sia dal punto di vista storico che da quello tecnico, l'utilizzo degli strumenti elettroacustici nell'improvvisazione libera è solo una porzione del vastissimo campo espressivo, sviluppatosi a partire dal secondo Dopoguerra, che lega il suono alle nuove tecnologie, e come tale ne condivide alcuni aspetti; altri sono invece peculiari all'approccio improvvisativo e alle sue modalità specifiche: mentre non sarà possibile trattare i temi più generali legati all'elettronica nella musica,³²³ affronteremo maggiormente il secondo aspetto, concentrandosi sui problemi e sulle possibilità con cui si trova a confrontarsi il musicista elettronico. Lo studio dei temi e delle problematiche che stiamo prendendo in esame è ben lungi dall'aver trovato una definizione precisa ed è in costante aggiornamento; per questo le istanze e le soluzioni enunciate sono da intendersi come una possibile proposta di discussione.

Può valere la pena partire con una piccola riflessione sull'improvvisazione proposta dal grande designer e didatta Bruno Munari:

sessanta è stato "saccheggiato" dagli ambiti più disparati della musica commerciale. Se il musicologo francese François Delalande ha ben chiarito, in un celebre saggio, i confini lessicali generali di molti dei termini quali "musica elettronica", "musica elettroacustica", "musica acusmatica" e così via (Delalande 2001: 380-403), vale comunque la pena soffermarsi su cosa si intenda qui con alcune parole chiave. Per "musica elettronica dal vivo" (talvolta abbreviata esclusivamente in "elettronica") ci riferiamo alla pratica concertistica in cui in un performer, in scena, suona uno strumento musicale che integra, in maniera completa o parziale, dispositivi tecnologici di qualsiasi tipo e provenienza; l'"improvvisazione elettroacustica" è quindi una pratica che coinvolge una pluralità di musicisti di questo tipo, sia da soli che accostati a strumentisti puramente acustici.

³²² Uno dei ricercatori più prolifici nello studio dei fenomeni storico-estetici della musica elettronica è senza dubbio il compositore e teorico Agostino Di Scipio, che a più riprese ha affrontato il ruolo delle nuove tecnologie nello sviluppo del pensiero musicale nel Novecento (per es. Di Scipio 2000), fino ad arrivare a una complessa ed esaustiva ricerca storico-critico-organologica sui numerosi percorsi creativi della musica elettroacustica analogica e digitale (Di Scipio 2021).

³²³ Sono innumerevoli i testi che in ottant'anni hanno guidato lo studio delle nuove tecnologie nella creazione musicale: tra i più noti segnaliamo i libri di Peter Manning (1985) e Joel Chadabe (1997), entrambi orientati a una prospettiva storica; per una indagine capillare sugli aspetti tecnico-scientifici della musica digitale si può invece far riferimento al monumentale testo di Curtis Roads (1996).

DELL'IMPROVVISAZIONE

Quante persone sono state, nel tempo, sedute sotto un melo, (naturalmente in campagna) e a qualcuna di queste persone magari è caduta una mela in testa. Nessuna di queste persone è stata colpita (oltre che dalla mela) dall'improvvisazione di un perché, del come mai, le mele cadono sempre in basso. Dice la leggenda che un certo Newton...

Oppure: come mai il signor Newton ha avuto, al momento della caduta della mela, un'idea di tipo scientifico? Questo fatto è avvenuto perché ognuno può scoprire all'improvviso qualcosa di affine ai suoi pensieri, alla sua cultura, alla sua sensibilità.

Allora vuol dire che l'improvvisazione è sempre collegata alla tecnica, a una tecnica specifica. L'improvvisazione senza tecnica produce solo qualcosa di indefinito, impreciso, confuso. È quindi il caso che muove l'improvvisazione. È quindi un ottimo possesso di una tecnica che ti permette di realizzare qualcosa di preciso, qualcosa che trasmetta un messaggio senza equivoci, qualcosa di solidamente costruito, anche se si tratta di suoni o di volumi o di colori (Munari 1995: 10).

La consapevolezza nell'uso della tecnica, anche nel campo dell'elettroacustica, come già in quello strumentale e vocale, appare dunque come una delle chiavi per aprire la strada di un efficace training improvvisativo, a prescindere dagli strumenti utilizzati. Dal punto di vista delle nuove tecnologie, a fianco delle innumerevoli esperienze storiche legate alla musica su supporto³²⁴ e al "live electronics classico",³²⁵ la musica elettronica dal vivo, da John Cage fino alle molteplici forme espressive attuali, si è sviluppata proprio attraverso un processo di "riappropriazione della scena", in cui i musicisti calcano inevitabilmente il palcoscenico

³²⁴ Di cui la musica acusmatica e tutte le sue molteplici derivazioni, dagli anni cinquanta fino ai giorni nostri, costituisce, anche nelle letture storico-critiche più attuali, una delle esperienze chiave della storia musicale: cfr., per esempio, Waters (2000: 56-83), Emmerson (2007: 3-34), Di Scipio (2021: 137-158). Storicamente, nella proposta "in concerto" della musica acusmatica la diffusione avviene soltanto attraverso altoparlanti senza nessun interprete in scena; solo successivamente il campo si è notevolmente evoluto ampliando le possibilità di interpretazione dal vivo della musica su supporto in stretta connessione con lo spazio concertistico: la proiezione del suono su sistemi multicanale di diffusori o, addirittura, su orchestre di altoparlanti, ottenuta sia con tecniche manuali che tecniche semi-automatiche, è divenuta una pratica in grado di attualizzare l'esperienza d'ascolto, tanto da diventare, per chi scrive, un tratto imprescindibile delle proposte concertistiche di questo tipo; per un recentissimo ed esaustivo saggio sull'attualità di questa pratica cfr. Couprie e Raboisson (2021).

³²⁵ Questa pseudo-definizione è stata introdotta in tempi recenti da chi scrive in varie conversazioni tra addetti ai lavori: si intende per "classico" l'approccio all'elettronica dal vivo, attuato dai compositori nella seconda metà del Novecento, dove la partitura strumentale/vocale si pone come input per l'elaborazione elettronica, che assume a sua volta una possibile conformazione fissata, programmata (per es. il cosiddetto "patch"); in questi casi il regista del suono (che coincide spesso con l'interprete del live electronics) non è collocato sul palcoscenico ma, nella migliore delle ipotesi, in una posizione centrale della sala per ottimizzare le sue possibilità di ascolto. Questo concetto è molto vicino a quello introdotto dal compositore tedesco Andreas Breitscheid (già assistente di Luigi Nono), che distingue tra "live electronics reattivo" (quello appena descritto) e "live electronics interattivo", in cui lo scambio tra sorgente e programma è bidirezionale ed essi si influenzano reciprocamente; la tassonomia è stata poi ripresa e descritta con esemplificazioni in De Benedictis (2015: 301-321). Per maggiori dettagli e casistiche del live electronics classico cfr. Bernardini (1986: 61-77), Cremaschi e Giomi (2008: 157-189), Di Scipio (2021: 391-402).

ripercorrendo stilemi e modalità che sono tipiche del fare musica da sempre. Il poeta Edoardo Sanguineti, grande esperto anche di tematiche musicali, ci aiuta a capire le ragioni e le radici di questo fenomeno:

Il momento vero e proprio della fabbricazione *ex machina* è allora, in questa prospettiva, il semplice, anche se in apparenza il più clamorosamente innovativo, ultimo anello della catena evolutiva in materia. In effetti, si può bene ridurre a una, sempre più complessa forse, naturalmente, produzione di nuovi arnesi strumentali, di nuovi utensili sonori e dunque si può iscrivere pacificamente entro il normale decorso storico dell'industria della fabbricazione di apparecchi generatori di suoni. [...] Il vero momento critico, se mai, mi pare piuttosto rappresentato dal momento visuale dell'ascolto. La musica è sempre stata, essenzialmente, dai più elementari e primitivi livelli etnici e folclorici sino alle più sofisticate elaborazioni del virtuosismo culturalmente riflesso, una pratica audiovisiva. L'aspetto gestuale, dalla emissione vocale all'esecuzione strumentale, dagli esercizi danzati alle tante modalità di spettacolarizzazione e teatralizzazione, è sempre stata una componente indispensabile e codificabile di ogni effettuale comunicazione musicale. Chi chiuda gli occhi, nella ricerca di una forte concentrazione d'ascolto cieco, di fatto affida alle proprie immagini interiori quanto sacrifica, fisicamente, a livello ottico (Sanguineti 1998: 214).

La componente visiva non sembra essere una condizione sufficiente quando si affronta il dominio dell'elettroacustica e si sente la necessità di una definizione più precisa per ciò che si intende come musica "dal vivo".³²⁶ Ci viene in aiuto, da questo punto di vista, il musicologo inglese Simon Emmerson, che rimodula la definizione dell'esperienza live subordinandola alla presenza di almeno uno di tre elementi distinti: il performer umano, ovvero colui che produce azioni dirette cambiando la reale emissione sonora della musica; il performer elettroacustico, che produce i suoni meccanicamente o attraverso un surrogato elettronico usando un input gestuale simile;³²⁷ infine colui che produce il suono, lo plasma o lo trasforma, non tanto in senso meccanico-gestuale, ma attraverso l'uso di interfacce mediate elettronicamente (Emmerson 2007: 90). Lo stesso Emmerson ammette i limiti di questa tassonomia per descrivere completamente l'universo della musica elettronica dal vivo, segnalando soprattutto la complessità nel presentare le situazioni di confine fra i tre elementi

³²⁶ Da un punto di vista assai più generale, un'interessante riflessione sul concetto di "performance dal vivo" nella cultura dei media è quello proposto nel libro del critico americano Philip Auslander (1999) che alla voce "liveness" ha tracciato, ormai oltre venti anni fa, la strada di un nuovo campo di studi, in grado di ricordare l'analisi dei media con gli aspetti sociali, culturali e tecnologici delle arti dello spettacolo.

³²⁷ Questa seconda tipologia "sposa" chiaramente la visione accettata storicamente secondo cui l'esperienza live riguarda comunque un performer umano (Emmerson 2007: 90).

e corredando il suo contributo teorico con una serie ulteriore di apporti quali, per esempio, la dicotomia *local/field*,³²⁸ che permette di contestualizzare la performance di input corporeo all'ambiente dello spazio performativo/percettivo, oppure la relazione *real/surmised*,³²⁹ in grado di orientare la reazione percettiva dell'ascoltatore all'esperienza diretta, o meno, della coppia causa-sorgente del suono (Emmerson 2007: 92-101).

Queste considerazioni sono legittimate soprattutto dall'avvento in campo dei cosiddetti strumenti musicali digitali, ovvero quelli tipici dell'informatica musicale, spesso controllati e programmati attraverso l'uso di computer *general-purpose*³³⁰ e di interfacce non specificamente gestuali. Ci sembra comunque che, nella attuale fase della musica elettronica dal vivo, mondo analogico e mondo digitale si affianchino e si compenetrino, non costituendo più una efficace ed effettiva dicotomia, né sul piano linguistico né su quello tecnico: i modelli e le tipologie di produzione del materiale sonoro si connettono indivisibilmente con il progetto musicale concepito dal performer, linguaggio e strumento diventano inseparabili, non si può analizzare l'uno senza conoscere l'altro e viceversa.³³¹

A prescindere dalla natura degli strumenti e dal linguaggio utilizzato dall'improvvisatore elettroacustico, alla luce di queste riflessioni, possiamo proporre un modello tassonomico in grado di classificare e descrivere in maniera schematica i diversi paradigmi dell'improvvisazione elettroacustica dal vivo.

Musica elettronica suonata

Il termine "suonata" pone l'accento sull'azione effettiva del musicista dal vivo: nella "musica

³²⁸ I controlli e le funzioni "locali" sono quelle che connettono ed estendono l'azione del performer umano con il risultato sonoro; le funzioni di "campo" servono invece a creare un contesto, un paesaggio, all'interno del quale si svolgono le attività "locali" (Emmerson 2007: 92).

³²⁹ Nell'elettronica è piuttosto diffusa la dicotomia "reale/dedotto" in riferimento alle possibilità di comprendere la relazione tra una gestualità immediata e una relazione di natura sperimentale il cui risultato non sia direttamente prevedibile (Emmerson 2007: 91).

³³⁰ Un esempio di tecnologia *general purpose* è il personal computer, strumento riadattabile per ogni tipologia di utilizzo grazie alla possibilità di installare applicazioni e programmi diversi, controllati prevalentemente attraverso schermi monitor, tastiere alfanumeriche, mouse e così via.

³³¹ Su questo argomento, scrive Agostino Di Scipio: "In generale: lo studio e l'analisi delle molteplici forme di prassi elettroacustica – che solo sbagliando grossolanamente si possono considerare unitarie e compatte – rivelano una *crisi* della riflessione musicologica nel senso che richiedono necessariamente di guardare, oltre che alla struttura linguistica e alla superficie acustica dell'opera, ai procedimenti di lavoro e alle soluzioni tecnologiche in essa adoperate, spingendo dunque a riconsiderare non solo i metodi ma anche le funzioni fondamentali attribuite al discorso sulla musica. In particolare: come affrontare lo studio di un'opera di musica elettronica dal vivo senza una cognizione almeno parziale delle mediazioni tecniche attraverso le quali essa nasce e si offre all'ascolto?" (Di Scipio 2005: 111).

suonata” tutto succede in tempo reale ed è caratterizzato dalla presenza in scena di performer umani che usano strumenti e dispositivi, controllandoli con gli arti (come negli strumenti musicali tradizionali) e/o con interfacce elettroniche per la cattura del gesto. Sostanzialmente, questa modalità vuole assomigliare (o estendere) quella tipica dell’utilizzo di strumenti tradizionali che, come ci ricorda il compositore americano Nicolas Collins “are three-dimensional objects, radiating sound in every direction, filling the volume of architectural space like syrup spreading over a waffle” (Collins 2015: 293-294). La differenza sostanziale è quindi che lo strumento acustico emette suono di per sé mentre i dispositivi elettroacustici hanno (nella maggioranza dei casi) la necessità di una trasduzione, attuata attraverso uno o più altoparlanti.³³² Accettato questo compromesso, la musica “suonata” si articola su un ipotetico modello triangolare in cui uno dei vertici è il dispositivo,³³³ mentre gli altri due sono rappresentati dalla presenza fisica del performer e dalla sua capacità gestuale: è attraverso questi tre elementi che l’azione musicale dal vivo può essere effettivamente percepita come tale.

Se il materiale sonoro prodotto dai dispositivi può indifferentemente essere di natura sintetica o campionata,³³⁴ la natura intrinseca della macchina può invece cambiare anche radicalmente la prospettiva, permettendo la conquista alla musica suonata, per esempio, di strumenti tipici di altre funzioni dell’elettroacustica come i giradischi,³³⁵ i registratori analogici a nastro,³³⁶ le radio e così via; oppure l’utilizzo – come abbiamo già incontrato in alcune esperienze storiche – di dispositivi elettronici auto-costruiti o realizzati con elettronica di

³³² La trasduzione elettroacustica, peraltro, non è un’operazione neutra, ed essa stessa introduce un microcosmo di variazioni e differenze che possono condizionare, talvolta anche in maniera sensibile, il risultato sonoro di uno strumento elettronico: essa è quindi un aspetto da non sottovalutare e da tenere in considerazione, come vedremo, nella valutazione costruttiva di un proprio setup per improvvisare o, comunque, per suonare dal vivo.

³³³ Non consideriamo in questa fase quelle azioni performative dove manchi il dispositivo, ovvero laddove la gestualità sia catturata attraverso dei sistemi video di *motion-tracking*: si tratta di un caso del tutto particolare che sfugge a essere classificato in questo modello e potrebbe costituire una categoria tutta a sé; tra l’altro, come ben descritto da Emmerson (2007: 136-137) ne esistono di diverse categorie e modalità, testimonianza di un settore ancora in costante fase di sperimentazione. Per una prospettiva storica sulle interfacce uomo-macchina nell’informatica musicale si veda il libro curato da Vinet e Delalande (1999).

³³⁴ Di fatto questa dicotomia storica oggi non ha più neanche ragione tecnicamente di esistere, dato che nei sistemi digitali l’informazione sonora è comunque codificata in maniera numerica, qualunque essa sia, permettendo l’ibridazione totale e la sovrapposizione continua tra materiali puramente di sintesi e suoni ottenuti da qualsiasi sorgente, tutti peraltro ugualmente trasformabili da algoritmi digitali.

³³⁵ Negli anni, alcuni performer del giradischi, come l’americano Christian Marclay e il francese eriKm sono diventati degli assoluti virtuosi, utilizzando lo strumento di riproduzione come un vero e proprio, versatile, strumento musicale.

³³⁶ Ancora dalla Francia arriva l’esempio di due musicisti-virtuosi nell’utilizzo creativo dei registratori a bobine: Jérôme Noetinger e Lionel Marchetti. Per un’interessante rassegna sulle tecniche di trasformazione e utilizzo dei registratori a nastro, cfr. www.logosfoundation.org/g_texts/Orfeus/tape_recorders.pdf, 5 marzo 2021.

consumo, fino ad arrivare agli ultimi anni, quando molti performer amano costruire e programmare i piccoli sistemi digitali low-cost disponibili sul mercato,³³⁷ per farli diventare strumenti estremamente flessibili, in grado di connettersi a una moltitudine di ulteriori piccoli dispositivi di input e di output.³³⁸

Il rapporto tra gesto del performer e suono elettronico risultante è senza dubbio una delle grandi tematiche di ricerca dell'informatica musicale degli ultimi trent'anni ed è difficile ripercorrerne in questa sede tutte le fasi dello sviluppo;³³⁹ quello che però sembra significativa è la differenza tra la fruizione di un performer acustico e uno elettronico: quando guardiamo un qualsiasi strumentista, la relazione punto-punto tra i suoi gesti e il suono prodotto dallo strumento è chiara, mentre questa connessione non lo è altrettanto (anzi talvolta è del tutto nebulosa) nel caso del performer elettronico; questo avviene, in particolare, nella musica che utilizza setup digitali basati solo su personal computer, per i quali Emmerson evidenzia comunque alcune peculiarità originali:

Most works from this genre are “open” in content; there is a dynamic mix of elements: a work may consciously be “formed” during a performance; or may retain a sense of “flux” – that is the listener has heard a segment of an ongoing work without formal beginning or end. The material is created in a “live performance” which may include both real-time synthesis and studio-created elements. Performances are not repeatable in substance; there is no concept of interpretation. The work does not have a continuing and stable sonic identity though different versions of the “same” piece may be performed. The roles of composer and performer may not be separated. The performance at a specific place and time “becomes” the work. The role of any recording is ambiguous – most listeners treat it as strictly another object and not “the original”. It may feed into future performances (Emmerson 2007: 31-32).

³³⁷ Ci si riferisce qui al mondo delle piccole piattaforme hardware, per esempio della famiglia *Arduino*, composte da circuiti e schede collegabili tra loro e dotate di un microprocessore di controllo: in buona sostanza veri e propri computer in miniatura a bassissimo costo.

³³⁸ Può essere assai curioso riportare il punto di vista del grande compositore acustico François Bayle che, a proposito dei musicisti che usano setup basati sulla manipolazione sonora di oggetti dice: “mi pare che oggi più che ‘fare musica’ si sia interessati a ‘fare delle attività’” (traduzione nostra), riferendosi proprio a una pratica che, secondo lui, il più delle volte è priva di un reale pensiero musicale di fondo (Bayle, comunicazione personale, Trattoria Armando/Firenze, 23 settembre 2017).

³³⁹ Il problema è ben sintetizzato da Auslander: “By contrast, audiences of music that uses relatively unfamiliar digital devices such as various MIDI interfaces or laptop computers as instruments cannot be assumed to understand the relationships between the performers’ actions and the resulting sounds (unless, of course, they are fully conversant with the particular technologies and techniques in use)” (Auslander 2013: 605). Per un’analisi tecnologica di maggiore completezza sul tema, cfr. Godøy e Leman (2010) e Peters et al. (2021); per un approccio più marcatamente storico-musicologico cfr. Emmerson (2007: 136-142).

Le parole di Emerson sintetizzano alcune delle questioni aperte che caratterizzano spesso questo tipo di performance: l'idea ricorrente di una "musica di flusso",³⁴⁰ la fusione tra la figura del compositore e del performer, il rapporto con lo spazio fisico dell'esecuzione. Questi problemi, come del resto quello della riconoscibilità del contributo del singolo performer, sono di molto acuiti quando si ha a che fare con veri e propri ensemble di laptop, il cui suono viene miscelato in un flusso continuo, che diventa necessariamente omogeneo sia nei materiali che negli spazi, senza possibilità di riconoscimento e comprensione dei singoli contributi.³⁴¹

Quello che riteniamo comunque di grande importanza nella musica elettronica suonata, specie per i contesti improvvisativi, è la progettazione di una connessione stretta tra gestualità e suono emesso: essa potrà, per esempio, realizzarsi attraverso dispositivi hardware altamente manipolabili oppure grazie a una adeguata progettazione dell'interfaccia uomo-macchina, in grado di correlare i setup basati su computer con l'azione gestuale, aiutando – se desiderato – ad assimilare la percezione e la comprensione di un musicista elettronico a quella di un qualsiasi altro strumentista acustico.

Musica elettronica trasformata

Questa categoria riguarda l'elaborazione elettronica dal vivo di un segnale acustico o elettronico; può essere un modo ulteriore di definire il live electronics reattivo,³⁴² dove una sorgente viene catturata e trasformata in tempo reale attraverso sistemi analogici o digitali; normalmente, questa tecnica può essere messa in atto sia quando un performer opera sul segnale di un suo strumento sia quando rielabora il segnale di un altro musicista. Nel primo caso siamo in presenza di uno strumento personale complesso, composto, per esempio, da una parte fisico-acustica e da una parte per l'elaborazione elettronica del suono, quest'ultima

³⁴⁰ Con questo termine si indica spesso una musica elettronica suonata come processo dinamico continuo che, escludendo scarti drammaturgici precisi, allontana il risultato dalle strutture organizzate rigide delle forme fissate, portandolo a costruire, appunto, un flusso continuo nel quale si innestano variazioni anche notevoli di velocità, intensità, densità e così via.

³⁴¹ Si potrebbe obiettare che in questo tipo di performance, probabilmente, sia esteticamente irrilevante il contributo del singolo musicista, a favore di un sound globale e unitario: è comunque un fatto certo che nella maggioranza dei casi l'ascoltatore non è in grado di percepire fisicamente – a meno che non si adottino specifiche strategie di diffusione acustica – la separazione e la differenza tra il suono emesso da un singolo computer e quello di un intero ensemble.

³⁴² Cfr. nota 324.

costruita con dispositivi diversi, dai piccoli pedali d'effetto³⁴³ fino a stazioni di lavoro basate su computer; anche il secondo caso, in tale logica, prevede un musicista elettronico dal vivo³⁴⁴ che opera su una stazione di lavoro per manipolare i parametri sonori di un altro performer: egli agisce e improvvisa quindi come qualsiasi altro musicista dal vivo, salvo che il suo materiale di partenza dipende direttamente dall'emissione di qualcun altro.³⁴⁵ L'improvvisatore Walter Prati, pioniere nell'utilizzo di questa tecnica, ci mette in guardia dalle possibili criticità, alcune ascrivibili al lato tecnico,³⁴⁶ altre che mettono in gioco il contesto, ovvero "la difficoltà di separare i diversi suoni provenienti allo stesso tempo da strumenti diversi" (Prati 2010: 70); se egli propone alcune soluzioni per il miglioramento degli aspetti tecnici, per l'altro problema suggerisce, da un lato, la radicale soluzione di limitare la trasformazione del suono altrui nei momenti di minor densità e, dall'altro, il ricorso costante a esercizi preparatori in grado di allenare l'ascolto e la capacità di reazione (Prati 2010: 70-71).

Una particolare deriva che vede la combinazione dei primi due paradigmi (musica suonata e musica trasformata) è quella venuta fuori, a partire dalla fine degli anni ottanta del secolo scorso, dall'applicazione delle ricerche sull'intelligenza artificiale all'improvvisazione: si tratta di strumenti digitali interattivi in grado di dialogare autonomamente con performer reali e di rapportarsi all'improvvisazione, come succederebbe in una normale interazione tra musicisti; il sistema è in grado di "imparare" dall'ascolto dei performer reali e di incrementare la sua

³⁴³ Un modello molto semplice di questo caso è, per esempio, la figura del chitarrista elettrico di tradizione pop/rock (che ha, comunque, numerose attinenze con set chitarristici analoghi nel campo della sperimentazione musicale), all'uscita del cui strumento applica una serie di distinti piccoli dispositivi di trasformazione sonora, raccolti in una cosiddetta "pedaliera", giacchè controllati spesso attraverso l'uso degli arti inferiori.

³⁴⁴ Al contrario del live electronics reattivo usato per la musica scritta, dove il regista del suono non è mai su palcoscenico ma, come detto precedentemente, controlla il risultato sonoro dalla sala.

³⁴⁵ Un'interessante caso di questo tipo è stato approntato per il cosiddetto *Berio Project*, realizzato tra il 2003 e il 2010 dal pianista americano Uri Caine insieme al centro di ricerca musicale Tempo Reale, e descritto in Boddì (2015: 219-224): un performer elettronico in scena cattura il segnale di tutti i musicisti del trio (pianoforte, tromba, batteria) trasformandone in tempo reale il suono e improvvisando quindi strutture in grado di interagire musicalmente con le stesse sorgenti; a sua volta, tutti i segnali elettronici e acustici passano da un altro performer fuori scena che dalla sala improvvisa i loro movimenti costruendo, sempre in tempo reale, una dimensione di spazializzazione del suono mobile e immersiva per gli ascoltatori. Qualche frammento di questo progetto è visibile in rete: www.youtube.com/watch?v=uevYA3vW2yM e www.youtube.com/watch?v=xqFce5xL1dI, 2 marzo 2021.

³⁴⁶ C'è da dire che in questo tipo di paradigma la catena elettroacustica si complica e ci si deve guardare spesso da fenomeni indesiderati ricorrenti, come l'effetto Larsen, o da malfunzionamenti della parte software autoprogrammata.

abilità, producendo nuove e sensate improvvisazioni.³⁴⁷ Una tale tipologia di approccio è oggi concretamente programmabile in maniera relativamente più semplice, anche attraverso ambienti software molto diffusi, sebbene rimangano aperte una serie di dubbi generali su questo tipo di approccio e sulla sua reale efficacia in concerto come momento di reale scambio musicale collettivo.³⁴⁸

Musica elettronica generata

Nella storia della musica elettronica la possibilità di istruire un algoritmo per generare musica in maniera automatica (e tutte le possibili varianti di questa prassi) gioca un ruolo tutt'altro che secondario.³⁴⁹ È però in tempi recenti che le possibilità sono diventate assai più praticate, sia grazie a una moltitudine di dispositivi specifici,³⁵⁰ sia per le possibilità di programmare

³⁴⁷ Il primo di questi sistemi, che poi si è molto evoluto nel corso del tempo, è stato *Voyager*, sviluppato dal jazzista e teorico americano George Lewis fin dal 1987 (si veda la nota 31); *Voyager* è stato utilizzato in decine di performance di improvvisazione non idiomatica, la maggioranza delle quali con il coinvolgimento degli improvvisatori del collettivo americano AACM. Durante la performance il software determina gli strumenti orchestrali artificiali da usare, arrangiandoli in “ensemble”, ciascuno con un definito e originale comportamento musicale: gli algoritmi sono in grado di far esprimere gli ensemble “spontaneamente” attribuendo al flusso sonoro una molteplicità di valori parametrici e ricombinandoli o silenziandoli nell’arco di pochissimi secondi; nello stesso tempo le routine scelgono autonomamente i modi e i parametri dell’interazione con il performer umano, decidendo di imitare, opporsi o ignorare il suo contributo (Steinbeck 2018c: 266). Un caso molto più recente è il software *Omax*, sviluppato da un team multidisciplinare afferente al gruppo *Music Representation* dell’IRCAM di Parigi: *Omax* è un ambiente che impara in tempo reale i tratti musicali dello stile di un performer, suonando quindi con lui e simulando la pratica improvvisativa; il sistema reinserisce nel flusso sonoro, in modi sempre differenti, il materiale del musicista “ascoltato” durante la fase di apprendimento, producendo una rappresentazione a livello semantico della sessione e ricombinando/trasformando tale materiale assolutamente dal vivo (Assayag 2006: 125-132); programmato negli ambienti di sviluppo *OpenMusic* e *Max/MSP*, il software è basato su una serie di ricerche di modellazione stilistica condotte da Gerard Assayag (Francia) e Shlomo Dubnov (Stati Uniti), successivamente confluite in un lavoro di sviluppo sull’improvvisazione collettiva automatica realizzato dallo stesso Assayag con Marc Chemillier e Georges Bloch (cfr. <http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/OMax>, 3 marzo 2021).

³⁴⁸ In effetti si tratta di un caso molto particolare ma, essendo la nostra ricerca focalizzata sull’improvvisazione collettiva, non riteniamo opportuno dedicargli spazio ulteriore, sebbene si tratti di un campo in cui c’è un costante investimento artistico-scientifico. Come accaduto in altri campi della musicologia computazionale specializzata, per esempio nella generazione automatica di specifici repertori, il focus di questi studi va riscontrato maggiormente nella loro capacità di modellizzare gli aspetti cognitivi della creatività umana, attraverso la verifica del loro trasferimento a una intelligenza artificiale: in sostanza, più che essere utili al mondo della performance, essi sembrano indirizzarsi verso una maggior comprensione del funzionamento dei meccanismi della mente creativa.

³⁴⁹ Si può quasi affermare che inizi in questo modo – a metà degli anni cinquanta – la storia dell’informatica musicale, grazie alle prime ricerche statunitensi: per uno studio storico sugli inizi della composizione automatica cfr. Ames (1987); per una esaustiva analisi scientifica dei problemi e dei processi della composizione algoritmica cfr. Roads (1996: 853-909); infine, per una prospettiva storica cfr. Collins (2018). Il campo è comunque vastissimo, denso di approcci, tecniche ed esperienze diverse: tra i primi compositori importanti a occuparsene già all’inizio degli anni sessanta e ad applicare tecniche compositive di questo tipo ricordiamo, su tutti, Iannis Xenakis; per una loro descrizione cfr. Cope (1998: 317-325).

³⁵⁰ *Sequencer* e *arpeggiatori* sono dispositivi molto semplici, prima analogici e oggi molto diffusi in versione digitale, che possono essere considerati strumenti di grado zero della musica generata, nella misura in cui permettono di automatizzare e ripetere sequenze anche lunghe di altezze o di suoni di qualsiasi tipo; in molti casi oggi essi

musica algoritmica con specifici ambienti di sviluppo.³⁵¹ “Generare musica” significa quindi creare una serie di processi automatici, realizzati praticamente da algoritmi e controllati da sistemi che alternano modalità determinate ad altre pseudo-casuali: fare tutto questo dal vivo comporta il fatto che tali controlli siano effettuati in tempo reale, reagendo agli eventuali stimoli di altri performer così come alle condizioni del singolo istante.

In questo quadro si sta affermando, a partire dagli inizi del Duemila e apparentemente in maniera quasi indipendente dal panorama ufficiale della musica, una disciplina che va sotto il nome di “live coding”:³⁵² sebbene la pratica sfugga a una precisa definizione, per la sua natura multiprospettica che abbraccia una varietà di attività diverse per scopi e risultati, in generale il termine indica “a programming activity that consists in writing instructions and algorithms that, as soon as they are launched, have an immediate effect on the output” (Mori 2020: 27-28). Il live coding riprende quindi l’idea storica di programmazione musicale informatica,³⁵³ utilizzata fin dagli esordi della computer music, declinandola però assolutamente in tempo reale: i praticanti, sempre a vista, scrivono un codice che genera immediatamente suoni e immagini; lo schermo è tipicamente proiettato alle spalle dei performer, consentendo al pubblico di seguire lo sviluppo del codice immesso durante l’evento. Poiché il computer “interpreta” il codice in tempo reale, ogni azione di editing si riflette immediatamente in un risultato sonoro e/o visivo, evidenziando di fatto quello che lo studioso dei media Thor Magnusson identifica come un approccio “ideologico”, dato che il live coding è in grado produrre musica attraverso un’azione diretta sul nucleo stesso della macchina (Magnusson 2019: 189); Emmerson (2007: 115) conferma questa lettura, evidenziando come, in un’epoca di straordinario dominio delle interfacce grafiche, ci si

danno la possibilità di stratificare più livelli sonori contemporaneamente e di controllarne i vari parametri in tempo reale, così da produrre una molteplicità di processi sonori contemporanei, diventando di fatto dei veri e propri strumenti su cui improvvisare, con modalità agili, la generazione automatica di musica.

³⁵¹ Ci si riferisce qui, per esempio, ad ambienti di programmazione come *Max/MSP* della società americana Cycling’74 (ma nato all’Ircam a metà degli anni ottanta del secolo scorso) oppure alla piattaforma di programmazione *SuperCollider*, afferente all’area del software libero fin dall’inizio degli anni Duemila.

³⁵² Il testo del musicologo Giovanni Mori (2020) ripercorre in maniera esaustiva il percorso genetico, le tecniche e le prospettive del live coding, descrivendolo anche come una vera e propria pratica in grado di produrre eventi di natura improvvisativa.

³⁵³ Sono vastissime le ricerche condotte in questo ambito fino dagli anni cinquanta: è possibile ricostruire questo percorso, per esempio attraverso il testo di Wang (2008) oppure grazie al monumentale volume della serie *Oxford Handbook* sulla musica algoritmica curato da Dean e McLean (2018). In Italia il pioniere assoluto della disciplina è stato il compositore veneziano Pietro Grossi, che già da metà degli anni sessanta sperimenta, prima a Pisa e poi anche a Firenze, algoritmi di composizione automatica programmandoli nel linguaggio *Fortran* e restituendoli all’ascolto attraverso la generazione sonora prodotta da terminali audio costruiti nell’ambito di programmi del *Consiglio Nazionale delle Ricerche* (Giomi 1996: 179-182).

riappropri di una dimensione “lessicale” di scrittura e lettura, proponendo anche una possibile dimensione “sociale”, laddove essa diventa uno strumento di aggregazione di performer anche molto giovani.

A noi pare che, a differenza di molti casi di musica generata con un approccio intenzionalmente performativo, nel live coding, dove uno o più musicisti stanno seduti alla loro scrivania davanti a un computer, la sensazione sia quella di una mancanza del senso profondo della partecipazione live a una performance musicale, malgrado l’effettiva presenza in scena: sembra ancora una volta aver ragione Emerson quando parla della necessità di una “musica tecnologica” che mostri una chiara traccia di “volontà umana”³⁵⁴ piuttosto che della sola mera presenza (Emmerson 2000: 213). Tutto questo, oltre ad avere implicazioni anche di ordine estetico,³⁵⁵ è evidentemente oggetto del dibattito scientifico più attuale ed è piuttosto difficile non considerarlo un campo ancora apertissimo.

Musica elettronica riprodotta

La riproduzione dal vivo di frammenti di musica precedentemente fissata su supporto o comunque di materiali sonori preparati di lunga durata deriva principalmente dalla pratica della musica acusmatica ed è un’azione relativamente semplice da effettuare con gli strumenti digitali, sebbene possa essere combinata a un effettivo controllo e/o elaborazione improvvisata dei parametri; in questi casi l’attività del performer è comunque ridotta ai minimi termini.³⁵⁶ Nuovamente Prati identifica alcune problematiche di questo approccio, evidenziando la natura divergente tra la sorgente e l’effettivo suono ascoltato, specie nel caso di più performer contemporaneamente:

Quando ascoltiamo suoni decontestualizzati (non ne comprendiamo lo strumento originario o la fonte che lo produce) questa materializzazione non si verifica e rimaniamo orfani dell’origine semantica dei suoni. Di

³⁵⁴ In buona sostanza di quella che altrove abbiamo definito come “intenzione” (cfr. il secondo paragrafo del capitolo 2, dedicato alle tecniche di creazione collettiva).

³⁵⁵ Un recente saggio di Gianmario Borio (2019) inizia a riflettere da questa angolazione sulle mediazioni tecnologiche dell’esperienza estetica.

³⁵⁶ A partire già dai primi anni del XXI secolo si è spesso assistito a performance pubblicizzate come “dal vivo” con la presenza di uno o più musicisti seduti davanti ai loro laptop computer, ma in cui sostanzialmente il loro contributo si focalizzava quasi esclusivamente nel far partire lunghissime sequenze musicali; in effetti si tratta di un tipo di approccio che può essere considerato come al confine dell’esperienza live e che, in fin dei conti, si sostanzia quasi esclusivamente della presenza di una persona sul palcoscenico, a prescindere se quello che propone musicalmente acquisisca un senso o meno.

conseguenza, la nostra difficoltà di ascolto aumenta. Siccome questa proposizione di suoni senza paternità invade l'area di ascolto di tutto l'ensemble elettroacustico, è possibile che chi suona non sia più in grado di capire chi sta producendo che cosa; si manifestano quindi alcuni tentativi di ricomporre una "riconoscibilità" attraverso la proposizione di comportamenti musicali più semplici da identificare, e che potrebbero avere carattere così netto da resistere alle "trasformazioni elettroniche", ma spesso tutto ciò non fa che accrescere la confusione (Prati 2010: 67).

In effetti, potremmo discutere ampiamente se la musica riprodotta possa essere o meno considerata una pratica "live": per Emerson essa non lo è affatto ma, a prescindere da questa perentoria conclusione, il musicologo inglese ci porta in una definizione ancora più precisa dell'elettronica dal vivo, in grado di collegare la presenza fisica di un interprete con la sua gestualità vista, come estensione di un repertorio umano:

The apprehension of live presence was taken to be the product of a *méchanical* causality in which I could somehow "work out" that there was live agency in the production of something I had just heard. Furthermore I associated that live agency with a specific role within the music, continuously informing its continuity through gestures I could hear as part of or extensions of the human repertoire of sound production. Occasionally this strongly realist position could be extended: a human could perhaps surrealistically "play" a thunderstorm, where an instrumental gesture could be perceived in articulation or other aspects of the sound's evolution. But the smallest of anchors had to remain to the possibility of human causality in a physical sense. I rejected, therefore, actions such as triggering preset algorithms or soundfiles as being "live" in this sense (Emmerson 2000: 210).

Per Emerson, dunque, anche un utilizzo meramente "triviale" della musica generata non sarebbe ascrivibile a una pratica di musica dal vivo: i casi e le possibilità sono però così numerosi che è difficile dire una parola definitiva su questa discussione, anche perché la tassonomia proposta non ha di fatto soluzione di continuità e i quattro casi possono dare vita a situazioni e approcci anche di tipo ibrido, tanta è la flessibilità degli strumenti elettroacustici e la loro capacità di essere riconnessi e trasformati a piacere dal performer. Semmai, una delle questioni fondamentali è invece la capacità, come suggeriva Emerson, di connettere l'azione gestuale con il suono, non solo dal punto di vista di chi guarda e ascolta ma, prima di tutto, da quello della reattività esecutivo-improvvisativa, tratto questo fondamentale per suonare insieme ad altri musicisti. Emerson formalizza quattro modalità tipiche con cui il performer mantiene una forte influenza (lui la chiama una "causa reale") sul risultato sonoro, ma riteniamo che quella più indicata dal punto di vista

dell'improvvisazione sia la prima, ovvero la possibilità fisica che un gesto influenzi direttamente il suono in maniera fisica.³⁵⁷

Lo strumento elettronico richiede una grande necessità tecnica di “controllo”,³⁵⁸ in termini di versatilità e immediatezza, tratti tipici di uno strumento musicale tradizionale, quest'ultimo assimilabile a una vera e propria “estensione del corpo umano” (Emmerson 2000: 206): accedere ai parametri velocemente, modificarli in maniera fine e accurata, passare senza ostacoli da un materiale sonoro all'altro, queste sono alcune delle caratteristiche che il performer deve richiedere alla sua progettazione strumentale:

[...] non è la quantità e la complessità delle trasformazioni che rende un improvvisatore elettronico un “artista”. Gli esercizi, l'analisi e la sperimentazione permettono di acquisire controllo e consapevolezza; l'ascolto e la capacità di sintesi permettono il salto all'interno della musica. [...] Dobbiamo quindi progettare, realizzare un “pannello di controllo” che contenga gli elementi utili alla nostra performance, relazionarli tra loro in modo flessibile e ascoltare ciò che proviene dagli strumenti tradizionali (Prati 2010: 76-77).

Ciascun musicista potrà allora plasmare il suo pannello di controllo,³⁵⁹ la sua interfaccia tra azione e oggetto, come meglio crede, magari attingendo a piene mani dalla varietà di strumenti di controllo che la tecnica mette a disposizione, per assecondare le sue intenzioni di generazione ed elaborazione del suono dal vivo:³⁶⁰ questa seconda fase – dopo la scelta

³⁵⁷ Oltre a quella descritta, sono diventate tecniche del live electronics anche l'astrazione di parametri derivati direttamente dal suono emesso (e non dalla sua sorgente); la trasduzione di parametri fisici attraverso un sistema di sensori (per es. di movimento, di prossimità ecc.), oppure la cattura del corpo in movimento attraverso sistemi di videocamere (Emmerson 2007: 93, Emmerson 2010: 209-210). Questi procedimenti tecnico-espressivi, per la loro natura, sembrano riguardare meno le pratiche di improvvisazione in senso stretto: per questo rimandiamo la loro trattazione ad altri contesti come quelli già citati alla nota 333.

³⁵⁸ L'esperienza in questo campo suggerisce come sia piuttosto ricorrente che musicisti elettronici che si avvicinano per la prima volta all'improvvisazione dal vivo, abbiano difficoltà, oppure non pensino fin dall'inizio, tanto per citare il parametro più semplice e intuitivo, a utilizzare una forma semplice ed efficace di controllo totale del volume di emissione.

³⁵⁹ Nel corso degli ultimi anni questa tecnica di utilizzare dispositivi esterni ai computer per controllarne i parametri (con pulsanti, cursori, rotori e così via) si è molto diffusa anche in settori espressivi legati alla musica di consumo, tanto che è stato anche coniato, per quest'ambito, il termine “controllerism” (Magnusson 2019: 44).

³⁶⁰ Uno delle riflessioni teoriche più interessanti su questi aspetti ci viene nuovamente da Thor Magnusson, che ha iniziato a studiare e definire la “ergomimesi”, ovvero l'applicazione di processi operativi che permettono di passare da un dominio a un altro, nel nostro caso di introdurre dispositivi (quali pulsanti, bottoni, cursori e così via) da ambiti professionali diversi a quello della musica: “What are the conceptual tools available for analysing the transduction process when ideas, techniques and methods from established instruments and music technologies are translated and implemented in new digital instruments? [...] we might consider calling the application of work processes from one domain to another *ergomimesis*. We mime and imitate actions and processes of one area and we implement the same patterns in a different one” (Magnusson 2019: 10-11).

strumentale – è dunque un ulteriore tassello di stampo creativo-costruttivo che l'improvvisatore elettroacustico dovrà affrontare e che andrà successivamente completato con la definizione di un lessico, ovvero delle tipologie di materiali sonori possibili.

Lo strumento può essere hardware, software o ibrido,³⁶¹ può avere una tecnologia analogica, digitale o ibrida, integrare dispositivi commerciali o essere completamente inventato,³⁶² ma qualunque sia la direzione scelta, il controllo ne costituisce un elemento imprescindibile, sia ottenuto con mezzi fisici che con interfacce tangibili, in grado di mappare in maniera trasparente il gesto umano (corporeo) in elementi sonori, ovviamente in tempo reale. Una tale assenza di separazione tra mente e corpo – la cosiddetta “embodied cognition” – è oggi campo d'indagine anche in rapporto al settore degli strumenti musicali digitali,³⁶³ e sembra orientare l'analisi delle loro caratteristiche in una dimensione comportamentale unitaria, non disgiunta:

Digital musical instruments are typically composed of an interface (input device or control surface) using some type of sensors and real-time media synthesis algorithms³⁶⁴ running on a digital computer. The connections between various input signals from performer interaction and the parameters of synthesis must be artificially associated – this mapping of gesture to sound or other media defines the behaviour of the system as a whole (Malloch e Wanderlay 2017: 440).

Il sistema nella sua interezza può perciò possedere alcune caratteristiche chiave, come la “programmabilità”, ovvero il cambiamento possibile di quella associazione artificiale tra input e output, e la “flessibilità”, tratto indispensabile per poter effettuare qualsiasi

³⁶¹ Interessanti considerazioni sul rapporto tra hardware e software in uno strumento musicale elettroacustico digitale sono quelle proposte da Collins (2015: 293-299), con una attenta analisi dei tratti peculiari e delle conseguenze della scelta di una configurazione o di un'altra.

³⁶² Il faro dell'originalità a tutti i costi ha portato negli anni alla definizione di un vero e proprio campo per la progettazione di nuovi strumenti musicali, quasi in opposizione al settore dei setup basati su computer, e gestiti tramite controller digitali. Questo settore dei nuovi strumenti musicali digitali (DMI) si è sviluppato negli anni intorno alla cosiddetta comunità NIME (New Interfaces for Musical Expression, www.nime.org), che ha teso ad associare il folto gruppo dei veri e propri “progettisti di tecnologie”, in contrapposizione con quelli da loro definiti spesso come gli “utenti” di strumenti commerciali; dall'inizio del Duemila (e grazie all'avvento di chip economici, sistemi di sensori e ambienti di programmazione semplici) si sono affacciati alla ribalta, con alterni successi, strumenti che cercano di andare oltre la pura rimediatazione di dispositivi strumentali conosciuti e le cui proprietà digitali intrinseche sono, almeno negli intenti, esplorate in maniera profonda (Magnusson 2019: 30).

³⁶³ Il campo è stato recentemente investigato profondamente da due ricercatori d'oltre oceano, Joseph Malloch e Marcelo Wanderlay, che hanno studiato i differenti modelli e le relative relazioni mente-corpo che entrano in gioco nella progettazione di uno strumento musicale digitale (Malloch e Wanderlay 2017: 440-449).

³⁶⁴ Ma anche qualsiasi altra tecnica di riproduzione e/o elaborazione del suono.

operazione di modificazione in maniera rapida e poco complessa, sancendo in maniera inequivocabile la totale autonomia del performer da qualsiasi richiesta di intervento esterno. Molte delle considerazioni fatte fino a ora valgono tanto per un musicista elettronico che si esprime in solo, che per uno impegnato in una performance collettiva, ma le differenze possono anche essere notevoli sul piano dell'espressività come della fruizione: se nel caso "in solo" la percezione di chi ascolta è di uno scenario sonoro inequivocabilmente proveniente dall'unico musicista in scena (il che non risolve comunque le criticità già discusse relative alla ricezione della gestualità), la nebulosità di cui si diceva precedentemente traspare già a partire dal coinvolgimento di due soli esecutori. Una possibile soluzione, da attuare tanto in fase di costruzione dello strumento, quanto nel momento di definizione del lessico, va cercata nella veicolazione del concetto di "identità sonora",³⁶⁵ l'insieme dei comportamenti espressivi e dei materiali suonati che caratterizzano un performer e che contribuiscono a differenziarlo da tutti gli altri. Se in una prima fase la progettazione tecnica dello strumento è dunque basilare, a questa si deve aggiungere l'originalità del lessico, costituito da tutte quelle famiglie di materiali a cui l'improvvisatore, nel tempo della performance e in maniera agevole, può attingere, rispondendo in maniera personale alle esigenze di ogni singolo istante. Così come il concetto di identità può applicarsi anche a uno strumentista acustico, a maggior ragione esso trova un riscontro nella preparazione dei materiali elettronici, delle loro forme articolatorie, delle modalità di organizzazione fisica e mentale rispetto alle possibilità dello strumento stesso. Due tastieristi possono, per esempio, utilizzare anche il medesimo tipo di sintetizzatore, ma i timbri usati, i modi di trasformarli e l'approccio alla gestione in tempo reale dei parametri potranno rendere anche molto diverse le due identità, con una palese riconoscibilità per chi ascolta.

Non dobbiamo inoltre dimenticare che la musica elettronica dal vivo viene diffusa attraverso altoparlanti, subendo quindi un ulteriore processo di mediazione, tanto sul piano qualitativo che su quello spaziale, dato che la posizione dei trasduttori non coincide, nella maggioranza

³⁶⁵ L'uso di questo termine si discosta con l'analoga definizione usata in musicoterapia, che vede l'identità sonora (ISO) come l'insieme delle energie sonore-acustiche che appartengono a un individuo e lo caratterizzano, rendendolo unico; tale teoria è stata definita negli anni Novanta dal ricercatore argentino Rolando Benenzon nel suo manuale di musicoterapia: l'ISO di un individuo, che comincia a formarsi nel grembo materno, si compone di diversi aspetti: il vissuto sonoro dalla nascita fino all'età attuale; i rumori del corpo come il battito cardiaco o il respiro; le informazioni sonore derivanti dal proprio ambiente culturale (voce materna, frammenti melodici, musiche, ecc) (Berenzon 1981).

dei casi, con quella dei performer. La grande diversità di tecniche e approcci presente oggi nell'ambito della diffusione audio non consente di pensare a una soluzione unica per le problematiche di riconoscibilità e percezione identitaria del singolo: una buona soluzione pratica, di solito, è quella di distribuire il suono di ogni musicista su una pluralità di altoparlanti, ciascuno il più possibile vicino al performer relativo, così da ricreare, nella migliore delle ipotesi, un panorama stereofonico analogo alla reale distribuzione sulla scena, oppure, laddove possibile tecnicamente, connettere in maniera diretta ed esclusiva (uno-uno) un performer con il suo univoco altoparlante.

Alla luce delle ultime osservazioni, possiamo riassumere le varie fasi dell'approccio elettroacustico all'improvvisazione dal vivo, fasi con le quali ciascun musicista dovrà fare i conti nel corso della sua preparazione alla performance:

- a) progettazione dello strumento personale hardware/software
- b) sviluppo dell'interfaccia e delle modalità di controllo
- c) definizione del lessico
- d) progettazione della tecnica di diffusione audio

Le quattro fasi non sono necessariamente diacroniche, ma se la fase "a" può richiedere anche parecchio tempo (si pensi per esempio alle tipologie di strumenti elettronici autocostruiti), le fasi "b" e "c" possono essere modificate in corso d'opera, attuando una costante retroazione persino nel momento concertistico; è normale che la volontà invece di un ritorno alla fase iniziale comporti la necessità di farlo in tempo differito. La fase "d" richiede inevitabilmente il confronto con altre professionalità (come l'ingegnere del suono), ma essendo così cruciale per la ricezione del proprio lavoro musicale, il performer non dovrà mai sottovalutarla e, anzi, esserne consapevole in prima persona.³⁶⁶

³⁶⁶ Lo studio dell'elettroacustica e, in particolare, dei sistemi di trasduzione acustica (per es. microfoni e altoparlanti) appare sempre più come un tratto imprescindibile nella formazione del musicista, ancor prima dei necessari rudimenti sull'informatica musicale: per qualche riferimento di taglio divulgativo cfr., per esempio, Chion (1994) e Cremaschi e Giomi (2008); per un più approfondito livello scientifico cfr., per esempio, Bartlett e Bartlett (2006).

Capitolo 3

Casi significativi dalla neoavanguardia a oggi

3.1. Tra scrittura e improvvisazione

3.1.1. John Cage: improvvisazione e indeterminazione

Si deve alla musicologa americana Sabine Feisst il principale sistematico contributo sulle relazioni tra Cage e l'improvvisazione, sintetizzato in un testo che pone subito l'accento, a partire dal titolo (*John Cage and Improvisation: An Unresolved Relationship*), sulle contraddizioni di questo rapporto.³⁶⁷ Feisst sottolinea come nella musica occidentale del Ventesimo secolo, l'improvvisazione sia stata un fenomeno assai trascurato, ma a partire dagli anni cinquanta alcuni compositori abbiano riconsiderato questo tipo di approccio: John Cage è il primo di questi,³⁶⁸ sebbene in molte fasi della sua carriera abbia espresso giudizi contrastanti sulle modalità di interpretazione improvvisata di alcune sue partiture libere (Feisst 2009: 38). È certo però che il suo frequente ricorso a indicazioni di indeterminazione e imprevedibilità concernenti la realizzazione sonora di molti dei suoi percorsi musicali, pure formalizzati su carta, costituisca uno stimolo all'improvvisazione e a una esecuzione che richiede una estesa integrazione da parte dell'esecutore, orientata da soluzioni performative individuali o di gruppo. In effetti, le idee di Cage sull'improvvisazione si sono trasformate diverse volte nel corso del suo percorso; ricordando la sua primissima fase compositiva, realizzata intorno agli anni trenta del secolo scorso, egli dichiara:

My next pieces used texts and no mathematics [...]. I improvised at the piano and attempted to write down what I played before I forgot it. (John Cage, cit. in Kostelanetz 1993: 29).

³⁶⁷ Il nostro testo deve quindi molto al lavoro di Feisst, che è costantemente utilizzato qui come punto di riferimento.

³⁶⁸ La produzione musicale e intellettuale di Cage è molto vasta, così come la letteratura storico-analitica che lo riguarda. In ogni modo, per una panoramica sul compositore americano, correlata ai temi del rapporto indeterminazione-improvvisazione, cfr. Kostelanetz (1968 e 1993) e Nyman (1974-2011).

L'evidente semplicità di questo metodo lo spinge verso nuovi e differenti riferimenti culturali, ma l'improvvisazione continua a essere considerata come uno dei presupposti compositivi. Mentre *Quest*, per piccoli suoni amplificati e pianoforte solo,³⁶⁹ composto nel 1935, è probabilmente uno tra i suoi primi lavori in assoluto contenenti l'improvvisazione, è dopo la metà degli anni trenta che Cage inizia lo sviluppo e la formalizzazione dei quattro aspetti cruciali del suo processo compositivo: materiale, struttura, metodo e forma; il materiale musicale consiste di suoni, rumori e silenzio (Feisst 2009: 39); la struttura non è più basata sull'armonia funzionale ma su divisioni e proporzioni temporali; il metodo si riferisce a un processo costruttivo nota-per-nota mentre la forma è la "morphological line of the sound-continuity" (Kostelanetz 1968: 78-79). Per tutto il periodo tra gli anni trenta e quaranta – dedicati prevalentemente a opere per percussioni e pianoforte preparato³⁷⁰ – Cage continua a considerare alcune modalità improvvisative come connaturate alla scrittura, quanto meno per tre dei quattro aspetti citati: forma, materiale e metodo. L'unico tratto apparentemente immune sembra essere la struttura, da cui si può dedurre che il compositore la considerava come fondativa di un brano musicale, e per questo relativamente fissata; ma al suo interno l'improvvisazione può contribuire alla costruzione degli altri elementi suggerendo una generale libertà di gestione della partitura da parte degli interpreti. Allo stesso tempo, nel suo testo-manifesto *The Future of Music: Credo*³⁷¹ di qualche tempo dopo, egli precisa che anche la struttura temporale della musica può diventare una base per l'improvvisazione di gruppo:

Methods of writing percussion music have as their goal the rhythmic structure of a composition. As soon as these methods are crystallized into one or several widely accepted methods, the means will exist for group improvisations of unwritten but culturally important music. This has already taken place in Oriental cultures and in hot jazz (Cage 1961: 5).

³⁶⁹ Il primo movimento di quest'opera, quello con il ricorso all'improvvisazione, non è più disponibile. L'edizione della Peters del secondo movimento è inclusa nella raccolta *Piano Works 1935-48*: è un'opera pianistica molto breve di scrittura totalmente tradizionale.

³⁷⁰ Ufficialmente la prima opera di Cage per pianoforte preparato è *Bacchanale*, iniziato nel 1938 e completato due anni dopo; il lavoro ebbe la sua prima assoluta il 28 aprile 1940 a Seattle (https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=32, 20 ottobre 2020).

³⁷¹ Nato inizialmente come conferenza è stato successivamente pubblicato in Cage (1961); egli sembra qui partire dai postulati di Luigi Russolo ed Edgar Varèse, immaginando un futuro dove il "rumore" sarà una risorsa cruciale, così come la musica prodotta da strumenti elettrici ed elettronici.

Ancora una volta Cage appare come precursore di significative aperture culturali, riuscendo quasi a prevedere con qualche anno di anticipo la nascita di esperienze collettive come *Musica Elettronica Viva*, *Nuova Consonanza*, *The Scratch Orchestra*, che a lui si ispireranno a piena mani. Come ancora suggerito da Fiesst (2009:40), alcune di queste idee sono probabilmente influenzate anche dalla sua presenza a Chicago nei primi anni quaranta e dalla contestuale frequentazione sia della locale scena jazz che dei corsi di improvvisazione collettiva tenuti alla Chicago School of Design.³⁷² La musicologa americana descrive come negli anni successivi l'approccio alla relazione tra composizione e improvvisazione cambierà quasi radicalmente, portando Cage a veicolare un concetto di arte come imitazione della natura e del suo modo di operare, anche grazie all'influenza della cultura hindustani alla quale sempre più si avvicina: l'idea di un'arte musicale intesa prevalentemente come espressione emotiva, e soprattutto come espressione di sé, comincia a diventare estranea alla sua poetica (Feisst 2009: 41). Tuttavia, proprio quest'ultimo concetto – l'espressione di sé – tipico della musica occidentale del XIX secolo, è anche un elemento imprescindibile dell'improvvisazione, che è in grado sempre di veicolare uno stile personale, un'emozione specifica, un gusto individuale: in tutte le sue modalità di sviluppo l'improvvisazione riflette il bagaglio culturale del musicista, le sue esperienze inconscie, i suoi idiomi preferiti. Se concepita come un'azione creativa complessa di trasmissione uditiva che coinvolge modelli conosciuti, sistemi di regole e una continua valutazione dei processi in corso, essa mette costantemente in luce le abilità e la soggettività dell'improvvisatore, tendendo spesso – come deriva negativa – verso la direzione di un autentico culto della personalità tributato a favore di alcuni grandi improvvisatori (Fiesst 2009: 40). Ma tutto tutto questo non potrebbe essere più distante dalle nuove idee di Cage:

Improvisation is something that I want to avoid. Most people who improvise slip back into their likes and dislikes, and their memory, and they don't arrive at any revelation that they're unaware of (John Cage, cit. in Feisst 2009: 40).

³⁷² Proprio in quel periodo elementi linguistici tipici del jazz saranno ricorrenti in opere come *Jazz Study* (1942), *Ad lib* (1942), *Third Construction* (1961), *Credo in US* (1962) (Feisst 2009: 40).

Perciò, negli anni a seguire Cage tenderà a stigmatizzare l'improvvisazione vedendola come espressione in grado di "definire" un performer invece che un fatto musicale. Anzi, dai primi anni cinquanta inizierà un sistematico cammino verso una sorta di "impersonalità" compositiva: l'utilizzo di matrici (contenenti suoni, silenzi, durate, ecc.) e figure geometriche per influenzarne le scelte interne, è solo uno dei metodi per limitare la libertà compositiva al solo processo di costruzione della sequenza di altezze; nascerà infatti in questo clima il noto metodo di scelta causale basato sul lancio di monete oppure sugli esagrammi dell'*I Ching*, il libro cinese dei cambiamenti, utilizzato in decine di lavori. L'intento è eliminare deliberatamente le relazioni convenzionali o predeterminate tra suoni, sostituendole con una nuova forma di percorso "free of individual taste and memory and also of the literature and 'traditions' of art" (Cage 1961: 57). Un tale approccio al discorso musicale, che potremmo definire "oggettivo" – e strettamente subordinato al "presente" dell'esecuzione inteso come processo "causale" che informa direttamente l'azione musicale, ma anche "casuale", poiché si vuole non sia in relazione con alcun "passato" –, si pone evidentemente in contrasto con tutte le pratiche di improvvisazione comunicativa e in particolar modo con quelle di natura idiomatica.

In antitesi all'improvvisazione, nasce in Cage la preferenza per le cosiddette pratiche casuali, indeterminate. Ma il punto è che entrambe conducono a una situazione di imprevedibilità totale, una situazione dove l'interprete deve operare alcune scelte irrinunciabili, e prendere decisioni istantanee; sotto la sigla di "musica sperimentale" Cage riassume la possibilità creativa di condurre appunto un esperimento, che per sua natura è aleatorio, imprevedibile, di successo o di completo fallimento, "a compositional act the outcome of which is unknown" (Cage 1961: 69). La casualità è uno strumento ideale per Cage per comporre opere sperimentali che conducano a universi sconosciuti, mentre l'improvvisazione è sempre più considerata come una pratica che genera esiti già familiari a chi la mette in atto, incapace di aprire nuove prospettive esperienziali.

L'indeterminazione e le sue tecniche, tuttavia, possono essere applicate nella fase poetica dell'opera e portare a una partitura dove tutti i vari aspetti appaiono invece sicuramente determinati, non lasciando quindi alcuna flessibilità all'interprete. All'opposto, quello che interessa qui è invece la capacità compositiva di strutturare un'indeterminazione nel momento esecutivo, offrendo all'interprete una buona dose di libertà creativa; Cage è stato

certamente tra i primi a utilizzare questo concetto in ambito musicale, declinandolo in modi diversi: opere come *Radio Music* (1956) o come quelle del ciclo *Variations I-VIII* (1958-1978) si prestano a un elevato grado di indeterminazione interpretativa, inducendo scelte e approcci differenti tra un'esecuzione e l'altra.

In tutti questi casi uno dei ruoli dell'interprete è preparare l'esecuzione costruendo creativamente la struttura e i passaggi dell'opera, ma rimangono comunque molti elementi da decidere sul momento: in tutti questi casi è perciò difficile identificare una distinzione precisa con l'idea di improvvisazione, in quegli anni avversata dal compositore americano. Un caso interessante da questo punto di vista è proprio quello, descritto da Feisst, di David Tudor per il quale molte opere indeterminate sono state scritte tra l'inizio degli anni cinquanta e gli anni settanta del secolo scorso. Seguendo il suggerimento di Cage di allontanarsi da un semplicistico invito all'improvvisazione, Tudor preparò vere e proprie "partiture esecutive", quasi testi-ombra derivati dalle indicazioni delle partiture originali (Feisst 2009: 42); esse esplicitavano il contenuto musicale e nel contempo definivano i meccanismi dell'imprevedibilità, conducendo a interpretazioni sempre in divenire e mai uguali a sé stesse. Furono questi risultati che indussero Cage ad aspettarsi un'attitudine simile dagli altri interpreti, presupponendo abilità compositive e disciplina rigorosa all'interno delle strutture progettate; i principi guida di questo tipo di lavoro dovevano essere l'impersonalità, la non intenzionalità e una auspicata e costante sorpresa negli esiti performativi:

The notions are ambiguous, and performers need to find the perfect balance between discipline and choice by using objective strategies such as coin tosses to overcome their personal taste and remove value judgment from decision-making process (Feisst 2009: 43).

A partire dalla metà degli anni settanta Cage riconsidera nuovamente il suo approccio all'improvvisazione, utilizzando la parola stessa, prima come sottotitolo³⁷³ e poi come titolo,³⁷⁴ per una serie di composizioni; la struttura di queste partiture evidenzia come l'obiettivo sia ancora quello di affrancare l'improvvisazione dal gusto, dalla memoria e dai sentimenti personali, evidenziando la ricerca di una disciplina che travalichi il controllo della

³⁷³ *Child of Tree* (1975), *Barnches* (1976), *Inlets* (1977), *Pools* (1977).

³⁷⁴ *Improvisation III* (1980), *Improvisation IV* (1982), *Improvisation A+B* (1986), *[C]omposed Improvisations* (1987-1990).

singola personalità, trasformandola in una pratica di pura esplorazione. In questo senso proprio le opere citate invitano l'interprete a scoprire materiali sonori non familiari, percussioni esoteriche, piante grasse o altri tipi di oggetti sonori della realtà, catturati, per esempio, con microfoni a contatto: materiali quindi sconosciuti all'esperienza e al vissuto dell'esecutore. È una sequenza di azioni casuali che determina la struttura temporale di queste opere, così come il loro effettivo organico, chiarificando l'improvvisazione proprio come pura esplorazione. Feisst (2009: 45) descrive bene un caso significativo, *Inlets*, per tre esecutori di conchiglie riempite con acqua e un esecutore di conchiglia con respirazione circolare e suoni di fuoco: i musicisti, muovendo le conchiglie non possono avere il totale controllo sulla successione dei gorgoglii e delle ritmiche relative, perché non riescono a vedere l'acqua che circola effettivamente nelle camere delle conchiglie; il risultato è "contingente" e la musica è veicolata da una netta separazione tra causa ed effetto dove l'interprete non può fare affidamento né sul suo gusto personale né sulla sua memoria. Cage definisce questo approccio come "improvvisazione strutturale":

[...] the performer, the improviser, and the listener too are discovering the nature of the structure. Improvisation [...] that is to say not thinking, not using chance operations, just letting the sound be, in the space, in order that the space can be differentiated from the next space which won't have that sound in it (John Cage, cit. in Cage e Reynolds 1979: 581).

Da queste considerazioni emerge un interesse di Cage per le sorgenti naturali, in grado di veicolare bene le sue idee in tema di imprevedibilità: un continuo percorso di scoperta dove l'improvvisazione assume qualità quasi naturalistiche e dove l'interprete sperimenta l'assenza di una reale procedura di controllo, proprio come succede spesso nella realtà di tutti i giorni. Il tema dell'improvvisazione si combina per Cage con una lettura politica della musica: a cavallo tra gli anni settanta e ottanta l'improvvisazione sembra diventare per lui quasi una metafora del contrasto tra una anarchica libertà assoluta e una gestione regolata e determinata del discorso musicale. Questo accade in opere come *Etcetera* (1973) o *Etcetera 2/4 Orchestras* (1985), entrambi per orchestra. Nel primo dei due casi i musicisti iniziano suonando senza direttore e muovendosi a piacere, orientandosi verso tre postazioni dotate di due, tre o

quattro sedie ciascuna; quando una postazione si riempie il direttore di quella postazione³⁷⁵ inizia a battere il tempo. Altezze e ritmi non sono specificati, ma la metrica è notata spazialmente, in orizzontale; le dinamiche sono invece notate convenzionalmente e c'è anche la possibilità per ogni esecutore di riprodurre una serie di registrazioni ambientali fornite dallo stesso compositore. Nel secondo caso il principio di alternanza tra due modi diversi di suonare (libero e determinato) è più o meno simile, salvo che i musicisti sono divisi in quattro grandi gruppi e ancora una volta possono lasciare il gruppo per raggiungere una serie di postazioni solistiche dove improvvisano in maniera libera, pur nell'ambito di alcune famiglie di parametri definiti. Lo stesso Cage spiega così il principio della relazione determinato-indeterminato in queste opere:

There is also no coordination between the orchestras.³⁷⁶ They are independent of one another. The common denominator between the determinate and indeterminate parts of this work is the characteristic of my work since 1952 (Kostelanetz 1993: 98).

Assenza di intenzione dunque, di un orientamento preciso al compimento di un'azione sonora, semplicemente il proposito di suonare senza una volontà chiaramente determinata: potremmo quasi definire una tale attitudine come un'improvvisazione casuale, priva dei riferimenti a quel bagaglio di esperienza, vissuto e personalità che ogni musicista si porta dietro, ma che in ogni caso è in grado di incanalarsi all'interno di un percorso autoriale altro ed esterno (la partitura composta appunto) consolidandolo e legittimandolo.

Un caso significativo: *Variations*

Le otto *Variations*, composte tra il 1958 e il 1978, occupano una posizione unica nel repertorio di Cage, per varie ragioni. Se già dagli anni cinquanta egli aveva infatti esplorato l'idea di veicolare suoni indeterminati attraverso strumenti tecnologici come la radio o il giradischi, le otto composizioni vanno ulteriormente avanti su questa strada costruendo la base su cui poter utilizzare strumenti elettrici ed elettronici di varia natura e tipologia, compreso quelli autocostruiti o presi in prestito dalla vita di tutti i giorni. Non solo: esse costituiscono anche il tentativo di connessione creativa tra strumenti, materiali sonori, spazio

³⁷⁵ servono quindi tre direttori per l'esecuzione del pezzo.

³⁷⁶ Si intendono qui i quattro gruppi orchestrali.

esecutivo e ambiente, tutti elementi che devono essere ampiamente utilizzati interpretando le scarse istruzioni riportate nelle partiture. Ciascuno di questi pezzi sembra voler mettere in connessione il personale universo sonoro dell'esecutore – recuperando quindi il “passato” precedentemente “bandito” – con un processo evolutivo che porta a una visione potenzialmente globale del suono e dei suoi significati, contribuendo a una riflessione su larga scala.

Ma le *Variations* sono state anche il principale veicolo di indagine sulla “flessibilità” della struttura formale di un'opera, una struttura che si modifica nei suoi elementi fondamentali, come il trascorrere del tempo, che Cage – nelle *Variations V* e *VII* – addirittura “congela” facendo propria l'idea di happening,³⁷⁷ tentando l'uscita da una dimensione di opera con una durata fissata, un inizio e una fine.

Anche per questo motivo queste opere tracciano una sorta di arco, iniziando con pezzi concertistici completamente autonomi (per esempio le *Variations I* e *II*) fino ad arrivare a opere che delineano ambienti teatrali, ricorrendo sia a un ampio ventaglio di materiali e strumenti sonori che utilizzando in maniera creativa la loro distribuzione nello spazio (in particolare dalla *IV* in poi). La *Variations VII* è poi un caso ulteriormente singolare sotto diversi punti di vista: prima di tutto perché ingloba, oltre agli ormai consueti oggetti elettroacustici della quotidianità, anche segnali sonori attivi nel momento della performance ma che possono provenire anche dall'esterno o da luoghi distanti, per esempio attraverso la rete telefonica.³⁷⁸

³⁷⁷ Il concetto di happening è stato inizialmente formalizzato e utilizzato dall'artista americano Allan Kaprow, autore nel 1959 di un'opera intitolata *18 Happenings in 6 parts*. Kaprow è stato per un periodo, intorno alla metà degli anni cinquanta, allievo di Cage e ne è stato profondamente influenzato. Lo stesso Cage, proprio con i suoi studenti iniziava in quegli anni a sperimentare questo nuovo tipo di gestione della forma musicale (Kelley 2004).

³⁷⁸ Anche in questo, il pionierismo di Cage è illuminante, anticipando di qualche anno espressioni artistiche che saranno successivamente note come “arte telematica”. Sull'approccio dello stesso Cage alla conduzione di quest'opera, è significativa la videoregistrazione della prima esecuzione, avvenuta il 15 ottobre 1966 a New York (<https://www.youtube.com/watch?v=JxeFhRZwU84>, 21 maggio 2021): come voluto dal compositore i performer utilizzano una stratificazione di suoni sparsi di natura elettroacustica (radio a transistor, tostapane, oggetti da cucina, asciugacapelli, ecc), miscelati con quelli provenienti da diversi luoghi newyorchesi collegati telefonicamente, dai gusci di testuggine nell'abitazione di Terry Riley ai suoni dello studio di Merce Cunningham, dalle rotative del New York Times ai paesaggi sonori del ristorante Luchow; in un allestimento composto da cinque interpreti (David Behrman, John Cage, Lowell Cross, Anthony Gnazzo e David Tudor) stretti tra due banconi di oggetti, cavi e dispositivi, si eseguono azioni e gesti completamente a vista, in grado di articolare un imponente poema musicale (<https://vimeo.com/359621575>, 21 maggio 2021). La massa sonora risultante è, in certi frangenti, talmente forte e densa che potremmo quasi considerarla prodromica di quelle che saranno alcune delle istanze peculiari al movimento *Noise* giapponese di qualche anno dopo.

Tutte le otto *Variations* sono composizioni la cui esecuzione risulta indeterminata, ovvero esse possono essere interpretate ogni volta in maniera diversa, sia dallo stesso musicista che, ovviamente, da musicisti differenti. Per esempio, già dalla *I*, Cage utilizza ricorsivamente un metodo basato su fogli trasparenti contenenti punti e linee:³⁷⁹ questi fogli possono essere sovrapposti casualmente da ciascun interprete in modo da costruire una relazione di dinamiche, altezze, oggetti sonori, durate, posizioni nello spazio e così via.

Generare progressivamente la forma, inventare strumenti e dispositivi, così come imparare a costruire materiali sonori e strutture ogni volta differenti, costituiscono competenze indispensabili per un interprete che intenda approcciarsi a queste opere aperte e sorprendenti. Proprio questo aspetto “costruttivo”, caratterizzante la totalità del ciclo, ne costituisce una delle caratteristiche unitarie più significative, capace anche di arrivare in maniera immediata alla comprensione dell’ascoltatore.

Pur in un tale contesto, possiamo ritenere che le *Variations* rimangano comunque vere e proprie “composizioni”. Il lavoro indeterminato, ampiamente creativo e improvvisativo dell’interprete non è infatti senza confini: le partiture di Cage riportano sequenze di istruzioni che di volta in volta aiutano a capire il carattere dell’opera, inquadrando le scelte personali nell’ottica di un’interpretazione appropriata e coerente.

La partitura è qui uno strumento di trasmissione per l’improvvisazione ma non sembra essere completamente auto-sufficiente: per un esecutore di oggi, essa necessita di un approfondimento sull’estetica del compositore, sul periodo in cui è scritta, sull’intento a cui mira, così come della possibilità di ascoltare (e vedere, grazie ai canali video sulla rete) esecuzioni autorevoli precedenti dell’opera. Se questo è valido in generale per qualsiasi autore si voglia approcciare, nell’interpretazione dell’opera di Cage è ancora più importante perché la maggioranza degli elementi non sono specificati in maniera dettagliata. Poiché la partitura non contiene di per sé istruzioni definite in forma dipendente da un repertorio di informazioni condivise, questa fase di approfondimento costituisce un processo imprescindibile per una interpretazione consapevole e coerente.

³⁷⁹ Un altro caso piuttosto conosciuto di utilizzo di questa tecnica di formalizzazione è *Fontana Mix*, del 1958 e coevo quindi alla prima della *Variations*. Di quest’opera esiste una versione molto nota per nastro magnetico, realizzata dallo stesso Cage nel 1959 durante il suo periodo di lavoro allo Studio di Fonologia della RAI di Milano.

L'indeterminazione agisce non solo in ambiti come la strumentazione e l'ampia definizione dei parametri (tra cui per esempio la durata complessiva dell'esecuzione): essa influenza il significato stesso di una particolare realizzazione, sul piano storico-culturale, tecnologico, sociale. Mentre il bagaglio informativo ci dice qualcosa sui significati dell'opera e sulle sue interpretazioni fino a oggi, è la partitura indeterminata che fornisce una proiezione sui significati che potrà avere nel prossimo futuro. La sfida di chi si avvicina alle *Variations*³⁸⁰ è esplorare la dialettica tra gli elementi che attribuiscono a ogni pezzo il suo carattere distintivo, da una parte, e la libertà fornita dagli elementi indeterminati della partitura, dall'altra, contribuendo a una loro rilettura costantemente rinnovata, ma pur sempre fedele alla poetica cageana.

3.1.2. La “musica intuitiva” di Stockhausen

Quando ho introdotto il termine “musica intuitiva” avevo uno scopo preciso e cioè, non solo quello di esprimere il fatto che avevo in mente qualcosa di specifico, ma anche quello di escludere altre cose. Ad esempio, la musica suonata liberamente senza una partitura a volte chiamata “libera improvvisazione”, come avviene per il free jazz. [...] Da parte mia, cerco di evitare il termine “improvvisazione” perché è sempre legato alla presenza di certe regole che riguardano lo stile, il ritmo, l'armonia, la melodia, l'ordine delle sezioni e così via (Stockhausen 2014: 109).³⁸¹

Nel corso degli anni sessanta del secolo scorso Karlheinz Stockhausen³⁸² progetta una delle esperienze formali più radicali di tutta la sua opera, sperimentando come mai prima nei suoi

³⁸⁰ Ma in fin dei conti a tutte le opere indeterminate di Cage.

³⁸¹ Il testo citato è la trascrizione di un frammento di conferenza, la quarta di un significativo ciclo di sette, filmata dalla casa californiana di produzione *Allied Artists* nel 1971 a Londra e attualmente disponibile nel catalogo della *Stockhausen Verlag*. La casa editrice “personale” di Stockhausen fu fondata già nel 1975 e progressivamente ha inglobato completamente tanto la sua produzione di partiture e dischi quanto una serie di materiali ancillari; fin dalla sua costituzione ha sede nella piccola città di Kürten in Germania, dove Stockhausen ha vissuto durante tutta l'ultima parte della sua vita e che si è trasformata negli anni in una vera e propria comunità all'insegna del “brand” Stockhausen. Si veda a tal proposito il sito web istituzionale della città di Kürten: <https://www.kuerten.de/rathaus-buergerservice/die-gemeinde/stockhausen>.

³⁸² Per un approfondimento storico-analitico sulla prolifica produzione di Stockhausen possiamo segnalare: gli storici testi di Robert Maconie (1976) e Jonathan Harvey (1975) dove sono descritte in dettaglio e contestualizzate tutte le composizioni fino a metà degli anni settanta; il libro recente di Ivanka Stoianova (2014), che presenta una sistematica e aggiornata trattazione biografica con un largo spettro sui periodi creativi e sulle opere del compositore; infine, un esaustivo testo analitico sulla prima produzione di musica elettronica è quello di Seppo Heikinheimo (1972).

lavori l'introduzione di elementi casuali e totalmente subordinati alla variabilità dell'interpretazione. Egli conia il termine *Intuitive Musik* per indicare una modalità di esperienza improvvisativa collettiva che parta da testi scritti e possa “allontanarsi da tutto quello che si è affermato in musica come stile” (Stockhausen 1978: 135).

Il progetto della “musica intuitiva” nasce in un contesto particolare del percorso di Stockhausen: dopo un intenso periodo di scrittura strutturata, razionale e molto complessa, egli entra in contatto con tradizioni filosofiche e musicali orientali, che lo indirizzano radicalmente verso una temporanea rinuncia a un pensiero forte, orientato da severe procedure di progettazione e controllo. Si sviluppa quindi una trasformazione nella sua sensibilità etica ed estetica, che percepisce l'intuizione come un processo in grado di attenuare i limiti troppo stretti della razionalità progettuale,³⁸³ integrando ciò che è, appunto, intuitivo come componente essenziale della creazione musicale.

Fin dai primi postulati concernenti questa nuova prospettiva, nelle intenzioni del compositore si può rilevare un allontanamento deliberato dal concetto di improvvisazione come dinamico inventario di schemi formali, idiomi o elementi stilistici preliminari: la “musica intuitiva” tenta dunque il superamento della definizione corrente di improvvisazione, quanto meno nelle declinazioni conosciute da Stockhausen fino a quel momento:

Con la “musica intuitiva”, vorrei rendere evidente il fatto che essa proviene puramente dall'intuizione che in un gruppo di musicisti che suonano intuitivamente è qualitativamente maggiore della somma delle scoperte individuali, e questo a causa delle reazioni reciproche. (Stockhausen 1971: 123).

La “musica intuitiva”, quindi, è un'esperienza di creazione collettiva condotta da musicisti diversi,³⁸⁴ a partire da testi scritti che siano in grado di condizionare i partecipanti, influenzarli nelle relazioni reciproche, mettendo in gioco una vera e propria “comunione creativa spirituale”,³⁸⁵ assimilabile quasi, secondo le parole di Stockhausen, a una logica meditativa:

³⁸³ Quella dei processi mentali come “pre-programmazione, ricordo, schizzo, calcolo” (Stockhausen 1978: 134).

³⁸⁴ Nel 1964 Stockhausen fonderà anche uno specifico suo gruppo, condotto poi per diversi anni, per l'interpretazione tanto della “musica intuitiva” quanto di altre sue partiture (http://www.karlheinzstockhausen.org/karlheinz_stockhausen_short_biography_english.htm, 18 novembre 2020).

³⁸⁵ Traduzione nostra del termine *geistiges Mitmachen* (Stockhausen 1971: 123).

“questa meditazione musicale non è uno stordimento dei sensi, ma una vigilanza suprema, e nei momenti più illuminati, un’estasi creatrice.” (Stockhausen 1971: 123).

Rinunciando, o quasi, a ogni segno di notazione convenzionale, la “musica intuitiva” si pone in aperta antitesi alla tradizione scritta, sancendo come “non più sufficiente” la rappresentazione del compositore come autore di musica scritta.³⁸⁶ Lo sforzo che la “musica intuitiva” richiede ai suoi musicisti è “prima di tutto un alto grado di ‘ispirazione’, di apertura, di autenticità, di concentrazione, di generosità, di fedeltà all’intuizione” (Stockhausen 1971: 322). Ma tutto sommato l’aspetto più rilevante ci pare la richiesta di una capacità di ascolto: ascolto per ciò che viene suonato dal musicista stesso come per ciò che gli altri hanno da offrire.

Pur in una costante diversificazione, la “musica intuitiva” sembra approssimarsi ad alcuni comportamenti della tradizione orale, e i suoi processi sono tangenti a quelli riscontrabili nelle pratiche improvvisative: proposte spontanee, reazioni reciproche, trasformazioni, imitazioni, mutazioni e così via; ma sempre con la prescrizione fondamentale di evitare riferimenti stilistici riconoscibili,³⁸⁷ una condizione che invece risulta estranea sia alle pratiche della tradizione orale, che a molte musiche condotte con processi di improvvisazione.

Si può sostenere, quindi, che la “musica intuitiva” nasca per creare una sorta di nuova trasmissione orale del “qui e ora”, che possa instaurare una rete di relazioni tra musicisti nel momento stesso dell’esecuzione, ma che non ha l’obiettivo di produrre un pezzo finito di musica, un’opera-oggetto: anzi, essa mira alla costruzione di un processo intrinsecamente aperto all’interno del quale può svolgersi un insieme variabile di invenzioni e trasformazioni degli eventi sonori. Se volessimo individuare un precedente nella poetica di Stockhausen su questi temi, possiamo far riferimento alla sua composizione *Prozession* del 1967 dove sono utilizzati molti frammenti da sue opere precedenti: a giudizio di Ivanka Stoianova, nella

³⁸⁶ Questo tipo di approccio, come superamento temporaneo della scrittura, troverà riscontri importanti anche in altri compositori del secondo dopoguerra, a titolo di esempio Mauricio Kagel e Sylvano Bussotti (cfr. capitolo 1): in molte delle loro opere il ruolo dell’interprete si modifica integrando elementi di scelta autonoma, tratti improvvisativi, vere e proprie azioni di costruzione formale dell’opera in concerto. Lo stesso Stockhausen anticiperà comunque molti sui colleghi su questa strada, in un lavoro pianistico assolutamente pionieristico, *Klavierstück XI* (1956) dove è il performer stesso a dare vita, durante l’esecuzione, alla morfologia del pezzo e al suo contenuto espressivo; la partitura è sostanzialmente un grande poster dove sono scritti una serie di frammenti pianistici che l’esecutore può combinare secondo una serie di regole.

³⁸⁷ Con un’unica eccezione, ovvero il fatto che tutta la musica di Stockhausen scritta precedentemente può entrare liberamente all’interno dei percorsi di “musica intuitiva”; questa forma di “autoreferenzialità” è una caratteristica che accompagnerà il compositore tedesco in tutto il suo percorso.

musica di Stockhausen, almeno a questa altezza cronologica, una tale strategia formale rimanda alle pratiche musicali imitative, delle ripetizioni micro-variate, dei ritardi, tipici delle processioni e delle feste religiose (Stoianova 2014: 65).

Rinunciando completamente alla gestione razionale del tempo musicale, Stockhausen propone come punto di partenza per la “musica intuitiva” alcune indicazioni presentate in forma di sequenze di testi verbali: essi sono sì concepiti come indicazioni sommarie, ma risultano alquanto precisi nel condizionare i comportamenti e le azioni degli esecutori nel momento della restituzione collettiva, in taluni casi addirittura senza momenti preliminari di prova, come espressamente indicato in partitura:

play a sound | play it for so long | until you feel | that you should stop
again play a sound | play it for so long | until you feel | that you should stop
and so on
stop | when you feel | that you should stop
but whether you play or stop | keep listening to the others
at best play | when people are listening
do not rehearse

(Stockhausen, *Right Duration*, per circa 4 esecutori, da *Aus den sieben Tagen*, Universal Edition, 1968)³⁸⁸

Quelle citate sono le istruzioni che compongono il primo dei sette pezzi della partitura di *Aus den sieben Tagen*³⁸⁹ ed è già chiaro come la “musica intuitiva” cerchi di svegliare e stimolare la sensibilità individuale mettendo al centro dell’esperienza l’esplorazione dell’ascolto, di sé stessi e degli altri interpreti. Ma non è solo questo, essa mette in gioco anche la consapevolezza del proprio corpo (“play a sound | play it for so long | until you feel”; “stop | when you feel | that you should stop”), così come iniziano a farsi strada riferimenti via via

³⁸⁸ *Aus den Sieben Tagen* (From the Seven Days) e *Für Kommende Zeiten* (For Times to Come) sono usciti per *Universal Edition* prima in lingua tedesca e poco dopo ufficialmente anche in lingua inglese: le citazioni sono pertanto riportate in questa lingua senza necessità di traduzione.

³⁸⁹ Il titolo si può tradurre come “dai sette giorni” ed è significativo come già in questa sua prima fase produttiva Stockhausen si metta in confronto con i cicli dell’esistenza: da ricordare come diverse serie di composizioni successive avranno come oggetto i segni dello zodiaco (*Tierkreis*, 1974-2003), sempre i giorni della settimana (il monumentale ciclo di opere di teatro musicale *Licht*, 1977-1997) fino alle 24 ore del giorno dell’incompleto e più recente ciclo *Klang*, 2004-2007). Il catalogo completo e aggiornato delle opere è reperibile sul sito web della Stockhausen Verlag (<http://www.stockhausen-verlag.net>) oppure della Stockhausen Foundation for Music (<http://www.karlheinzstockhausen.org>).

più ricorrenti a quella forma di misticismo che caratterizzerà il percorso del compositore tedesco da questi anni fino alla fine del suo percorso:

play a vibration in the rhythm of your body

play a vibration in the rhythm of your heart

play a vibration in the rhythm of your breathing

play a vibration in the rhythm of your thinking

play a vibration in the rhythm of your intuition

play a vibration in the rhythm of your enlightenment

play a vibration in the rhythm of the universe

mix these vibrations freely

leave enough silence between them

(Stockhausen, *Connection*, per ensemble, da *Aus den sieben Tagen*, Universal Edition, 1968)

L'interprete ideale della "musica intuitiva" deve avere disciplina, capacità tecniche di rilievo, una certa familiarità con la musica di Stockhausen, con la musica contemporanea e l'improvvisazione libera; e soprattutto concepirla come un'idea di esperienza collettiva, all'interno della quale ritagliare comunque strutture e paradigmi tipici della musica di tradizione euro-americana, come le pause di silenzio e i momenti di gruppo:

Il numero ideale di esecutori è quattro o cinque. Persino in cinque occorre autodisciplina per riuscire a stare in silenzio per molto tempo durante un'esecuzione, in modo che ci possano essere soli, duetti, trii e non solo il quintetto per tutto il tempo. [...] Il musicista intuitivo ideale è veramente una cosa sola con il suo strumento: sa dove toccarlo e cosa fare per farlo risuonare in modo tale che le vibrazioni interiori che avvengono nel musicista possano essere subito espresse come vibrazioni materiali nel corpo dello strumento. (Stockhausen 2014: 117).

A ben vedere quest'ultima idea di rapporto con lo strumento, che può essere definita come una modalità di "controllo" totale, sembra essere valida per qualsiasi forma di improvvisazione. Se essa è connaturata per gli strumenti acustici, il controllo è certamente assai più difficoltoso negli strumenti elettronici, specie in quelli digitali caratterizzati spesso da un utilizzo di dispositivi poco inclini alla gestualità tipica di chi suona (tastiere di computer, schermi, ecc). Il musicista elettronico che si avvicini quindi alla "musica intuitiva" deve innanzitutto "praticare" su questo, costruendo strumenti e interfacce in grado di stabilire un

legame corpo-gesto-suono idoneo a seguire le istruzioni di Stockhausen ed esprimersi al pari degli altri musicisti acustici. I pericoli di un'assenza di controllo, così come di una scarsa attitudine alla concentrazione e all'ascolto, sono evidenziati dallo stesso Stockhausen:

Ovviamente qualche volta il risultato è spazzatura. Il primo segno di ciò è l'apparire di materiale preconstituito, di citazioni o ricordi di qualcosa di conosciuto. [...] I musicisti si fanno facilmente prendere la mano quando smettono di ascoltare e ciò spesso fa sì che l'esecuzione si trasformi in spazzatura, nel senso che iniziano a suonare così forte che non si riesce più a sentire gli altri e non si rendono conto di quello che stanno facendo. (Stockhausen 1989-2014: 117).

Nel processo dell'interpretazione collettiva, il controllo è dunque centrale: ciascuno reagisce agli eventi ascoltati e agisce in una direzione decisa istantaneamente. Non si tratta banalmente di un principio di azione-reazione: tutti contribuiscono alla generazione, all'elaborazione, alla modellazione costante di un suono complessivo, in cui il tempo gioca un ruolo fondamentale. La "musica intuitiva" implica una concezione originale e specifica del tempo che scardina la sua gestione razionale: essa impone, attraverso i testi-partitura e la conseguente liberazione dalle regole di definizione e strutturazione esterna dei suoni, la concentrazione sul presente, sul "qui e ora", come si è detto, suggerendone quasi un percorso di sospensione. Non sono più i suoni che si succedono in un tempo diviso e contingentato, è il tempo, quello vissuto dai musicisti, che si rivela nei suoni: "Non sono i suoni che esistono nel tempo, è il tempo che esiste nei suoni" (Stockhausen 1978: 113). Questa tensione verso un'idea di atemporalità, di assenza di strutturati limiti metronomici, emerge molto chiaramente da un'altra delle sue partiture-simbolo della "musica intuitiva":

play a sound

with the certainty

that you have an infinite amount of time and space

(Stockhausen, *Unlimited*, per ensemble, da *Aus den sieben Tagen*, Universal Edition, 1968)

Atemporalità che può anche essere raggiunta con un'idea di "convergenza", di ritorno costante alle condizioni iniziali:

everyone plays the same tone

lead the tone wherever your thoughts

lead you

don't leave it, stay with it

always return

to the same place.

(Stockhausen, *Meeting Point*, per ensemble, da *Aus den sieben Tagen*, Universal Edition, 1968)

Ci si può chiedere a cosa conduca questa sospensione del tempo in termini di durata: in fin dei conti i brani di “musica intuitiva” non possono protrarsi all'infinito. Tutto è lasciato alla sensibilità degli interpreti, ma come spesso accade in questi casi, le interpretazioni cosiddette autentiche, curate dagli stessi compositori, contribuiscono a fare scuola. Esiste una registrazione dell'intero ciclo *Aus den sieben Tagen*, curata dallo stesso Stockhausen e prodotta nel 1969 a Darmstadt: essa ha una durata complessiva di sei ore ed è stata realizzata coinvolgendo illustri musicisti come Vinko Gobokar, Aloys Kontarsky, Michel Portal e molti altri.³⁹⁰

Dal punto di vista della costruzione formale, sebbene molti dei testi non suggeriscono alcuna azione specifica, altri tendono a una suddivisione del processo in fasi diverse. È questo il caso di *Set Sail for the Sun*, nono testo da *Aus den Sieben Tagen*:

play a tone for so long

until you hear its individual vibrations

hold the tone

and listen to the tone of the others

– to all of them together, not to individual ones –

and slowly move your tone

until you arrive at complete harmony

and the whole sound turns to gold

to pure, gently shimmering fire

(Stockhausen, *Set Sail for the Sun*, per ensemble, da *Aus den sieben Tagen*, Universal Edition, 1968)

Il processo sembra suggerire quattro fasi distinte per ciascuno dei musicisti: l'ascolto di un suono; l'ascolto del suono altrui; l'evoluzione del proprio suono; il raggiungimento di

³⁹⁰ Questa registrazione è uscita in versione integrale per la Stockhausen Verlag nel 1993, un cofanetto che comprende ben sette cd.

un'armonia. Questo obiettivo è connotato da una metafora particolarmente originale che lo descrive come un fuoco che brilla dolcemente assumendo il colore puro dell'oro. Simili descrizioni sono presenti regolarmente nei testi di "musica intuitiva" ed eccone qui un caso ulteriore dove il rapporto tra cielo e terra (tipico tema del misticismo di matrice hindustani, tanto caro al compositore tedesco) emerge in maniera precisa:

Star constellations

with common point

and falling stars

with secret wishes

and nocturnal forest

with dialogues

Abrut end

(Stockhausen, *Awake*, per ensemble, da *Für Kommende Zeiten*, Universal Edition, 1968-70)

Attraverso questi riferimenti al misticismo e alle pratiche meditative,³⁹¹ emerge nell'idea di Stockhausen un'esperienza in cui il musicista attua la modalità del "non pensare" (Stockhausen 1978: 118), un puro ascolto del proprio e dell'altrui suono teso a controllare la stabilità e/o la variazione delle vibrazioni sonore e dove si agisce e reagisce in modo puramente intuitivo:

Si deve suonare soltanto quando si è raggiunto lo stato di non pensare, e smettere di suonare dal momento in cui si comincia a pensare. Così, si deve raggiungere uno stato dell'interpretazione dove si agisce e reagisce in modo puramente intuitivo. Da quando si pensa a qualche cosa (per esempio che stiamo suonando; che cosa si suona e che cosa suonano gli altri; come si deve reagire; che una macchina sta passando fuori, ecc) si deve smettere, e ricominciare soltanto se si ascolta soltanto e si diviene uno con ciò che si è sentito. Certo, è inusuale suonare uno strumento in questo stato meditativo e non aver paura di lasciarsi completamente andare all'intuizione. Questo necessita di musicisti nei quali l'interpretazione sgorga spontaneamente, immediatamente, all'istante. (Stockhausen 1978: 129).

³⁹¹ Le influenze sulla "musica intuitiva" delle dottrine orientali e in particolare della figura di Sri Aurobindo, importantissimo mistico indiano a cavallo tra XIX e XX secolo, sono rilevanti ma esulano dalla portata di questo scritto. Maggiori dettagli su questo aspetto si possono trovare nei testi di Harvey (1975: 118-119) e di Stoianova (2014: 71).

Lo “sgorgare spontaneamente” richiama immediatamente un ulteriore elemento di senso della “musica intuitiva”: la nozione di opera-oggetto è inapplicabile in questo contesto. La realizzazione sonora nelle sessioni collettive si definisce non come pezzo, come opera finita, ma come *processo*. Esso implica reazioni a catena, imitazioni, trasformazioni e mutazioni, e tutti i partecipanti si trovano, per lassi di tempo abbastanza lunghi, in una rete di relazioni musicali. Anticipatorio anche in questo tipo di approccio, Stockhausen ne chiarisce il senso in un testo inedito del 1982:

Questo periodo mi è servito enormemente per scoprire nuovi mondi sonori, soprattutto i lunghi processi che si creano: essi sono il prodotto di questo periodo di suonare intuitivamente in gruppo, come la sovrapposizione degli strati sonori; si creano degli spettri temporali nella musica che non erano ipotizzabili quando componevo sulla carta. (Galliano 1982: 6).

Dalla citazione emergono due concetti fondamentali: la costruzione timbrica collettiva e il processo musicale. Nel primo caso il risultato di un timbro unitario – così cercato in taluni dei pezzi intuitivi – è ottenuto dalla sovrapposizione dello spettro sonoro espresso dall’azione dei vari musicisti, uno spettro che tutti sono chiamati a rendere in costante modulazione, mai prevedibile. Per gli interpreti di “musica intuitiva” si apre dunque la strada di una nuova abilità esecutiva, di apertura e consapevolezza, una tensione verso qualcosa di più importante del proprio timbro, del proprio “suonare”. Le stesse parole di Stockhausen sintetizzano questo stato di cose:

Suonare quella che io chiamo “musica intuitiva” richiede certe abilità che i musicisti tradizionali non hanno mai imparato. Non ci hanno mai nemmeno pensato. I momenti più profondi dell’interpretazione musicale e della composizione sono quelli che non derivano dai processi mentali, non derivano da quello che sappiamo già e non sono nemmeno deducibili da quello che è successo in precedenza. I musicisti devono imparare a essere l’opposto degli egocentrici, altrimenti suonano soltanto se stessi e il sé non è nient’altro che una grande valigia piena di informazioni che sono state accumulate. Le persone di questo tipo sono sistemi chiusi. Ma quando diventate ciò che io chiamo un radio-ricevitore, allora non vi basta più esprimere voi stessi, anzi non siete assolutamente più interessati a voi stessi. Non c’è più veramente niente da esprimere. Allora sarete sorpresi da quello che avviene in voi stessi nel momento in cui raggiungete questo stato. Quando diventerete consapevoli di quello che avviene attraverso di voi, anche solo per brevi istanti, rimarrete assolutamente sbalorditi. Perché sarete diventati degli intermediari. (Stockhausen 2014: 118-119).

Il secondo concetto di rilievo è l'importanza e il valore estetico del processo musicale: come abbiamo visto precedentemente per il caso di *Awake*, talvolta è espressamente esplicitato ma l'idea di una restituzione in cui ciò che accade in ogni istante vale più dell'opera, sembra valere in generale ed è assolutamente un motivo estetico ricorrente in quegli anni. A ben vedere lo stesso Stockhausen scrive nei primi anni sessanta una serie di opere strumentali che lui stesso definisce "composizioni-processo" dove sequenze di simboli (per es. segno "+", segno "-", segno "=") sono utilizzati per indicare successive trasformazioni di parametri e suoni, suoni non altrimenti specificati e quindi imprevedibili in fase poetica. Si specifica come i timbri devono essere cambiati e/o imitati, e non come devono essere (Griffiths 1995). Un documento prezioso per la comprensione di un approccio interpretativo alla "musica intuitiva" è il testo del musicista inglese Hugh Davies,³⁹² che ha più volte lavorato sulla partitura testuale di *Intensity*:

play single sounds

with such dedication

until you feel the warmth

that radiates from you

play on and sustain it

as long as you can

(Stockhausen, *Intensity*, per ensemble, da *Aus den sieben Tagen*, Universal Edition, 1968)

Quello che emerge dalle parole di Davies è che, malgrado l'alto grado di indeterminazione l'influenza del compositore è comunque fortemente presente:

Non è specificato altro. Considerando gli elementi che nel testo sono collegati a strutture o procedure musicali all'inizio troviamo «suona suoni singoli». Per ciascun suono ogni strumentista può scegliere di suonare una struttura più complessa di una nota singola e tale struttura può, in qualche caso, diventare quasi una frase (la stessa parola tedesca³⁹³ viene volutamente tradotta in certe edizioni come «suono» e in altre come «tono/nota»). Il proseguimento, «con tanto impegno / da sentire il calore / che irradia da te», implica uno sviluppo dell'elemento-base, inclusa la possibilità che gli esecutori introducano individualmente nuovi elementi mano a mano che il tempo scorre, sia pure sempre con la tendenza ad aumentare l'intensità con cui suonano e il loro coinvolgimento nella produzione di ciascun suono. Alla fine, «continua a suonare e vai avanti / più a lungo che

³⁹² Le cui esperienze specifiche sono descritte nel primo capitolo.

³⁹³ L'autore si riferisce qui alla parola tedesca "klang".

puoi» dà un'indicazione di come deve terminare la performance e la fine è probabile che si realizzi o con un improvviso arresto di tutto il gruppo nel momento in cui si sta suonando alla massima intensità o con uno spegnersi della musica piuttosto rapido, via via che i musicisti smettono, uno dopo l'altro. Non si fa cenno ad alcuna forma diretta di coordinamento tra i musicisti.

Eseguendo un brano di questo tipo, specialmente con un gruppo che lavora regolarmente ed è specializzato in musica di questo tipo, si è molto coscienti del fatto che si sta suonando una determinata composizione, anche se la natura del brano è tale che è sufficiente pensare con tranquillità al testo prima di iniziare e lasciare che poi tutto il resto accada per via intuitiva; non è necessario avere piena coscienza di quello che si sta suonando, si “diventa” la musica (Hugh Davies, cit. in Bailey 2010: 118-119).

In tutto questo ciclo di opere “intuitive”³⁹⁴ la struttura è affidata a un sistema di invarianti, espressi in termini di relazioni e non di oggetti: la composizione diventa estremamente astratta, generativa di infiniti possibili processi musicali.

In quegli anni il processo musicale è un tema emergente e caratterizza il lavoro di molti sperimentatori.³⁹⁵ Essi non sono tanto interessati a imporre un tempo-oggetto definito dove i materiali e la struttura siano precostituiti e fissati, quanto a ipotizzare un *ambiente* e definirne una serie di regole e azioni per costruirlo (Nyman 1974-2011). Ci si allontana dunque molto dall'idea tradizionale di composizione fissata, sostituendovi quella di flusso del quale è possibile apprezzare tanto un singolo frammento quanto una logica di evoluzione complessiva, concentrarsi sulla fattura interna di un materiale come lasciarsi condurre da andamenti drammaturgici più ampi, senza una durata precisa e senza le convenzioni tipiche di un brano musicale strutturato.

Dall'inizio degli anni sessanta fino a oggi,³⁹⁶ questo tipo di approccio si svilupperà in maniera molto intensa attraverso le ricerche della computer music, dando vita a una serie

³⁹⁴ Che interseca tra l'altro pezzi importanti del repertorio di Stockhausen come *Plus-Minus* (1963), il già citato *Prozession* (1967) e *Kurzwellen* (1968), quest'ultimo certamente prodromico alla coeva “musica intuitiva” e pionieristico nell'uso della radio a onde corte come strumento musicale. Da questo punto di vista anche la famosa trilogia di composizioni per interpreti e radio a onde corte legata indissolubilmente all'Esposizione Universale di Osaka del 1970 – *Spiral* (1968), *Pole* e *Expo* (1969-70) – può essere accostata, pur con sensibili variazioni di scrittura e poetica, a questa categoria.

³⁹⁵ Come non pensare all'americano Steve Reich che in quel periodo usa proprio il termine “process music” per definire il suo lavoro all'interno del testo-manifesto *Music as a Gradual Process* (Reich 1971): all'interno del breve saggio egli descrive non solo il suo concetto di processo musicale ma anche definisce in dettaglio i processi di *phasing* e *phrases* tipici della sua scrittura dell'epoca.

³⁹⁶ Basti pensare alle attualissime esperienze di *live coding*, una tecnica performativa-improvvisativa in cui il performer-programmatore utilizza un linguaggio formale per impartire le istruzioni da svolgere al calcolatore in forma di algoritmi e generale musica in tempo reale (Mori 2020).

innumerevole di esperienze di composizione algoritmica, musica automatica³⁹⁷ e così via. L'Italia sarà da subito all'avanguardia in questo tipo di ricerche grazie soprattutto a Pietro Grossi,³⁹⁸ figura chiave nel contesto della sperimentazione musicale italiana del secondo dopoguerra e precursore – così come Stockhausen – di molte delle strade successive dell'informatica musicale e dell'applicazione delle tecnologie per la produzione e fruizione di musica.

Apparentemente marginale, dunque, nel catalogo complessivo dell'opera di Stockhausen la “musica intuitiva” sembra germinale rispetto a una serie di derive che caratterizzeranno il fare musica degli anni successivi. Non ultimo si pone il problema dell'autorialità, che lo stesso Stockhausen risolve in quegli anni preferendo far eseguire, sempre sotto il suo controllo, *Aus den sieben Tagen* e *Für Kommende Zeiten* da musicisti-collaboratori con alle spalle una lunga esperienza interpretativa della sua musica; la comparazione tra differenti esecuzioni “certificate” di questo tipo dimostra anche come in più occasioni emergano nella musica elementi ben più ampi di quelli suggeriti esclusivamente dalle partiture testuali (Griffiths 1995: 205-206). Se per chi fa musica regolarmente una tale situazione appare del tutto normale, è comunque chiaro che il confine tra intuizione e improvvisazione è talvolta labile, così come quello tra autorialità singola e responsabilità collettiva.

Una delle ragioni di tale ambiguità nel progetto della “musica intuitiva” è la relativa scarsità di studi e letteratura; mentre le sue opere puramente elettroniche, così come i suoi capolavori orchestrali e operistici sono ampiamente analizzati, la produzione tra il 1968 e il 1970 rimane a oggi la meno documentata.

³⁹⁷ L'esatta differenza tra questo tipo di definizioni non è a tutt'oggi completamente chiarita; esse abbracciano un'universo estremamente differenziato di esperienze creative, documentate in un'ampia letteratura specialistica. Dal punto di vista storiografico è interessante citare tanto il breve saggio di Charles Ames (1987) quanto il monumentale testo di Curtis Roads (1996).

³⁹⁸ Un aspetto di rilievo del suo percorso è stata la ricerca sulla “composizione musicale automatica”. Con questa definizione egli intendeva generalmente una serie di procedimenti astratti con cui il compositore fornisce a un computer istruzioni, espresse in linguaggio formale, su come generare i singoli suoni e su come combinarli per ottenere una forma musicale compiuta o un flusso continuo. Tutto deve essere dunque prestabilito e programmato a priori: un approccio molto diverso da quello intuitivo o comunque gestuale degli strumenti analogici, in voga negli studi di musica elettronica dalla fine degli anni quaranta. Dettagli sulle prime esperienze di Grossi in questo ambito possono essere trovati in Giomi (1995, 1996).

3.1.3. Galassia Cardew

Any direction modern music will take in England will come about only through Cardew, because of him, by way of him. If the new ideas in music are felt today as a movement in England, it's because he acts as a moral force, a moral centre (Feldman 1967: 43).

Queste bellissime parole del compositore statunitense Morton Feldman, scritte alla fine degli anni sessanta del secolo scorso, inquadrano Cornelius Cardew (1936-1981) come una delle figure chiave della musica moderna inglese. È stato un compositore, un pensatore originale, un leader carismatico, un impegnato attivista politico, capace di influenzare individui e gruppi per tutto il suo relativamente breve percorso di vita.³⁹⁹ A fronte di una tale illustre legittimazione, il lavoro di Cardew è stato invece sottostimato e poco conosciuto fino ai nostri giorni.

Il percorso più tradizionale del Cardew compositore, che avviene a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta, è stato estremamente influenzato tanto dalla figura di Cage quanto da quella di Stockhausen, di cui è anche stato anche assistente musicale a Colonia. È in questa fase della sua carriera che compone diverse opere di musica scritta, già fortemente influenzate dall'impronta di un costante impegno politico.⁴⁰⁰

A metà degli anni sessanta emergono divergenze in questo percorso, dimostrate inizialmente da un forte interesse per il fare musica spontaneo e per l'improvvisazione, riscontrabili a quel tempo più nella sfera del jazz che in quella dell'avanguardia della musica colta; non si tratta di un interesse specifico per le convenzioni stilistiche del jazz, quanto per la capacità dei suoi praticanti di cimentarsi in spontanee esplorazioni del suono (Harris 2013: iv). Questo interesse conduce Cardew verso un doppio percorso musicale che lo occuperà per circa un

³⁹⁹ Due libri ripercorrono con ampiezza storiografica la breve carriera di Cardew, stroncato prematuramente a 45 anni da un misterioso incidente stradale: si tratta del testo di John Tilbury (2008), già collaboratore ed esecutore di molta sua musica, e il più recente volume di Tony Harris (2013); una succinta ma efficace presentazione degli aspetti innovativi della musica di Cardew è presente nel libro di Nyman (2011) sulla musica sperimentale.

⁴⁰⁰ I già citati libri di Tilbury (2008) e Harris (2013) descrivono bene questa fase, legata a una produzione di partiture innovative ma di impianto tradizionale. In particolare il testo di Harris comprende un intero capitolo (*Cardew the Revolutionary*) dedicato alla deriva politica di Cardew che, al di là degli aspetti ideologici, finisce per influenzare non poco lo stesso suo modo di concepire la musica, l'improvvisazione e la formazione dei contesti operativi che gli permetteranno di catalizzare la presenza di giovani collaboratori. Da questo punto di vista, di particolare interesse sono le parole stesse di Cardew, raccolte in un'intervista (Potter 1974-75) per la storica rivista *Contact*, attivo punto di riferimento per due decenni (1971-1990) della comunità musicale britannica dell'avanguardia, oggi completamente disponibile online: <http://contactjournal.gold.ac.uk> (18 ottobre 2020).

decennio: da un lato il progetto di un imponente opera musicale completamente basata su partiture grafiche, il *Treatise*, dall'altro la fondazione della *Scratch Orchestra* e la partecipazione al gruppo di improvvisazione musicale *AMM*.

Treatise

Dopo alcuni progetti di scrittura focalizzati sulla sostituzione del sistema tradizionale di notazione con elementi grafici,⁴⁰¹ *Treatise* è il primo grande lavoro musicale concepito da Cardew in tal senso. Egli ne inizia la stesura all'inizio del 1963, prima a mano libera e successivamente con strumenti tecnici più evoluti, disponibili presso la casa editrice Aldus Book dove lavorava come *assistant art editor* (Tilbury 2008: 135). Da quel momento in poi il compositore si dedicherà ininterrottamente a questo progetto, completando instancabilmente ogni sua parte, in parallelo agli altri impegni lavorativi.⁴⁰² Ecco una descrizione sintetica che lui stesso fa dell'opera:

Si tratta di una tessitura continua e una combinazione di una grande quantità di elementi grafici (dei quali solamente alcuni sono facilmente relazionabili ai simboli musicali) in una lunga composizione visuale, il cui significato in termini di suono non è specificato in alcuna parte. 193 pagine di linee e strutture raccolte attorno a una forte, sostanzialmente continua linea centrale, che può essere immaginata come la linea-guida per un lettore, un centro attorno al quale tutti i tipi di attività prendono posto. Qualsiasi tipo di musicista che usa ogni specie di mezzo è libero di partecipare a una "lettura" della partitura (che è scritta da sinistra a destra e "tratta" della propria materia grafica in "argomenti" esaustivi). Ognuno è libero di interpretare questo in un modo personale. Ogni rigidità di interpretazione è automaticamente evitata dalla confluenza di differenti personalità. Ciò che spero è che nell'esecuzione di questo pezzo ogni musicista ci metta la propria musica e ce la metta come risposta alla mia musica, che è rappresentata dalla partitura (Cardew 1970: 12).⁴⁰³

⁴⁰¹ Un significativo esempio di questi tentativi è *Octet '61 for Jasper Johns* del 1961 dove la partitura suggerisce, senza alcun riferimento temporale, l'accadimento non ordinato di brevi oggetti musicali notati tradizionalmente; l'ordine degli stessi, così come la rispettiva durata, diventano scelte creative per gli interpreti (Valle 2002: 8). La prima esecuzione italiana di quest'opera avvenne nel 1964 a Roma nell'ambito del *Festival di Nuova Consonanza*, durante un lungo periodo che Cardew trascorse in Italia, grazie a una borsa di studio dell'*Accademia di Santa Cecilia*, e che lo portò a incontrare e successivamente a relazionarsi con il fertile ambiente romano dell'improvvisazione e della sperimentazione musicale (Massarotto 2018).

⁴⁰² Vale davvero la pena di citare quella che dai documenti sembra essere la primissima esecuzione del *Treatise*, avvenuta prima ancora della effettiva pubblicazione della partitura: essa fu realizzata a Firenze nel giugno del 1964 nel contesto prestigioso del Forte di Belvedere con l'interpretazione delle pagine 57-60 e 75-79 da parte di un ensemble composto, oltre che dallo stesso Cardew, anche da Mauricio Kagel, Frederic Rzewski, Italo Gomez e Sylvano Bussotti; si trattava di un concerto curato dall'artista fluxus Giuseppe Chiari e dal collettivo artistico fiorentino *Gruppo settanta* (Cardew 1970: 9).

⁴⁰³ Laddove in italiano, il testo di Cardew (1970) è di nostra traduzione.

La fig. 11 riporta un esempio di una pagina particolarmente geometrica e appariscente della partitura.

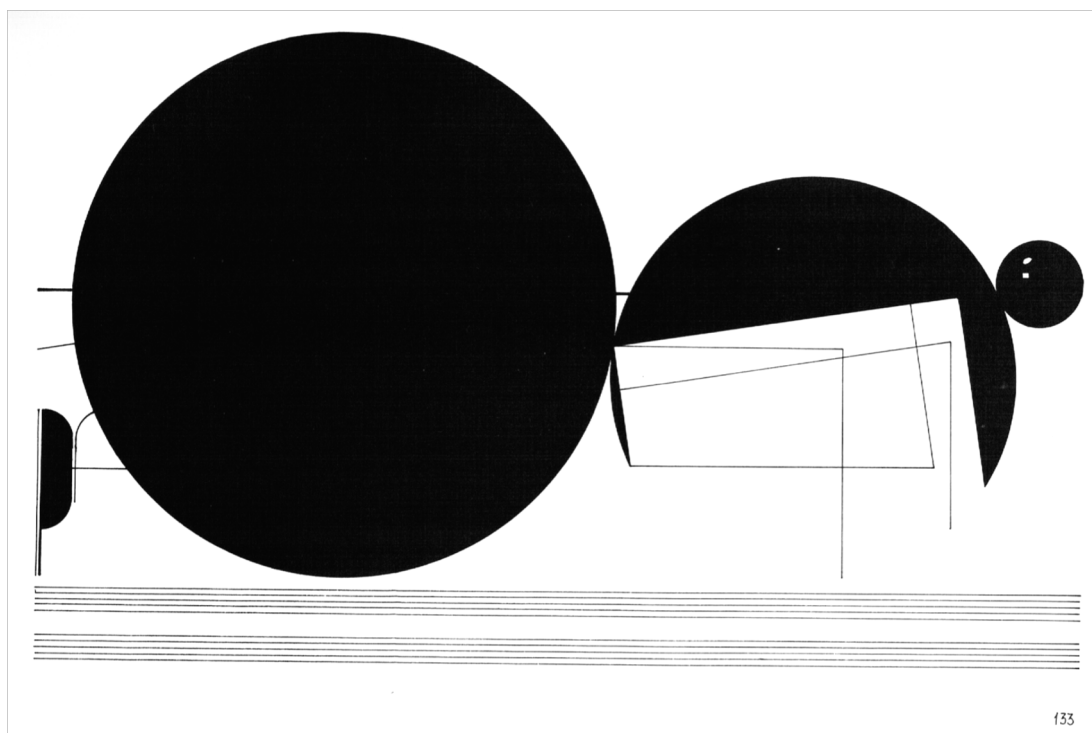


Fig. 11. Cornelius Cardew, *Treatise*, Gallery Upstairs Press, Buffalo (NY), 1967, p. 133

Si tratta di una partitura grafica di grandi proporzioni, che Cardew dichiara essere ispirata direttamente dal *Tractatus Logico-philosophicus* del filosofo Ludwig Wittgenstein,⁴⁰⁴ similmente ambiziosa nel suo scopo parallelo di liberare i musicisti classici da limiti spesso autoimposti o frutto del sistema chiuso della musica classica (Cardew 1970: 17).

Nella partitura di *Treatise*, realizzata tra il 1963 e il 1967 e solo successivamente uscita per la casa editrice americana Peters, una serie di 67 oggetti visivi (che includono numeri e anche simboli della notazione musicale) sono soggetti a vari processi di trasformazione, che creano una narrativa visiva e musicale continua che potremmo paragonare a quella di un romanzo o di una sinfonia.

⁴⁰⁴ Wittgenstein (1889-1951) è stato un filosofo austro-britannico che ha lavorato principalmente nel campo della logica, della filosofia della matematica, della filosofia del linguaggio. Il *Tractatus* è sostanzialmente il suo unico libro, considerato comunque come uno dei testi filosofici più importanti del Novecento; esiste anche in edizione italiana (Wittgenstein 1964). Un recente volume di Luigi Perissinotto (2017) fornisce una guida analitica, sempre in lingua italiana, all'opera di Wittgenstein.

Cardew stesso ha successivamente corredato la sua partitura con una serie di testi esplicativi che costituiscono una sorta di guida interpretativa all'opera.⁴⁰⁵ La stessa pubblicazione di questi scritti solleva interrogativi interessanti, visto che nell'introduzione risulta chiaro come Cardew volesse inizialmente far uscire la partitura di *Treatise* priva di note esecutive o linee guida, lasciandola quindi alla libera e pura interpretazione da parte di chiunque (Cardew 1970: 1). Ancora più stupore può suscitare il successivo ripudio dell'opera, avvenuto a metà degli anni settanta in connessione con la deriva fortemente politicizzata in senso comunista del compositore inglese.⁴⁰⁶

Queste vicende lasciano inalterata la portata e la valenza della partitura, le cui tensioni e contraddizioni traspaiono comunque su un piano più squisitamente musicale. Per evidenziarle partiremo proprio dalla definizione di “artefatto contraddittorio” (Cardew 1976: 79) che lui stesso ci dà dell'opera durante la fase critica, ma che va probabilmente letta alla luce dell'iniziale parallelismo tra il *Treatise* e il *Tractatus*.

I legami tra le due opere appaiono profondi:⁴⁰⁷ entrambi sembrano proporre il loro lavoro come studio esaustivo nel proprio campo: l'uso significativo del linguaggio da un lato e l'utilizzo esclusivo della notazione grafica in musica dall'altro; entrambi i rispettivi campi si basano su elementi atomistici, come proposizioni elementari o elementi visivi tipo linee e cerchi (South e Craig 2012: 42). Si riscontrano anche nel *Treatise* tratti con cui Cardew cerca di trovare un'espressione visivo-musicale per le proposizioni di Wittgenstein, per esempio le pagine finali del lavoro, con i pentagrammi vuoti, potrebbero essere interpretati come un chiaro riferimento alla proposizione conclusiva del *Tractatus*: “Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere” (Wittgenstein 1964, n.7).

⁴⁰⁵ La raccolta di questi testi è pubblicata sotto forma di manuale (Cardew, 1970): si tratta di una lettura fondamentale per chi voglia accostarsi all'effettiva esecuzione di questo capolavoro.

⁴⁰⁶ Il quarto capitolo (*Autocritica: il ripudio dei lavori del primo periodo*) del libro *Stockhausen al servizio dell'imperialismo* (Cardew 1976) contiene non solo una lunga rilettura critica del percorso artistico fino alla metà degli anni settanta, ma soprattutto una circostanziata scomposizione in negativo proprio del *Treatise* e dei concetti che esso mette in gioco. Vale però la pena ricordare come sette anni dopo la pubblicazione originaria di questo libro, ovvero nel 1981, lo stesso compositore aveva nuovamente ammorbidito la sua posizione verso il *Treatise*, dato che stava pianificando di prendere parte a un'esecuzione in cui si sarebbe riunito il suo gruppo di improvvisazione AMM (le cui vicende saranno descritte successivamente); tale esecuzione non ebbe purtroppo luogo a causa della prematura scomparsa di Cardew (South e Craig 2012: 47).

⁴⁰⁷ Segnaliamo come il rapporto tra Cardew e Wittgenstein sia stato oggetto di uno studio approfondito condotto dalla ricercatrice portoghese Magda Polo Pujadas in un suo saggio recente, in grado di dimostrare come le diverse istanze di isomorfismo tra linguaggio e realtà proposte da Wittgenstein siano diventate illuminanti per Cardew nello sviluppo di una nuova concezione della sua musica (Polo Pujadas 2018: 1425-1436). Successivamente, anche il musicologo inglese David Cline si è occupato di questo tema, in un lungo saggio ricapitolativo sul rapporto tra il *Treatise* e il *Tractatus* (Cline 2020: 119-166).

In uno dei commenti del già citato e successivo manuale, Cardew esprime la relazione fra la partitura musicale e i suoni che costituiscono la sua esecuzione: “The sound should be the picture of the score, not vice-versa” (Cardew 1970: 3). Pur nell’ambiguità di un’affermazione come questa,⁴⁰⁸ nel *Treatise* traspare un’inversione radicale: la visione convenzionale non regge più, non c’è più l’idea del suono che ispira il compositore a produrre una partitura scritta, come anticipato da Cardew già nel 1963:

Un compositore che ode dei suoni cercherà di trovare una notazione per quei suoni. Uno che ha idee ne troverà una che esprima le sue idee, lasciandone libera l’interpretazione, nella convinzione che le sue idee siano state notate in modo preciso e conciso (Cornelius Cardew, cit. in Nyman 2011: 18).

Quindi si può propendere per una visione estremamente formale della partitura: una raccolta di segni che rappresentano idee, ma anche una struttura di relazioni che può essere interpretata in diversi modi. Per capire come “un suono possa essere un’immagine”, si è portati a pensare che i suoni prodotti dagli esecutori nel corso di una performance devono essere considerati come rappresentazioni della partitura, in virtù del fatto che essi condividono la medesima forma logica. La radicale inversione di suono e partitura può essere quasi considerata parallela a una radicale inversione del valore estetico tra musica e partitura: essa stessa diventa così un oggetto estetico in sé e, come tale, pervaso dall’aura propria degli oggetti estetici.⁴⁰⁹

Un tale visione non è priva di contraddizioni, ma sta di fatto che il *Treatise* è spesso visivamente considerato, da chi ne entra in contatto, un oggetto di valore estetico, il prodotto di un artista di grande maestria che ha lavorato per creare una narrazione coerente in forma viva (South e Craig 2012: 46). Tale valore suggerisce la presenza di una ulteriore tensione all’interno dell’opera, poiché nell’attrarre l’interesse estetico dell’esecutore, la partitura

⁴⁰⁸ Come può infatti un suono essere un’immagine? L’affermazione di Cardew suggerirebbe una totale inversione della tipica relazione fra partitura e suono, secondo cui una partitura musicale è da considerarsi come una rappresentazione astratta in un linguaggio simbolico delle note suonate. Pare però a chi scrive che tale inversione non sia necessariamente implicata dall’atto del costruire una partitura grafica e si potrebbero portare diversi esempi a supporto di questi dubbi; sebbene questo non sia l’oggetto della presente discussione, un testo analitico critico che analizza proprio questo tipo di dubbi è il breve saggio di South e Craig (2012).

⁴⁰⁹ Un approfondimento sul valore delle partiture grafiche lo si trova nel libro di Andrea Valle (2002), dedicato agli aspetti estetici e semiotici della notazione contemporanea. Una straordinaria raccolta di partiture grafiche e anticonvenzionali è invece quella proposta dal compositore Daniele Lombardi nel volume *Spartito preso* da lui curato (Lombardi 1981).

assume un ruolo diverso durante l'esecuzione rispetto a quello fornito dai testi convenzionali: il ruolo di una partitura convenzionale può essere visto come quello di fornire un resoconto (in un linguaggio simbolico ben compreso) della musica che deve essere suonata da esecutori.⁴¹⁰ Se questo resoconto approssimativamente è corretto, sembrerà che l'aspetto strettamente visivo del pentagramma sia irrilevante per una buona esecuzione. Per contrasto, partiture grafiche come il *Treatise*, "catturano l'attenzione degli occhi e la trattengono,⁴¹¹ creando una inevitabile tensione per chi le suona, durante le prove e durante l'esecuzione" (South e Craig 2012: 46).

Questa dialettica tra partitura come oggetto estetico e partitura come rappresentazione del suono, può trovare una sua sintesi nell'azione di considerare il ruolo dell'oggetto estetico semplicemente come stimolo o catalizzatore per l'improvvisazione, andando incontro al pensiero originario di Cardew che, come abbiamo citato, propone il ruolo della notazione grafica come qualcosa per ispirare i musicisti, aiutandoli a improvvisare.

Ma in questo processo, quanto grado di libertà può prendersi un interprete senza arrivare a negare l'autorevolezza di un testo che dovrebbe rappresentare il compositore? Se questo è un problema che sembra valere per molti approcci creativi che mettono in contatto improvvisazione e impianto strutturale stabile e affidato ad assetti multiformi di notazione, esso è particolarmente stringente per il *Treatise*, nato in un periodo storico in cui tale problema esplodeva in maniera significativa nell'opera di autori come Cage e Stockhausen,⁴¹² ma anche di altri innovatori su questo fronte, come Earle Brown e Christian Wolff,⁴¹³ che sperimentano proprio in quegli anni, la concessione all'esecutore di una grande libertà espressiva e improvvisativa.

Nel *Treatise* esistono poche costrizioni: strumentazione, numero di esecutori, durata dell'esecuzione, regole dell'interpretazione degli elementi grafici, sono tutti elementi non specificati. Ciò nonostante crediamo che alcuni limiti alla libertà esecutiva totale debbano

⁴¹⁰ Notoriamente, può fare questo in due modi: fornendo simboli che rappresentano suoni, con le loro caratteristiche (altezza, durata, dinamica, timbro); oppure fornendo istruzioni per i musicisti affinché possano realizzare certe azioni di produzione o trasformazione del suono (per esempio l'uso di certa diteggiatura o particolari tipi di archeggio nel caso di una scrittura per strumenti ad arco).

⁴¹¹ Sono anche numerosi i casi di interpretazioni recenti del *Treatise* dove le pagine scelte della partitura sono video-proiettate durante l'esecuzione.

⁴¹² Cfr. a questo proposito i paragrafi dedicati a questi due compositori, in questa sede.

⁴¹³ Brown (1926-2002) e Wolff (1934-) sono entrambi compositori americani molto noti e attivi in quegli anni nell'avanguardia musicale, legatissimi a Cage. Alcune delle loro esperienze più significative sono documentate in Nyman (2011), parzialmente descritte anche nel nostro primo capitolo.

inevitabilmente essere messi, dato che senza costrizioni il lavoro stesso rischierebbe di perdere la sua identità, così come del resto suggerito dallo stesso compositore:

The score must *govern* the music. It must have authority, and not merely be an arbitrary jumping-off point for improvisation, with no internal consistency (Cardew 1970: 4).

Quindi, una “buona” esecuzione di *Treatise*, sebbene possa contenere qualsiasi tipologia di suono e riferimento linguistico, dovrebbe essere controllata dai segni in partitura, puntando a una adeguata realizzazione della struttura logica espressa nel codice dei suoi elementi grafici: la musica deve essere un’immagine sonora della partitura, come prescritto da Cardew e precedentemente citato. Un obiettivo di questo tipo ci sembra possa essere raggiunto in maniera profonda attraverso un lavoro di preparazione, ovvero adottando, per ogni pagina della partitura,⁴¹⁴ una lista consistente di regole per l’interpretazione, sottoposte poi al vaglio di una serie di sessioni di prova. I performer britannici Alex South e Richard Craig, in qualità stavolta di interpreti, ci forniscono un interessante resoconto di questo approccio, destinato all’interpretazione della trentesima pagina della partitura (fig. 12).

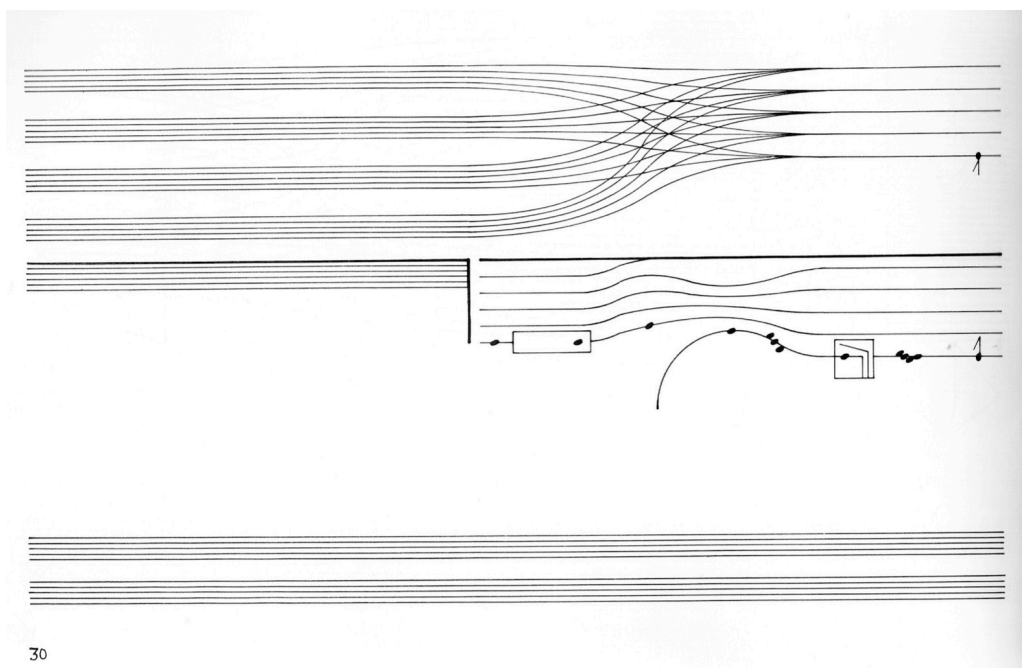


Fig. 12. Cornelius Cardew, *Treatise*, Gallery Upstairs Press, Buffalo (NY), 1967, p. 30

⁴¹⁴ Il *Treatise* non deve necessariamente essere interpretato integralmente: tra le libertà esecutive c’è anche quella di sceglierne soltanto alcune pagine.

In questa pagina, la linea scura orizzontale è stata assegnata nell'esecuzione a una registrazione in loop di una puntina di uno stereo, a contatto con la parte interna senza solchi del disco mentre girava. La registrazione è stata fermata e poi ripresa al punto in cui la linea si ferma all'improvviso. Le quattro linee di pentagramma che si uniscono per diventare una sola, sopra la linea centrale, sono assegnate a un registratore a quattro tracce. Le linee sotto sono invece di pertinenza del flautista e del clarinettista: il clarinettista suona gli eventi puntati (piccoli cerchi neri) come note acute, con l'altezza proporzionata alla distanza dalla linea centrale, interpretando i rettangoli intorno ai cerchi come elaborazioni timbriche (per esempio trilli coloristici o flutter-tongue). Le note all'indietro, alla destra della riga inferiore, servono come un segno per indicare il momento in cui clarinetto e flauto devono suonare insieme, e la cui interazione proietta il clarinettista al rigo superiore per prepararsi alla nuova pagina. (South e Craig 2012: 43).⁴¹⁵

Un tale lavoro di analisi può essere applicato per ogni pagina o gruppo di pagine, nel cui ambito le interpretazioni possono essere decise durante le fasi di prova d'insieme: esse si configurano, per esempio, come vere e proprie sessioni improvvisate in cui regole diverse sono provate, escluse o modificate, fino a un accordo comune. Anche nel caso dell'uso di regole interpretative precise, rimangono senza dubbio molte decisioni aperte da prendere nel corso della performance; in altre parole, ogni esecuzione può presentarsi come una vera e propria improvvisazione spontanea, sebbene scaturita e regolata dalla struttura originale di Cardew.

La considerazione generale che si può porre intorno a un tale approccio, poggia su un significativo contrasto. Il primo elemento è il rischio concreto che ogni improvvisatore porti inevitabilmente con sé le sue memorie, le sue abitudini musicali, i suoi stilemi, orientandosi verso un'esecuzione estremamente (persino troppo) libera. Ed è questa una delle preoccupazioni principali di Cardew laddove egli sperava in interpreti capaci di abbandonare le loro sedimentate consuetudini musicali, introdotte come miscuglio di stili e frammenti, e di evitare un possibile effetto "goulash":

The danger in this kind of work is that many readers of the score will simply relate the musical memories they have already acquired to the notation in front of them, and the result will be merely a goulash (Cardew 1970: 19).

⁴¹⁵ La traduzione dall'inglese di questo e dei frammenti successivi del medesimo testo è nostra.

All'opposto, cercare di evitare tutto questo può condurre a un processo di iper-saturazione di vincoli e costrizioni, una sorta di "pre-composizione" che può allontanarsi molto da quelle radicali idee di spontaneità che hanno, come abbiamo visto, innescato la creazione di opere come il *Treatise*.

Entrambi gli estremi dell'asse sembrano poco praticabili: se in vita Cardew poteva partecipare alle sue esecuzioni, orientandole in un senso o nell'altro, questa contraddizione è oggi un problema aperto nell'interpretazione di quest'opera, così come di altri lavori orientati da criteri simili. Una possibile soluzione è affidarsi al processo costruttivo che si esplica nelle prove, dove un gruppo di musicisti in ricerca può testare un inventario condiviso di possibilità uditive, sperimentando una guida orientata in egual misura tanto dai suoni risultanti dall'interazione elaborata nel corso delle prove, quanto dai grafici della partitura. Questo ambizioso obiettivo è sottolineato – non senza tratti poetici – dalla testimonianza di South e Craig sulla loro esperienza interpretativa:

Se l'alchimia riesce, ciò che risulterà non è la trasformazione del piombo in oro, ma qualcosa di più misterioso, cioè, la generazione di un organismo musicale: un'entità vivente polimorfa che assorbe le nostre singole volontà e trascende i nostri poteri individuali. In una esecuzione ideale, i componenti individuali di questo organismo possono essere inconsapevoli dei contributi che stanno apportando al suono totale; tali contributi sono sollecitati dall'ambiente sonoro, dinamico e in costante sviluppo, e sono vincolati non solo dalla partitura, l'oggetto estetico che si trova di fronte a ogni musicista, ma da ciò che potremo chiamare le regole d'ingaggio, il *modus operandi*, lo schema corporeamente musicale di questo nuovo organismo. Esso è stato generato nel calore dei crogioli delle prove: i suoi sensi, le sue energie motorie, i suoi gesti e pensieri, tutti sono squisitamente formati per permettere a esso di esistere all'interno dell'universo del *Treatise*. In una esecuzione ideale dunque, ciò che è svelato a noi come esecutori non è altro che un nuovo modo di esistere, un modo che il pubblico è chiamato a esperire. Ciò che noi speriamo è che questo nuovo modo di esistere rappresenti la struttura dinamica e logica creata dal compositore (South e Craig 2012: 49).

Da tutte queste considerazioni, possiamo trarre alcune osservazioni utili quando si voglia cimentarsi per la prima volta con questa partitura così complessa, seguendo ancora la testimonianza di South e Craig (2012: 47). La miriade di associazioni simboliche e i mille modi di "rendere" la partitura grafica, necessitano di un processo di "distillazione" per il quale le fasi preparatorie e di prova costituiscono un momento importantissimo per costruire una relazione tra gli interpreti. L'oggetto visivo può essere affrontato come una specie di

lavagna vuota, una base sulla quale costruire punti d'incontro, traiettorie, cataloghi, regole, in maniera spontanea ma condivisa tra tutti; le strutture grafiche possono essere attribuite in maniera fluida ai singoli esecutori, decidendo primariamente come interpretare le forme e le relative durate, così come utilizzarle per suggerire nuove strade (Sount e Craig 2012: 47). Ovviamente, è possibile immaginare e attuare anche un sistema di eccezioni, di deroghe alle regole che si ritiene siano tipiche dell'improvvisazione e che, in fin dei conti, possono contribuire a rendere assolutamente spontanea e attuale l'esecuzione delle pagine del *Treatise*. È proprio in tutto questo che il "sistema" degli esecutori pare sovrapporsi a quello del compositore, realizzando ciò che il lavoro è, e come viene trasmesso rispetto alla struttura definita su carta. Probabilmente una delle rivoluzioni di Cardew sta proprio in questo: se da un lato le sue intenzioni compositive si riverberano nella partitura grafica, dall'altro traspare l'implicita accettazione che un'esecuzione condotta da altri non aspirerà mai né sarà mai un'interpretazione assoluta; bensì il lavoro può vivere e aprirsi a continue riattualizzazioni, rifuggendo il pericolo di inutili percorsi di standardizzazione, lontani, come abbiamo visto, dallo spirito di Cardew.

Il lungo percorso creativo del *Treatise* non rimane senza influenza nell'opera di Cardew e conduce il compositore inglese a un successivo esperimento di notazione, da lui stesso chiamata "improvvisazione guidata" nella partitura di *The Tiger's Mind* del 1967: si tratta di una notazione completamente verbale per sei esecutori, che delinea una serie di "ruoli" o "personaggi" da mettere in scena in due varianti, una notturna e una diurna, quest'ultima riportata qui:

The tiger fights the mind that loves the circle that traps the tiger.

The circle is perfect and outside time.

The wind blows dust in the tiger's eyes.

Amy reflects, relaxes with her mind, which puts out buds (emulates the tree).

Amy jumps through the circle and confronts the tiger.

The tiger sleeps in the tree.

Amy climbs the tree which groans in the wind and succumbs.

The tiger burns.

(Cardew, *The Tiger's Mind – Daypiece*, Hinrichsen Edition, 1967)

L'esecuzione è quindi guidata da un testo e questo rende l'interpretazione accessibile a tutti, suggerendo per la musica un ulteriore ipotetico processo di democratizzazione:

La notazione verbale è stata un'altra svolta perché, come ha compreso Cardew, la capacità di leggere è quasi universale e le facoltà di lettura e scrittura sono molto più diffuse dell'abilità di disegnare o fare musica. Il grande merito di *The Tiger's Mind* consiste nel fatto di non richiedere un'educazione musicale né visuale; tutto ciò che serve è la capacità di capire l'inglese e il desiderio di *suonare* nel senso più ampio del termine, incluso quello più infantile (Nyman 2011: 141).

Sebbene *The Tiger's Mind* risulti l'unica composizione scritta da Cardew in tutto il 1967, questo percorso creativo proseguirà ulteriormente negli anni successivi,⁴¹⁶ sia producendo nuove partiture verbali, sia favorendo l'integrazione delle formule verbali proposte con l'inserimento di materiali e annotazioni di grande libertà espressiva, in una ricerca costante di un coinvolgimento della compagine umana più vasta ed eterogenea possibile. Proprio da questo approccio nascerà l'idea di una delle sue esperienze di gruppo più significative, la *Scratch Orchestra*.

La *Scratch Orchestra*

Nel decennio tra l'inizio degli anni sessanta e i primi settanta del secolo scorso, le partiture e la produzione intellettuale di Cardew mostrano una linea di sviluppo coerente e progressiva che effettivamente si snoderà non solo sul piano della produzione musicale, quanto nella costruzione di una "scuderia" di performer e interlocutori in grado di soddisfare i nuovi requisiti di approccio alla composizione sperimentale (Nyman 2011: 137). L'amico e collaboratore John Tilbury sottolinea come Cardew abbia sempre concepito la scrittura dei suoi lavori non come un fine o un sistema per generare suoni, bensì come un mezzo per coinvolgere e valorizzare una delle risorse più preziose della musica, le persone:

⁴¹⁶ Nascono, per esempio, due lavori di teatro musicale, come *Schoolltime Compositions* (1968) e *Irma* (1969) che, sebbene alquanto eterogenei tra loro, concretizzano l'idea di una pluralità di materiali diversi da inglobare in partitura per essere decodificati da un ampio numero di esecutori; la parola "opera" viene declinata perciò dal compositore come "lavoro di molte persone" (Nyman 2011: 142).

Per Cardew non esisteva alternativa, una persona poteva venire incoraggiata, ispirata, perfino vezzeggiata, ma alla fine doveva essere *creduta*, perché essa potesse creare la propria musica sulla base del proprio bagaglio culturale, della propria esperienza, delle proprie tendenze (Tilbury 1982: 159).

La nascita della *Scratch Orchestra* avviene nel 1969 nell'ambito della classe di Musica Sperimentale del *Morley College* di Londra, tenuta da Cardew e seguita da un certo numero di giovani compositori, alcuni dei quali erano anche suoi allievi alla *Royal Academy of Music*.⁴¹⁷ Intuendo le potenzialità di questo gruppo⁴¹⁸ e la necessità da parte dei suoi membri di sviluppare le loro idee e incrementare la loro attività creativa, Cardew formalizzò la fondazione dell'orchestra, insieme a Michael Parsons e Howard Skempton, scrivendo una *draft constitution*,⁴¹⁹ pubblicata il giugno successivo sulla storica rivista *The Musical Times* (Cardew 1969). Il principale proposito era quello di stimolare il repertorio dell'orchestra, anche attraverso una serie di ideali azioni creative:

- a) *Improvisation Rites*, regole per guidare l'espressione musicale "libera", collegandola idealmente alla ritualità tipica di altre espressioni come quelle folkloriche;
- b) *Scratch Music*, piccole composizioni individuali formalizzate con qualsiasi tipologia di notazione, ma da eseguire simultaneamente senza nessun tipo di coordinamento;
- c) *Popular Classics*, frammenti di un brano molto noto completamente decostruito e suonato, improvvisando, da più musicisti insieme;
- d) *Research Projects*, viaggi immaginari che i partecipanti avrebbero dovuto "documentare musicalmente" (Cardew 1969: 617-619).

⁴¹⁷ Una bella testimonianza visiva del lavoro di Cardew con gli studenti dell'accademia londinese coinvolti nella *Scratch Orchestra* è presente nella terza puntata (*Verso la scuola ideale*) del noto programma televisivo "C'è musica e musica" di Luciano Berio, realizzato per la RAI nel 1972 e ristampato nel 2013 (in un cofanetto con due DVD e un libretto a cura di Angela Ida De Benedictis) da *Feltrinelli Real Cinema*. La parte finale della puntata (43'44"–48'05") comprende una breve intervista a Cardew, mentre i giovani musicisti dell'orchestra provano una loro versione di una delle opere di confine tra scrittura e improvvisazione più rappresentative del compositore americano Terry Riley, *In C*, dato questo peraltro non segnalato né nell'edizione originale né nella ristampa. La puntata termina con le parole di Berio, che sono quasi una "presentazione" delle idee della *Scratch Orchestra*, e che vale la pena di riportare: "Una scuola di libertà e di fantasia, al di qua o al di là, se volete, di un'idea di musica. [...] Le parole di Cardew e le immagini dei suoi amici della *Scratch Orchestra*, sereni e scanzonati, tanto nel chiuso di una stanza quanto poi tra i piccioni di Trafalgar Square, sembrano partecipare in maniera quasi evangelica di un'antica saggezza e anche di un'affascinante follia".

⁴¹⁸ Al primo concerto ufficiale della *Scratch Orchestra* partecipano oltre 50 esecutori: avvenuto a Londra nel maggio del 1969 fu una sorta di maratona in cui vennero eseguite, tra l'altro, opere dello stesso Cardew e di Cage (Cardew 1976: 19).

⁴¹⁹ Atto costitutivo.

Il punto di partenza è la generale insoddisfazione per la musica istituzionale, considerata elitaria e con una forte impronta di classe; quello che il gruppo di musicisti auspica è un ritorno alla spontaneità, alla gioia della musica, ridotta a un “compiacimento accademico e narcisistico della forma e della tecnica” (Cardew 1976: 19). In questa ottica, l’ulteriore capacità attrattiva dell’orchestra, verso musicisti che non sapevano leggere la musica o addirittura di musicisti non professionisti fu estremamente favorevole, consentendo di alimentare la costruzione una comunità poco ostacolata dall’educazione accademica e dalle sue inibizioni, bensì molto incline allo scambio di idee, alla condivisione delle scelte, alla spontaneità (Tilbury 1982: 161).

In questo, come in molti progetti di Cardew, la matrice politica è una costante. Ma qui più che altrove però, la prospettiva di aggregare un collettivo impegnato tanto nell’arte quanto nella messa in discussione dei suoi meccanismi, è particolarmente significativa. Un membro dell’orchestra, Rod Eley,⁴²⁰ ripercorre nel testo di presentazione storica dell’orchestra incluso nel libro di Cardew (1976: 19-36) il contesto culturale e politico in cui nasce il gruppo, delineandone le problematiche, le contraddizioni, le lotte interne, il rapporto con l’establishment musicale e con il fare musica accademico, principalmente adottato dai principali compositori europei di quel periodo. Quello che emerge è un punto importante: la Scratch Orchestra si formò perché alcuni amici, persone con interessi e concezioni artistiche omogenei, che avevano riconosciuto nella figura di Cardew un punto di riferimento, erano arrivati al punto in cui la possibilità e l’intenzione di formare un gruppo su larga scala potevano costituire una risposta naturale a effettive esigenze di necessità sociale e culturale, capace anche di “agire nella sfera pubblica” (Cardew 1976: 23).

La prima fase delle attività messe in atto dalla nuova orchestra si colloca a cavallo tra 1969 e 1970 con una serie di concerti a Londra in sedi diverse e per la BBC, cui seguirono alcuni cicli di performance in Cornovaglia, in Galles e in altre regioni dell’Inghilterra. Malgrado la documentata scarsa presenza di pubblico, l’avventura è vissuta da tutti i partecipanti con grande entusiasmo (Cardew 1976: 24) e con notevole spirito creativo.⁴²¹

⁴²⁰ Rod Eley è stato un politico militante irlandese, dirigente del Partito comunista (marxista-leninista) irlandese, fino al 2003, quando il partito è stato sciolto. È stato membro attivo della *Scratch orchestra*, delle cui vicende ha ricostruito la storia.

⁴²¹ Vale la pena di citare come all’interno dell’orchestra nascono alcuni gruppi satellite, come la *Promenade Theatre Orchestra* (P.T.O.) costituita da quattro musicisti esperti; l’*Harmony Band*, un gruppo di 4-6 improvvisatori non professionisti; la *Private Company*, incentrata su performance rituali in grado di unire poesia concreta, pittura

In effetti la Scratch Orchestra non si era costituita con uno scopo definito e in maniera chiara, per esempio per suonare un determinato repertorio, ma essa soddisfaceva a una più profonda esigenza sociale, di aggregazione, e a un deciso impegno politico-culturale, per un vasto gruppo di persone che, in molti casi, erano già state coinvolte informalmente in attività simili. Il ruolo umano e artistico di Cardew in questo quadro è stato certamente importante, soprattutto come guida, ma non deve neanche essere troppo sopravvalutato: la sua direzione sembra essere solo l'elemento catalizzatore di una tendenza sociale più incisiva, quella di un'arte che inizia a svilupparsi anche per esperienze di autorialità collettiva:

La vera forza potenziale della Scratch Orchestra è nei suoi membri, e nel fatto che essi riescano a riflettere, nel futuro, le aspirazioni e le lotte militanti, rivoluzionarie del proletariato in forma artistica (Cardew 1976: 26).

E ancora le parole di Eley, se pur venute da una dimensione politica, danno il quadro del rapporto tra gli obiettivi del gruppo e le motivazioni dei singoli partecipanti:

Fin dall'inizio, la Scratch Orchestra è dunque stata un corpo veramente "sociale", un prodotto del mutamento storico e sociale, non un corpo formale che avrebbe potuto disfarsi in seguito alla perdita di alcuni membri. I suoi membri erano in maggioranza studenti e intellettuali piccolo borghesi con un interesse genuino, serio e motivato a scoprire il modo giusto di contribuire alla società. Il numero dei membri attivi veniva mantenuto tra i quaranta e i sessanta dalla costante infusione di nuovo sangue (Cardew 1976: 24).

Come evidenziato dall'atto costitutivo, uno dei tratti più rappresentativi della Scratch Orchestra è stato il lavoro di concezione e interpretazione della cosiddetta Scratch Music. Ogni membro dell'orchestra doveva dotarsi di un quaderno di appunti (il cosiddetto *Scratchbook*) dove annotare una serie di "accompagnamenti",⁴²² eseguibili in maniera continua

spontanea, speculazioni filosofiche e immagini private; infine anche un gruppo pop chiamato *CUM*. Il culmine di questo fiorire di diramazioni fu il *Wandelkonzert* (concerto-passeggiata) tenuto al *German Institute* di Londra nel maggio del 1971, nel quale una serie di gruppi e singoli artisti distribuirono le loro azioni in sette sale diverse seguendo un articolato programma di molte ore (Cardew 1976: 98).

⁴²² L'accompagnamento non necessariamente doveva essere scritto in notazione musicale, ma tipicamente in notazione verbale o grafica; inoltre non era per forza inerente a fatti musicali, bensì poteva riguardare azioni e operazioni da condurre in vari domini. Una lista incompleta degli *Scratchbooks* è stata pubblicata da Cardew, insieme a molte delle partiture grafiche dell'orchestra, nel volumetto *Scratch Music* (Cardew 1972): esso include i quaderni di Cornelius e Stella Cardew, Carole Finer, Lou Gare, Phil Gebbett, Bryn Harris, Christopher Hobbs, David and Diane Jackman, Christopher May, Tim Mitchell, John Nash, Michael Parsons, Tom Phillips, Howard Skempton, Catherine Williams.

per un periodo di tempo indefinito; il numero di accompagnamenti in ciascun quaderno doveva essere maggiore o uguale all'attuale numero di partecipanti all'orchestra. Queste semplici strutture musicali dovevano consentire la compresenza di un assolo, ovvero di un'azione sonora apprezzata come tale (Cardew 1969: 617).

Difficile dare una modellizzazione precisa della Scratch Music sulla base delle descrizioni documentali, se non quella di mutazione di una struttura che si rifà alla tradizionale dicotomia musicale tra solista e accompagnamento, e dove la differenza tra i due è ottenuta esclusivamente attraverso “the mode of playing” (Cardew 1969: 617). Immaginata fin dall'inizio come combinazione tra composizione e improvvisazione questa pratica è presto diventata una sorta di momento formativo:

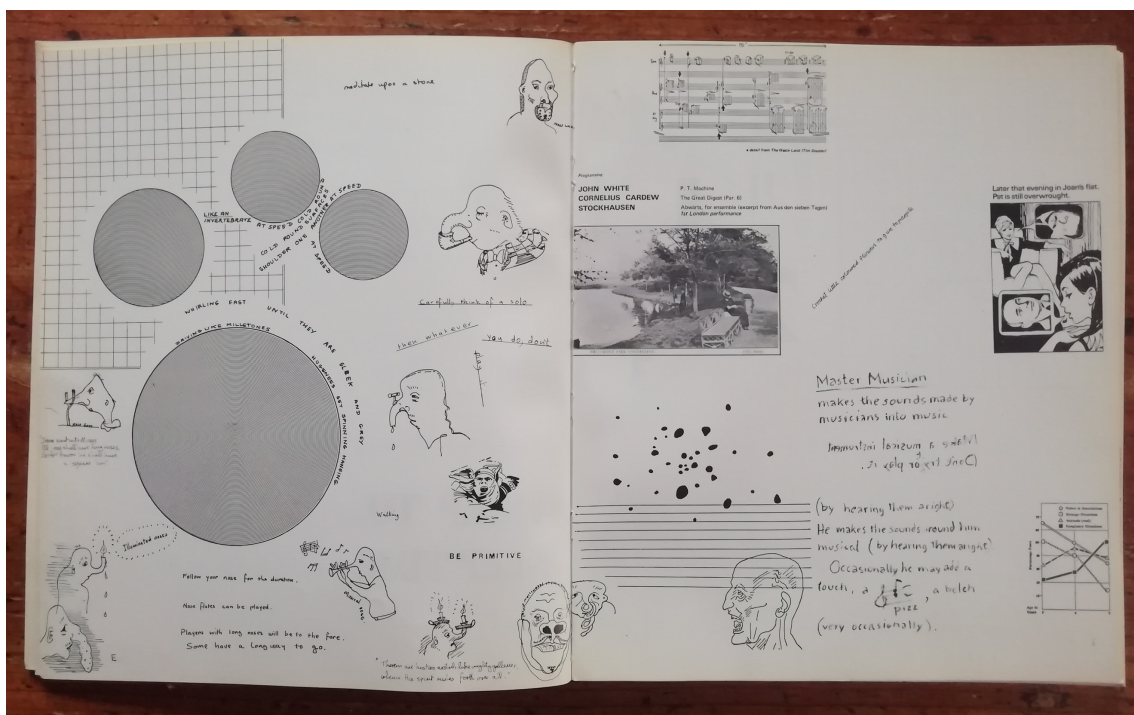
Scratch Music was proposed as a kind of basic training for participation in the Scratch Orchestra, the idea being that each person should write a number of pieces of Scratch Music equal to or greater than the number of people in the orchestra (Cardew 1972: 14).

Nel racconto di alcuni dei partecipanti emerge però anche un approccio alla Scratch Music molto spontaneo, esplorativo, sperimentale, specie nei momenti di assenza dello stesso Cardew: le parole di Howard Skempton e di John Tilbury descrivono, per esempio, le fasi preparatorie come sessioni alquanto rilassate in cui via via ciascun musicista iniziava a preparare prima e utilizzare poi, anche in maniera informale, oggetti reali e/o strumenti musicali, creando una struttura di base alla quale si aggiungevano via via tutti gli altri: un livello molto basso (di complessità e dinamica) per accompagnare virtualmente qualsiasi altra attività musicale (Harris 2008: v). Ma Cardew non rinuncia al suo ruolo di coordinatore, fornendo ai partecipanti una serie di compiti espliciti per il completamento degli abbozzi musicali, delle norme di comportamento creativo, dei suggerimenti per le notazioni (Cardew 1972: 14), oltre a delineare con il suo stile e il suo credo di allora il profilo generale di questo materiale:

Scratch Music – its composition – is thoughtful, reflective, regular, treasuring the transitory idea; it is also about privacy and self-sustenance.

Scratch Music – its performance – is about “live and let live”, peaceful cohabitation, contributing to society, meaningless and meaningful work, play, meditation, relaxation (Cardew 1972: 14).

A rendere più complesso l'aspetto creativo della Scratch Music, Cardew "riorganizza" molte delle istruzioni presenti nei quaderni dei singoli membri in una raccolta di *Illustration Spreads*,⁴²³ vere e proprie partiture grafiche e verbali, in grado di essere utilizzate dal vivo per costruire performance maggiormente articolate e durature nel tempo (si veda la fig. 13 per due esempi). L'intento di questa operazione è anche di carattere inclusivo e i suggerimenti di Cardew all'orchestra comprendono, attraverso tali schemi, conteggi, disegni della natura, testi cosmologici, giochi, campane, scarabocchi, esercizi, processi di costruzione/distruzione, azioni e visioni poetiche (Harris 2013: v).



⁴²³ All'interno del libro sulla Scratch Orchestra (Cardew 1972) sono pubblicate tutte le 24 Illustration Spread (costituite ciascuna da una doppia pagina) e un foglio di mappa con le coordinate per ricostruire le provenienze e gli autori delle varie istruzioni piazzate nella pagina.

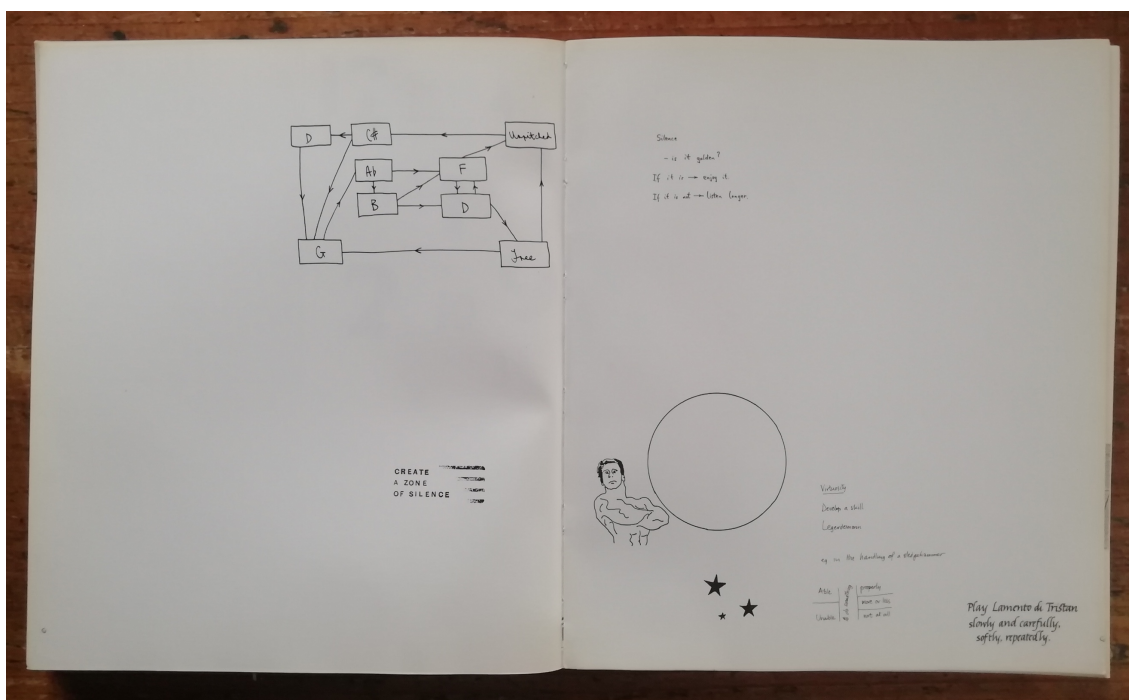


Fig. 13. Due esempi di *Illustration Spread*, lettera E e lettera G, tratte da Cardew (1972). Ciascuna pagina contiene istruzioni di scratch music di autori differenti. Sebbene il primo esempio (E) sia estremamente denso e vario quello successivo (G) è alquanto minimale ma esemplificativo nel proporre sei approcci completamente differenti tra grafi, istruzioni verbali, suggestioni grafiche e poetiche.

La pluralità e diversità di una tale forma di notazione appare oggi alquanto sorprendente, integrando elementi che rimandano esplicitamente al suono con la definizione di specifici gesti e azioni realizzate per mezzo di oggetti visivi o concreti totalmente distanti (almeno a una prima analisi) dall'universo musicale.

Ancora più “inafferabili” della Scratch Music possono essere considerati gli *Improvisation Rites*, che lo stesso Cardew descrive in questo modo:

An improvisation rite is not a musical composition; it does not attempt to influence the music that will be played; at most it may establish a community of feeling, or a communal starting-point, through ritual. Any suggested rite will be given a trial run and thereafter left to look after itself. Successful rites may well take on aspects of folklore, acquire nicknames, etc. Free improvisation may also be indulged in from time to time (Cardew 1969: 619).

Si tratta quindi di sequenze di indicazioni completamente verbali, che il compositore inglese stimolava tutti i partecipanti a produrre, e di cui John Tilbury sancisce l'importanza: “Perhaps

more than any other category, the Improvisation Rites characterised the essential nature of the orchestra” (Tilbury 2008).

Molti degli esempi di riti improvvisativi arrivati fino a noi (Szczelkun 2018: 47) evidenziano una grande diversità di approccio ma, come del resto già visto per le altre categorie, anche la tendenza a integrare elementi dell’universo musicale con altre formule espressive o poetiche. Tre brevi casi possono risultare esplicativi per comprendere la natura di questa forma. Il primo rito in assoluto è quello formalizzato da Howard Skempton, denominato *HSDN01*:

Any number of drums.

Introduction of the pulse.

Continuation of the pulse.

Deviation through emphasis, decoration, contradiction

(Szczelkun 2018: 45)

Pur nella limitazione di organico (esclusivamente strumenti a percussione), la libertà espressiva lasciata è molto chiara, ma fa convergere i partecipanti sull’idea comune di “pulsazione” la cui natura metaforica traspare dall’ultima istruzione, che può condurre a deviazioni sonore in qualsiasi ulteriore direzione.

Il secondo caso, peraltro assai curioso e di deriva poetica, è dello stesso Cardew (*CCSBR7*):

Take a stupid book.

A reader reads aloud from it while the rest improvise.

The role of the reader may wander, a) through the reader presenting the stupid book to someone else, and b) by someone wrestling the stupid book from the reader.

A reader may attempt to terminate proceedings by ceasing to read aloud from the stupid book

(Szczelkun 2018: 48)

Sempre Stefan Szczelkun (2018: 49) ci ricorda come questo rito fosse particolarmente popolare nel gruppo della Scratch Orchestra e interpretato, per esempio, più volte da Carol *Finer*⁴²⁴ in chiave femminista.

⁴²⁴ Sia la *Finer* che *Szczelkun* sono stati membri della Scratch Orchestra.

Un'altra descrizione di improvvisazione, molto elementare e aperta, è firmata da Hugh Shrapnel nel suo quinto rito (*HMSIR5*), indirizzato alla definizione di uno spazio esecutivo diverso dal consueto, e presumibilmente fruito in maniera estremamente libera:

Any number of people making any sounds.

Perform in a large area, as widely separated from each other as possible.

Performer stay in the same place throughout, keeping physical movement to a minimum

(Szczelkun 2018: 48)

Pur nella sua laconicità, il secondo rigo della partitura verbale mette in luce l'interesse per il parametro spaziale, inteso come distanziamento e ampiezza fisica. Sembra farsi largo quindi, anche su questo tratto, l'idea di una fruizione anti-convenzionale con la quale si possa contribuire a ribaltare la relazione obbligata musicista-palco-platea.

Uno dei grandi obiettivi della Scratch Orchestra è stato proprio ridefinire l'idea di performance musicale, a partire da nuove formule di organizzazione dello spazio e del tempo e costruendo ambienti esecutivi che lo stesso Nyman non esita a definire poco convenzionali, paragonandoli a un "laboratorio", una "aula scolastica", un "mercato", un "incontro di calcio", una "stazione di treni" e così via (Nyman 2011: 162). Da questo punto di vista l'analogia più interessante e articolata è invece quella proposta da uno dei membri più giovani dell'orchestra, Christopher Hobbs, che usa l'idea della "festa" per descrivere l'ambiente esecutivo creato e che vale la pena riportare in forma completa:

Ci serve una situazione che distrugga la forma definita del sistema musicale tripartito, nella quale ogni persona si sposti senza sforzo dal ruolo di compositore a quello di esecutore e di ascoltatore. La migliore analogia che mi viene in mente, in cui i partecipanti assumono ruoli attivi e passivi abbastanza liberamente, è quella di una festa. Immaginiamo di sostituire il padrone di casa con il performer, l'ospite con l'ascoltatore (lasciamo perdere per il momento i compositori). Oltre a fare conversazione, si produrrà musica, forse allo stesso modo in cui si fa conversazione, scivolando verso una performance già in corso, ascoltando per un po' per entrare nello spirito di ciò che si sta facendo, allontanandosi se non interessa, restando e contribuendo in caso contrario. Si formerebbero diversi gruppi, che agiscono separatamente e contemporaneamente, senza interferire. Da alcune feste si sta alla larga, sapendo che non ci divertiremmo. Alle volte lo si scopre quando si è già sul posto. A quel punto ci si limita ad andarsene presto. E interessante che, mentre è raro che qualcuno sia incolpato dell'insuccesso di una festa, le persone non ci pensano due volte a imputare l'insuccesso di un concerto agli

organizzatori. Quello che si vuole ottenere da un concerto ha a che vedere in primo luogo con le aspettative. Le persone vogliono arrivare ed essere “intrattenute” (Nyman 2011: 162).

È in questo humus culturale di apertura e varietà che nasce una delle partiture fondamentali di Cardew per l'orchestra, *The Great Learning* (1968-70), un'opera fortemente influenzata dalle dottrine filosofico-culturali provenienti dal mondo orientale e in particolare dalla Cina,⁴²⁵ evidentemente di notevole interesse per il compositore inglese.

L'analisi della partitura suggerisce come l'importanza di questo lavoro risulti dal tentativo, apertamente consapevole, di connettere l'esperienza storica occidentale del musicista, capace di padroneggiare il suo strumento e di interpretare una partitura scritta, con il gruppo sociale composto da chi non abbia conseguito queste abilità, ma abbia lo spirito di “partecipare” ai fatti della musica: quasi una composizione musicale che si trasforma in “azione sociale”, accogliendo e reintegrando proprio i postulati iniziali dell'atto costitutivo della Scratch Orchestra, a cui il lavoro è dedicato.

The Great Learning è un'opera molto ambiziosa, organizzata in sette movimenti (o paragrafi), ciascuno di organico differente. Nei paragrafi 1 e 2 sono presentati materiali musicali specificamente funzionali all'idea di costruire rituali, in grado di sottolineare le differenze individuali tra i partecipanti: la parte centrale del paragrafo 1 cresce attraverso un semplice processo accumulativo fatto di assoli di fischiello, sostenuto dai ronzii dei non solisti; ciascun esecutore di fischiello suona a turno il suo solo partendo da una notazione grafica di forme curve (traslitterazioni degli ideogrammi originali del testo cinese); gli assoli sono separati dalla lettura corale del testo di Confucio effettuata da un ampio gruppo di partecipanti, cosa che poi avverrà anche nei paragrafi 4 e 5 (Nyman 2011: 146).

Il secondo paragrafo, uno dei più significativi ed eseguiti,⁴²⁶ mette in gioco una musica di gruppo, bilanciando in maniera diversa dal primo paragrafo l'apporto di solisti individuali.

⁴²⁵ *The Great Learning* rappresenta il primo dei quattro testi sui quali si costituisce il Confucianesimo, una delle maggiori dottrine filosofico-culturali cinesi. Secondo la tradizione, dopo la morte di Confucio, settantadue discepoli unificarono gli insegnamenti che ognuno raccolse durante gli incontri con il Maestro. Nacquero così *Il grande insegnamento*, *L'invariabile centro*, *i Dialoghi* e il *Mencio*. Il primo dei quattro rispecchia la lezione che i Maestri confuciani tenevano per gli studenti di livello avanzato: si tratta di un saggio di oltre 1700 parole scritto intorno al 260 a.c. e suddiviso in undici capitoli. *The Great Learning* di Cardew è basato sul primo capitolo che, diviso in sette paragrafi, viene considerata l'unica fonte attribuibile direttamente a Confucio (Larre 2005: 183). Un ulteriore elemento di curiosità culturale è il fatto che Cardew usi, come testo, la traduzione di Confucio dell'intellettuale statunitense Ezra Pound (Griffiths 1995: 187).

⁴²⁶ Le esecuzioni complete di *The Great Learning* saranno e sono ancora oggi estremamente rare. Ciascuno dei paragrafi può però essere eseguito indipendentemente e questo ne ha favorito senza dubbio la diffusione. La

La strutturazione è ancora una volta di tipo ritualistico, ma mentre il primo caso è statico ed estenuante, minimamente coinvolgente, nel paragrafo 2 il rito è esuberante, fortemente disciplinato, fisico, emotivamente coinvolgente: lo sviluppo si basa tutto su una contrapposizione tra lunghi frammenti vocali in permanente contrasto con forti elementi percussivi. Si crea un processo musicale fatto di cicli ripetuti che mettono in contrasto la forza (dimensionale e timbrica) dei gruppi vocali con il colore e la potenza (dinamica e corale) dei ritmi percussivi. In questo paragrafo, più che in ogni altro, il messaggio di Cardew sembra andare nella direzione di creare una metafora del rapporto tra le libertà individuali e quelle di gruppo, ulteriormente sottolineata da una disposizione nello spazio che tende ad avvolgere lo spettatore e a proiettarlo in una dimensione conflittuale e di continua variabilità: dentro questo clima multispaziale, poliritmico e politonale, i dettagli cambiano costantemente, a suggerire un ascolto multifocale, fruito secondo una molteplicità di punti di vista.

Il paragrafo 5 è di particolare originalità e teatralità, tutto organizzato in un lungo processo di accumulazione. Inizia con una sorta di pantomima, dove i personaggi del testo cinese vengono tradotti in una forma ibrida del linguaggio dei segni usato dagli Indiani d'America; ogni partecipante la esegue indipendentemente in sequenza, dopo aver appreso la prima sequenza di segni da chi lo ha appena preceduto. A tutto questo segue una sequenza di recitazione collettiva del testo, separata da interventi vocali che scandiscono frammenti vocali tratti da sette frasi distinte e da altrettante composizioni realizzate in notazione verbale, non connesse direttamente al testo e incentrate su particolari e distinte modalità di produzione sonora (per es. suoni prodotti dalla trazione di un arco, risate, suoni metallici). Ad aggiungersi a questa massa sonora c'è anche l'ulteriore facoltà di sovrapporre ulteriori azioni sonore o frammenti musicali scritti precedentemente. Una simile azione di accumulazione sonora, chiaramente di stampo prolungatamente improvvisativo, sembra aprire il confine verso una costante "apertura" della musica e di una sua produzione spontanea, condotta da parte dei tanti partecipanti, non necessariamente professionisti. La fede in un simile metodo creativo è sintetizzata dalle parole dello stesso Cardew, che vede l'autodisciplina come:

prima assoluta del paragrafo 2 ebbe luogo nel maggio del 1969 durante un epico concerto di sette ore che comprendeva anche *Atlas Eclipticalis* di Cage: le due opere richiedevano molte più forze di quelle disponibili al Morley College così Cardew decise di reclutare parenti e amici per integrare i folti gruppi vocali; oltre cinquanta tra artisti, musicisti e ospiti parteciparono con grandissimo entusiasmo (Harris 2013: v).

il prerequisito fondamentale per l'improvvisazione. La disciplina non va considerata come la capacità di conformarsi a una struttura rigida di regole, ma come la capacità di lavorare collettivamente con altre persone in modo armonioso e fecondo. L'integrità, la fiducia in sé, lo spirito d'iniziativa, l'essere eloquenti (per esempio con uno strumento) in modo diretto e naturale; queste sono le qualità necessarie per l'improvvisazione. L'autodisciplina è la base necessaria per ottenere la spontaneità desiderata, nella quale si percepisce e si risponde a tutto ciò che accade senza il supporto di procedure comandate arbitrariamente e senza sforzo intellettuale (Nyman 2011: 150).

Gli elementi compositivi che *The Great Learning* mette in moto uniscono dunque la consapevolezza di tecniche esecutive largamente sperimentate e consolidate a prassi gestuali e motorie assai più mutevoli e improvvisate, in un sistema di alternanza tra notazione tradizionale e notazione anticonvenzionale; per questo si presta poco a indagini musicologiche ortodosse e risulta assai più interessante capire le tipologie di processi che essa mette in atto e che conducono ai testi sonori proposti dalla performance. La musica si esprime unicamente sul piano della sua esecuzione, essa riesce a sprigionare una grande forza, da un lato per il profondo coinvolgimento dei partecipanti all'azione diretta e, dall'altro, per l'apparente capacità di condurre l'ascoltare all'interno di un mondo sonoro colmo di risonanze primordiali ed esperienze di carattere extra-musicale.

La successione dei paragrafi di *The Great Learning* coinvolge l'ascoltatore in un percorso di fruizione che se pur avviato dal momento musicale, si consolida attraverso un totale coinvolgimento, anche drammatico, delle parti: un ampio rito al quale partecipano strumentisti, cantori, recitanti (e come detto anche gli ascoltatori) che, attraverso una reciproca attiva interazione, possono concorrere alla costituzione di quello che potremmo definire come un "carattere teatrale" dell'opera. Questo avviene in una dimensione mai astratta: anzi, grazie all'approfondimento sulla matrice orientale dei suoi principi, il pensiero di Cardew veicola una tesa concentrazione sulla realtà del suono e sui comportamenti dei suoi protagonisti. La dimensione del fare musica "tutti insieme" riconduce a uno stadio arcaico tipico del concetto di gioco, aspetto questo che secondo Tilbury (2008) caratterizza effettivamente diversi passaggi. Dato che nell'ambito della dimensione propria del gioco ogni individuo è chiamato liberamente a parteciparvi pur nel rispetto di alcune regole, allo stesso modo *The Great Learning* sembra proporsi come un momento di allontanamento dalla realtà

ordinaria, di “buona pratica” relazionale, grazie alla quale poter ristabilire un rapporto di armonia, con sé stessi e con il resto della collettività. Ma anche riflettere, e successivamente materializzare, gli ideali formativi, musicali, sociali ed etici che in quegli stessi anni caratterizzavano il pensiero culturale occidentale.

AMM

A testimoniare la grande attrazione di Cardew per l'improvvisazione e per le prospettive di una musica completamente libera c'è l'adesione nel 1966 al gruppo *AMM*.⁴²⁷ *AMM* nacque nel 1965 da Lou Gare, Eddie Prévoist e Keith Rowe, tutti e tre provenienti dall'ambiente della cultura jazz più estrema.⁴²⁸ L'intenzione iniziale del gruppo era di operare nell'ambito dell'improvvisazione libera (lontano quindi dalle radici idiomatiche o dall'estrazione artistica extra-musicale dei suoi fondatori),⁴²⁹ ma chiaramente orientata a investigare la molteplice natura sperimentale dell'improvvisazione in tutte le sue forme.

Nei primi tempi dalla fondazione, il gruppo non cercò neanche presentazioni pubbliche, considerando il suo spazio sonoro più come un laboratorio che come una piattaforma concertistica; ma presto divenne chiaro che le condizioni dell'esibizioni aggiungevano una “precisione psicologica all'operazione” (Prévoist 1996: 31). Secondo Prévoist, il lavoro si allargava, oggettivamente, dalla significativa e soddisfacente ricerca personale per i musicisti, alla realizzazione di occasioni significanti per gli ascoltatori.

La necessità di uscire dai canoni e dalle forme del jazz tradizionale porta i membri del gruppo ad attuare un processo di inserimento nel progetto di sorgenti sonore extra-musicali: scarti e detriti industriali, fogli metallici, avanzi di materiale militare, circuiti elettronici, il tutto spesso amplificato attraverso la sperimentazione con i microfoni a contatto. Parallelamente si

⁴²⁷ Sebbene questo sia un acronimo, non è a oggi noto il suo significato preciso; esso è talvolta alternato al nome *AMMUSIC*, in realtà titolo del primo album del gruppo, uscito nel 1966 per *Elektra Records*. Le ragioni di questa segretezza sono ancora sconosciute (Harris 2013: iv).

⁴²⁸ Per una storia dettagliata di *AMM* vale su tutti il testo dello stesso Eddie Prévoist (1995), uno dei fondatori, che ne ripercorre non solo tutti i momenti salienti, peraltro arrivati fino ai nostri giorni, ma delinea il quadro culturale e ideologico in cui la band ha operato. Sempre Prévoist ha in programma l'uscita di un nuovo volume autobiografico nel quale rilegge in maniera anche critica e provocatoria i momenti del suo percorso con *AMM* (Prévoist 2020, comunicazione personale, email 1/4/2020).

⁴²⁹ La provenienza artistica iniziale di Rowe, per esempio, era quella della pittura. Sulla ricerca chitarristica di Rowe è degno di nota il ciclo di film documentari realizzati dal regista americano Bob Burnett, il terzo dei quali specificamente dedicato alle sperimentazioni chitarristiche condotte nell'ambito di *AMM* (<https://www.bobburnett.me/#/keithrowe>, 16 agosto 2021).

sviluppa anche la ricerca sulle proprietà non convenzionali degli strumenti musicali⁴³⁰ e sull'interazione tra loro: le parti solitamente inudibili di uno strumento, come per esempio le corde oltre il ponticello della chitarra, vengono catturate attraverso piccoli microfoni piezoelettrici, oppure i tamburi della batteria sono impiegati come scatole di risonanza per amplificare lo sfregamento di un arco su piccoli piatti, campane e altri oggetti metallici (Prévost 1996: 32).

Ma la ricerca sul materiale sonoro non è l'unica peculiarità espressiva, la volontà è quella di una continua messa in discussione del fare musica, una sua costante reinvenzione:

Il misterioso ma pregnante acronimo AMM fu inventato e adottato. [...] Il risultato di avere questo nome “chiuso” ha lasciato “aperto” il suo significato. Forse una sorta di atavico pragmatismo inglese ci ha portato a volere che la musica parlasse da sé, piuttosto che vestire, circoscrivere e quindi limitarne le attività. Ciò che AMM ha significato e dove abbia portato, non fu determinante, al di fuori dell'unico precetto attivo: “essere”. Dal suo inizio AMM è stato un veicolo per una continua *auto-invenzione*⁴³¹ (Prévost 1996: 32).

Se da un lato l'allontanamento dal jazz era diventato palese, dall'altro i musicisti di AMM si preoccupavano molto di tenere le distanze anche dall'avanguardia musicale che in quel momento vedeva in Cage e Stockhausen due compositori in grado di investigare tematiche simili. La critica all'approccio di Cage si esprime con una distanza dalle sue modalità di controllo che, per i musicisti di AMM, sono state sempre attuate, anche nei casi di maggior indeterminatezza della sua musica:

Anche se con metodi da gioco di prestigio, egli ha mantenuto e perpetuato la accresciuta autorità che è stata raggiunta dai compositori di musica occidentale negli ultimi due secoli. I metodi casuali e le varie tecniche interpretative che i musicisti debbono utilizzare in maniera da eseguire certi pezzi di Cage, sono come imbevute dell'ethos e della metodologia di Cage, come i comandi di una più formale notazione (Prévost 1996: 32).

In maniera simile, le improvvisazioni di Stockhausen della musica intuitiva hanno, nella critica di AMM, qualità che, o “dirigono” il musicista o gli danno la libertà di estrarre e

⁴³⁰ Giova segnalare che Gare suonava il sassofono, Rowe la chitarra e Prévost la batteria, strumenti assolutamente tipici del jazz ma probabilmente mai prima da loro utilizzati con modalità non convenzionali.

⁴³¹ Non a caso il libro originale di Prévost (1995), da cui è tratto il testo in italiano del 1996, riporta il termine *self-invention* anche nel titolo, a sancire l'importanza di un tale tipo di atteggiamento verso la musica.

trasformare materiali della sua preesistente produzione, dimostrando il bisogno del compositore di “dominare”, fatto ulteriormente confermato dall’abitudine di controllare l’uscita dei suoi musicisti attraverso il mixaggio (Prévost 1996: 33). AMM si è distanziata da questi approcci negando ogni intento autoritario esterno e resistendo a qualsiasi tentativo individuale di imporre una singola volontà sugli eventi: qualcosa che potremmo definire come una vera e propria creazione collettiva.

Questo tipo di approccio ha fortemente sollecitato la sensibilità di Cardew, già impegnato – come abbiamo visto – nello sforzo personale di ridiscutere il ruolo del compositore nelle partiture di musica scritta, e lo ha stimolato a entrare in AMM nel 1966, con il ruolo iniziale di pianista e violoncellista. A maggior ragione, da quel momento le performance di AMM non vengono pianificate o discusse, ma prendono la forma di improvvisazioni completamente libere di una o due ore, incluse vere e proprie sessioni di sperimentazione puramente sonora sulle possibilità di estensione elettroacustica degli strumenti e/o di oggetti della quotidianità come la radio⁴³² (Harris 2013: iv).

Il ruolo di Cardew è naturalmente influenzato dal suo background – derivato dall’educazione musicale formale piuttosto che dal free jazz come era per gli altri – ma la reciprocità musicale e intellettuale nella relazione con AMM è stata senza dubbio importante, sia per il percorso della band che del compositore. In particolare, l’inclusione nella musica di tutte le infinite possibilità foniche dei nuovi strumenti era per Cardew un fattore sorprendente, impensabile nell’alveo della musica “composta”; ed è grazie a questa inclusività che egli sembrava vedere l’esperienza in AMM come distinta da qualsiasi altra forma espressiva precedente:

an openness to the totality of sounds implies a tendency away from traditional musical structures towards informality. [...] Informal “sound” has a power over our emotional responses that formal “music” does not, in that it acts subliminally rather than on a cultural level. This is a possible definition of the area in which AMM is experimental. We are *searching* for sounds and for the responses that attach to them, rather thinking them up, preparing them and producing them. The search is conducted in the medium of sound and the musician himself is at the heart of the experiment (Cardew 1970: 18).

⁴³² Non è da escludere in questo caso un omaggio o comunque un’ispirazione al lavoro di Cage che è stato certamente un pioniere nell’utilizzo della radio come strumento musicale. Vale su tutti come esempio la composizione *Radio Music* del 1956, in grado di essere eseguita da un numero variabile di esecutori, da uno a fino a otto, ciascuno con il suo apparecchio radio.

Una approfondita esplorazione del suono prima ancora che dei costrutti musicali: questa è probabilmente una delle peculiarità più innovative e originali di AMM, in grado di posizionare la componente umana, tattile e pratica al centro dell'esperienza musicale; un'esperienza fondativa sul suono che, certamente conseguente anche alla conoscenza del lavoro di Cage, può comunque essere accostata a diverse attività in questo ambito, sia coeve sia successive, da Hugh Davies⁴³³ al *circuit bending*⁴³⁴ fino ai molti setup elettroacustici autoconstruiti dei giorni nostri.

Dopo la tragica scomparsa di Cardew del 1981 entrano nel gruppo altri due musicisti della "galassia" ovvero John Tilbury (pianoforte) e Rohan de Saram (violoncello) e più o meno in questa formazione AMM continua la sua attività per molto tempo ancora, fino ad arrivare ai primi decenni degli anni Duemila. Nel suo volume Bailey (2010: 178) attribuisce addirittura un ruolo "istituzionale" al gruppo, parlandone espressamente in termini di serietà del loro lavoro, una serietà che si riflette non solo nel modo in cui suonano ma anche nel loro interesse verso le conseguenze filosofiche ed educative della musica improvvisata, da loro articolate in conferenze, dichiarazioni e scritti di vario tipo.

Mentre dagli anni sessanta del secolo scorso fino alle uscite degli ultimi anni, il sound di AMM è radicalmente cambiato, lo spirito e il carattere del lavoro collettivo è rimasto costante nel tempo. Lo stesso Prévost conferma questo aspetto insieme alla descrizione di interessanti modalità di lavoro, che appaiono suggerimenti validi per qualsiasi progetto collettivo di improvvisazione:

Parte della filosofia di AMM è l'idea dei commenti contemporanei: voci separate che parlano allo stesso tempo, intrecciandosi e intersecandosi. Ma ciascuna voce non è atomizzata e individuale. Paradossalmente, può essere che quella individualità esista e possa svilupparsi solo in un contesto collettivo. Così quando la situazione musicale sembra caotica, quando siamo presi nel *maelstrom* del suono, in cui a volte è quasi impossibile distinguere chi c'è e cosa avviene, quello è il momento in cui uno deve differenziarsi, delineare il proprio

⁴³³ Come abbiamo visto nel primo capitolo, Davies è stato un musicista che ha collaborato tra l'altro con Derek Bailey, Jamie Muir ed Evan Parker, ma è soprattutto noto come inventore di nuovi piccoli strumenti musicali di natura elettrica, derivati spesso da oggetti di uso quotidiano. Alcuni riferimenti al suo lavoro, così come al gruppo fondato insieme agli altri tre musicisti (*Music Improvisation Company*), si trovano nel libro di Bailey (2010).

⁴³⁴ Questa pratica, nata nella seconda metà degli anni sessanta, soprattutto per opera dell'artista americano Reed Ghazala, è centrata sulla personalizzazione creativa di circuiti e dispositivi elettronici per creare nuovi strumenti di generazione e trasformazione del suono. Essa è giunta fino ai nostri giorni ed è attualmente molto diffusa; per una approfondita analisi di questa, come di altre tecniche simili della musica elettronica, possiamo segnalare il libro di Nicholas Collins (2006).

contributo, se no tutta l'impresa diventa una cacofonia senza significato. E alla fine dell'analisi è responsabilità di ciascun musicista fare sì che ciò non accada (Eddie Prévoist, cit. in Bailey 2010: 178-179).

Ma ancora più significativo è il frammento testuale dove Prévoist illustra alcuni tra i principi estetici e culturali radicali del lavoro dei musicisti di AMM, ma che infine prelude a inevitabili implicazioni sulla sfera delle relazioni umane:

Magari non è “musica” secondo la convenzione, ma certamente è una nuova attività che usa il suono, piena di nuovi meccanismi e di implicazioni culturali che sono diverse da quelle precedenti. Tendo a pensare alla nostra musica, in questo momento, come una meta-musica. Uno dei temi generativi di questa meta-musica è il rapporto tra i musicisti. La musica esiste e si sviluppa attraverso l'interscambio, il dialogo tra i musicisti. Sono essi a definire e a ridefinire i fini, in un *continuum*. Naturalmente, ci sono sentimenti forti tra i musicisti – l'esperienza di AMM è forse il singolo più importante fenomeno della nostra vita (dichiarazione questa di carattere assai poco inglese). La condivisione di un'esperienza così intensamente creativa è in sé stessa istruttiva. E forse questa interazione psicologica è una parte importante delle differenze culturali che questa musica offre. Non possiamo dare la colpa al compositore che ci fa suonare una musica così difficile (o banale). Certamente non è un piccolo confortevole *club*. Dubito che le nostre forti amicizie sarebbero potute sopravvivere molto a lungo senza il veicolo creativo che è AMM. Dà senso alla nostra associazione (Eddie Prévoist, cit. in Bailey 2010: 179).

Per questi tratti, così come per la sua longevità, AMM è una pietra miliare nella storia dell'improvvisazione libera collettiva e se la presenza di Cardew al suo interno è stata un elemento strutturale nei primi anni, il suo retaggio, tanto musicale che umano, sembra riverberarsi nei musicisti con cui è entrato in contatto.

Sebbene negli ultimi anni della sua vita abbia inspiegabilmente rinnegato buona parte dei percorsi che abbiamo qui descritto,⁴³⁵ Cardew ci appare come una figura estremamente moderna. Egli anticipa un'idea di musicista a tutto tondo che si delineerà negli anni a seguire fino, soprattutto, ai giorni nostri:⁴³⁶ un musicista in grado di integrare la creazione artistica, la conduzione e la gestione di gruppi, l'impegno culturale e politico.

⁴³⁵ Il suo libro già citato del 1974, *Stockhausen Serves Imperialism*, è esattamente questo, ovvero una serie di saggi polemici che colpiscono le avanguardie e l'arte borghese, ponendosi definitivamente in una posizione di netto distacco da tutto, compresa una parte della sua produzione. In questa sede il libro è citato nella traduzione italiana (Cardew 1976).

⁴³⁶ Come non pensare, se pur in una prospettiva completamente differente, a Pierre Boulez (1925-2016), musicista di portata enorme in tutti i settori di cui si è occupato: compositore, direttore d'orchestra e instancabile operatore culturale, capace di fondare importantissime istituzioni francesi (come l'*Ircam* e l'*Ensemble Intercontemporain*) che gli sono ampiamente sopravvissute.

3.2. Musica sociale

3.2.1. Roma

Tra la metà degli anni sessanta e la fine degli anni settanta del secolo scorso, la città di Roma si è trovata al centro di un fermento culturale fuori dal comune, che si è gradualmente trasformato in un tratto fondamentale della storia della musica italiana, prevalentemente grazie al fiorire di rilevanti esperienze di improvvisazione collettiva. Capire le ragioni, storiche e culturali, di questo fenomeno è un'operazione complessa e lontana dagli scopi di questo studio, ma possiamo rilevare come il periodo in questione sia diventato oggetto di una serie di studi approfonditi proprio nell'ultimo decennio, soprattutto grazie ai contributi del compositore Giovanni Guaccero⁴³⁷ (2013a, 2013b, 2014), dei musicologi Amy Beal (2009), Christine Anderson (2013), Valentina Bertolani (2017, 2018, 2019), Luigi Pizzaleo (2014a, 2014b) e Daniela Tortora (1990 e 2017), del critico Valerio Mattioli (2016), oltre che all'energia curatoriale del compositore e animatore culturale Alessandro Sbordoni.⁴³⁸

Come primo aspetto, Guaccero introduce il tema di una visione sociale della musica individuato quale motore delle esperienze romane:

My idea is that at that moment in history improvisation responded to a primary social need, which certainly went beyond the elaborate theories and linguistic boundaries between genres. In the specific field of the Rome context [...] the practice of improvising was a place of comparison, in which even very different figures were united by an intellectual curiosity that favored forms of collaboration which superseded their differences, and above all by the large-scale adoption of that performative and creative practice that could be (more or less) defined as (generally) “free” collective improvisation (Guaccero 2018: 16).

⁴³⁷ Un recente articolo di Guaccero (2018) analizza bene alcune delle ragioni del proliferare romano di esperienze improvvisative in quegli anni. Inoltre, anche il suo libro del 2014 dedica le pagine introduttive a contestualizzare l'ambiente romano nell'ottica nazionale e internazionale dell'improvvisazione di quel periodo. Se da un lato è difficile comprenderne in maniera assoluta tutte le motivazioni, dall'altro questo testo, così come gli altri suoi volumi citati, rende conto, talvolta anche in forma cronachistica, delle presenze, delle intersezioni e delle molteplici attività succedutesi a Roma nel periodo in oggetto.

⁴³⁸ Sbordoni è stato a più riprese presidente dell'Associazione *Nuova Consonanza*, storico ente organizzatore di attività concertistica, ma anche, come vedremo, motore di esperienze creative collettive. Per conto di Nuova Consonanza, nel 2017, è stato promotore a Roma, insieme a Antonio Restagno, di un articolato convegno comprendente numerosi contributi importanti e pertinenti alla storia dell'improvvisazione romana, tra cui quelli di Alvin Curran, Alessandro Mastropietro, Giancarlo Schiaffini e degli stessi Guaccero e Pizzaleo; gli atti di questo convegno (Sbordoni e Restagno 2018) insieme alla precedente raccolta di saggi del 2014 sullo stesso tema (Sbordoni 2014) costituiscono due contributi fondamentali per chi voglia entrare nel clima culturale della Roma di quegli anni.

La contingenza culturale sembra essere quella per cui compositori e strumentisti di diversa estrazione e approccio metodologico si ritrovano in un terreno comune, quello appunto dell'improvvisazione, riconoscendone il valore e le possibilità espressive; ma anche sviluppando un profondo processo di riflessione collettiva più generale sui linguaggi della musica (Guaccero 2018: 16).

Non è quindi un caso che una tale riflessione parta nel contesto romano proprio dai compositori, anzi da compositori poco "allineati" alle tematiche e ai dettami del mainstream culturale della musica scritta di quel periodo.⁴³⁹ È utile e significativo quindi partire proprio dalla figura di un compositore, Franco Evangelisti,⁴⁴⁰ che ha rappresentato negli anni una delle voci più rappresentative del fare musica romano.

Franco Evangelisti e il *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*

Le parole di Evangelisti possono introdurci alle differenze tra l'idea di scrittura determinata e il concetto da lui ridefinito di "forma momentanea":

La cosiddetta forma momentanea o aleatoria, o mobile, o aperta, è la forma musicale, sviluppatasi in questi ultimi anni, che si contrappone – per il fatto di essere in tutto o in parte indeterminata – allo sviluppo della musica seriale che è, invece, del tutto determinata. Come forma essa è vicina all'idea o condizione musicale detta "variazione", poiché la struttura è variazione della forma. L'avvenimento sonoro racchiuso nei simboli di una tale partitura non ne costituisce il risultato finale, compiuto nel senso tradizionale con un inizio, uno

⁴³⁹ Non dobbiamo infatti dimenticare che quelli sono anche gli anni di maggior sviluppo della universalmente nota scuola di Darmstadt, dove ai corsi estivi si confrontavano personaggi come Berio, Boulez, Cage, Maderna, Nono, Pousseur, Stockhausen e così via, e che negli anni influenzò fortemente il pensiero e l'estetica della musica europea. Per gli eventuali approfondimenti su questo tema suggeriamo il libro-rassegna in italiano di Antono Trudu (1992) oppure il più recente testo di Martin Iddon (2013).

⁴⁴⁰ Il percorso di Evangelisti (1926-1980), inizia con una profonda esperienza nelle sedi più "ortodosse" della musica contemporanea del secondo dopoguerra: Darmstadt, Colonia e Varsavia, dove collabora anche con Herbert Eimert, Nono e Stockhausen. Il suo rientro a Roma alla fine degli anni cinquanta lo spingerà poi verso un percorso diverso, caratterizzato da una profonda "irritazione per l'impianto dogmatico del serialismo integrale" (Mattioli 2016: 172). Per un approfondimento delle relazioni tra Evangelisti e la Scuola di Darmstadt, così come delle sue tensioni interiori rispetto a quell'esperienza cfr. Borio (1989).

sviluppo e una conclusione, ma è una sollecitazione a compiere dei ragionamenti, delle disposizioni, delle scelte istantanee in quei settori da sempre componenti il linguaggio musicale (Evangelisti 1991: 64).⁴⁴¹

Le scelte “momentanee”, istantanee, di cui parla, insieme alla continua facoltà di “mutazione” come caratteristica della forma aleatoria, orientano molto l’interesse del compositore romano verso l’improvvisazione, intesa come un’espressione musicale che procede secondo una logica emozionale interna, con soluzioni sonore in cui l’immediatezza è il tratto principale (Evangelisti 1991: 64-65). Dal testo emerge però una lettura dell’improvvisazione distante da un’esclusiva percezione soggettiva (quella del performer e del suo background), e ancor più dalla costellazione dei molteplici idiomi del jazz.⁴⁴² Da questo punto di vista, sembra evidente come Evangelisti sposti l’accento dal ruolo dell’esecutore come interprete di una partitura definita verso una figura relativamente nuova, un esecutore che è anche compositore, creando il testo sonoro nel momento preciso della performance e diventando esso stesso, attraverso le multiformi improvvisazioni sperimentate, creatore del flusso musicale. Tra le definizioni presenti nella riflessione di Evangelisti, l’ultima, “forma aperta”,⁴⁴³ sembra oggi quella maggiormente efficace per descrivere le sue intenzioni: lavorare su un’idea di musica collettiva e convogliare attraverso il suono improvvisato le relazioni esistenti tra compositori militanti. Entrambi questi elementi sono fondativi delle ricerche di Evangelisti intorno alla metà degli anni sessanta e, a ben interpretare il suo pensiero, non si tratta di aspetti completamente disgiunti:

Dopo avere ricordato le origini storiche e le ragioni che legano l’improvvisazione alla forma aperta, occorre aggiungere che si arriva all’idea di un gruppo, o di una collettività, soltanto quando il linguaggio o i linguaggi sono, o possono essere, un *modulo* comune a tutti coloro che vogliono parteciparvi (Evangelisti 1991: 66).

⁴⁴¹ Queste parole, pubblicate nel suo libro postumo del 1991 e relative a scritti prodotti intorno al 1979, si riferiscono in realtà a concetti che il compositore formalizza addirittura nel 1959, come chiarito da lui stesso nella parte introduttiva del capitolo “Sviluppo e significato della musica aleatoria” (Evangelisti 1991: 63-74).

⁴⁴² Questa presunta relazione di distanza tra il pensiero di Evangelisti e i linguaggi di derivazione afro-americana è discussa nel libro di Valerio Mattioli (2016: 176-177). Quello che interesserà qui è vedere come alcuni meccanismi vicini all’improvvisazione jazz potranno talvolta confluire nelle modalità operative dei progetti improvvisativi di Evangelisti.

⁴⁴³ Sebbene non esistano a nostro parere fonti certe, Mattioli (2016: 170-171) ipotizza la connessione diretta di questo tipo di approccio con le idee di Umberto Eco, molto in voga in quel periodo nell’ambiente culturale italiano ed europeo, e confluente nel suo celeberrimo volume *Opera aperta* del 1962. Franco Evangelisti parla del suo concetto di “forma aperta” nel 1961, durante una conferenza radiofonica, trascritta in (Evangelisti 1980: 110-113).

E ancora:

È stata la conoscenza di specifici processi musicali, con i loro sviluppi e conseguenze, che ha permesso a un gruppo di compositori di riunirsi e accordarsi per cercare i moduli comuni che avrebbero permesso a un insieme di individui uniti dal medesimo scopo, di musicare (Evangelisti 1991: 67).

La base essenziale di un gruppo che improvvisa presuppone quindi un terreno fertile di confronto su cui trovare accordo e affiatamento: da questo punto di vista le caratteristiche necessarie che Evangelisti stesso sembra evidenziare sono l'impostazione critica e la modestia (nel senso della consapevolezza di propri limiti e della rinuncia a vantarsi dei propri meriti) di ciascun componente, senza dimenticare, comunque, la propria storia e sottrarsi al desiderio di superare i propri limiti, estremizzando il linguaggio musicale pur nei confini del sistema temperato (Evangelisti 1991: 67). La sintesi di questo connubio compositore-improvvisatore è ancora espressa in maniera radicale da Evangelisti, come superamento tanto del percorso della musica scritta quanto del ruolo stesso del compositore, inteso in senso tradizionale:

In conclusione, si può affermare che l'opera portata all'ascolto, al pari delle opere composte, costa la fatica di averla prodotta nel tempo della sua durata fisica, vale a dire pochi minuti. Pertanto, si dovrebbe dedurre che se anche il sistema occidentale non dovesse rinnovarsi su altre basi, il suo impiego sarebbe ugualmente superato; i compositori siglerebbero delle opere che sarebbero soltanto letteratura o accademia.

L'improvvisazione di gruppo, invece, lascerebbe uno spiraglio di salvezza se non altro per la possibilità di usare il vecchio sistema nella propria immediatezza, così come avviene nella musica indiana. Questa sarebbe l'unica magia ancora possibile alla musica d'oggi: la possibilità di essere non più scritta e quindi del tutto priva di miti verso quel personaggio chiamato *autore* (Evangelisti 1991: 73-74).

L'interesse per suonare in gruppo, così come la caratteristica di essere tutti quanti compositori in senso tradizionale, si combinano comunque con un ulteriore elemento: l'influenza su Evangelisti di alcuni compositori americani, presenti a Roma intorno alla metà degli anni sessanta. In particolare l'amicizia e la relazione con Larry Austin,⁴⁴⁴ arrivato a

⁴⁴⁴ Austin (1930-2018) è stato uno dei più importanti pionieri americani della computer music, nonché professore, dal 1958 al 1972, alla *University of California* di Davis, dove riuscì a dare vita, nel 1963, al gruppo di improvvisazione *New Music Ensemble* (cfr. cap. 1). Vita e opere del compositore sono ripercorse nel recente libro di Thomas Clark (2014); la relazione epistolare tra Austin e Evangelisti è invece ricostruita in maniera capillare da un saggio recente di Alessandra Carlotta Pellegrini (2018: 245-256).

Roma grazie al famoso programma di borse di studio *Fullbright* e condotto presso l'American Academy (Mastropietro 2018: 24), gioca un ruolo determinante, come evidenziato da Valentina Bertolani (2019: 3), per quella che sarà un'azione determinante nelle ricerche di Evangelisti: la fondazione nel 1965 del *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*⁴⁴⁵ (GINC). Come dichiarato dallo stesso Evangelisi (Guaccero 2013: 107 e Bertolani 2019: 3) la costituzione del GINC si ispira inizialmente al *New Music Ensemble* di Larry Austin;⁴⁴⁶ fin da subito è una formazione aperta, stabilmente frequentata nei primi vent'anni di vita da personalità di grande livello come Mario Bertoncini, Walter Branchi, Aldo Clementi, John Eaton, Fernando Grillo, John Heineman, Roland Kayn, Egisto Macchi, Ennio Morricone,⁴⁴⁷ Jerry Rosen, Frederic Rzewsky, Alessandro Sbordoni, Giancarlo Schiaffini, William O. Smith, Ivan Vador e numerosi altri (Guaccero 2013a: 86).

Molti dei musicologi che hanno studiato in profondità le vicende del GINC (Guaccero 2013a: 104; Bertolani 2019: 3, per esempio) sono concordi nell'affermare che, almeno nel suo primo periodo, il gruppo sembra configurarsi come un'estensione, in altra forma, del percorso compositivo di Evangelisti. Ma a questo proposito è interessante citare l'intervento critico di Mattioli, estremamente originale ed efficace nella sua esposizione, capace di introdurre alcuni di quelli che emergeranno come i punti centrali della ricerca del gruppo:

I brani di GINC tradiscono in maniera che più evidente non si può il retroterra di Evangelisti e compagni: a confermare le preoccupazioni e le idiosincrasie del fondatore, è una *free music* che di jazz non ha praticamente nulla, e per quanto di composizioni improvvisate si tratti il risultato è stranamente elegante, cameristico,

⁴⁴⁵ Il nome del gruppo viene mutuato da quello dell'omonima associazione culturale fondata da Evangelisti tra il 1959 e il 1960 insieme ad altri musicisti dell'area romana come Mario Bertoncini, Mauro Bortolotti, Antonio De Blasio, Domenico Guaccero, Egisto Macchi e Daniele Paris (Bertolani 2018: 105). Lo stesso Evangelisti ne sarà presidente a più riprese, mentre l'associazione diventerà nel tempo la più importante istituzione concertistica romana sulla musica contemporanea, a tutt'oggi ancora attiva. Per una storia dell'associazione dagli inizi fino al 1988 cfr. Tortora (1990).

⁴⁴⁶ Lo stesso Austin partecipa alla prima apparizione concertistica del GINC, avvenuta nell'aprile del 1965 al *Teatro delle Arti* di Roma nell'ambito del terzo festival dell'*Associazione Nuova Consonanza*; in questo concerto fanno parte del gruppo, oltre agli stessi Evangelisti (tastiere) e Austin (tromba, flicorno e contrabbasso), anche gli americani John Eaton, John Heineman (trombone e violoncello) e William O. Smith (clarinetto), il musicista tedesco Roland Kayn (vibrafono e percussioni) e gli italiani Carmine Pepe (percussioni) e Ivan Vador (sassofono) (Guaccero 2013a: 85).

⁴⁴⁷ Proprio nel periodo di inizio del GINC, Ennio Morricone (1928-2020) è contemporaneamente impegnato in quella che diventerà poi la sua attività primaria e che lo renderà destinatario di un successo planetario: ci si riferisce alla collaborazione con il regista Sergio Leone, per la cosiddetta "trilogia del dollaro", una serie di tre pellicole interpretate dall'attore americano Clint Eastwood e divenute pietre miliari della storia del cinema italiano: *Per un pugno di dollari* (1964), *Per qualche dollaro in più* (1965) e *Il buono, il brutto e il cattivo* (1966). Per un esaustivo approccio storiografico e analitico alla musica per il cinema di Morricone suggeriamo i testi di Sergio Miceli (1994) e di Morricone insieme allo stesso Miceli (2001).

perfettamente in linea con quanto uno si aspetterebbe da una formazione d'avanguardia "seria". Eppure, anche a un ascolto superficiale, non sfugge una certa aria da febbre altalenante, come se degli improvvisi sbalzi di temperatura venissero mandati al rallentatore e ipoteticamente passati al microscopio. Le composizioni si riducono a nebulose che si addensano e poi si diradano senza ordine apparente: echeggiano nell'aria senza posarsi da nessuna parte e però riempiono silenziosamente lo spazio, quasi a tratteggiare gli interni di un labirinto tutto immaginario per falsi indizi e appigli invisibili. Per certi versi, più che musica, è puro *suono*, e sono soprattutto i timbri degli strumenti a suggerire l'idea di una chiazza evanescente di colori sfocati, con i silenzi che tuonano come i rumori, i glissandi che sfumano rarefatti, e gli intervalli che oscillano indecisi tra un tono e l'altro. Evangelisti e soci sfruttano in maniera al tempo stesso sottile e deflagrante alcuni trucchi presi a prestito da Cage come l'utilizzo di strumenti "preparati",⁴⁴⁸ modificati o suonati in maniera non convenzionale, ma anche la possibilità indotte dall'elettronica: amplificazione, ritardi, alterazioni cromatiche (Mattioli 2016: 178).

Una delle basi essenziali del gruppo è il senso di affiatamento tra i componenti, capaci di lavorare su un terreno fertile di discussione con modestia, impostazione critica e intesa espressiva; il compositore romano è assolutamente convinto nella sua posizione di poter emancipare la figura stessa del compositore, indirizzandolo verso una fuoriuscita dai propri limiti, che anche grazie all'impiego di "mezzi extrastrumentali" conduca verso un orizzonte sistematicamente nuovo (Evangelisti 1991: 67). In effetti i concetti e i processi operazionali da lui regolarmente elaborati e proposti costituiscono elementi centrali tanto nella ricerca teorica che nella sperimentazione pratica di quegli anni:

L'invenzione continua del timbro, dei diversi attacchi dei suoni, l'impiego di mezzi elettronici in presa diretta, l'uso delle voci intese come impulso-fonemi, pongono il Gruppo in una posizione di attualità che i compositori, singolarmente, devono ancora raggiungere (Evangelisti 1991: 67).

Il suono e la sua costante modulazione costituiscono quindi uno dei punti di partenza: è questa idea a condurre il GINC verso un'originale tecnica espressiva, relativamente nuova:

Un altro "luogo" tipico del GINC è l'improvvisazione a "fasce",⁴⁴⁹ con suoni lunghi tenuti, variati

⁴⁴⁸ Uno "strumento preparato" è quello in cui il cui suono viene modificato inserendo gli oggetti più disparati all'interno della sua meccanica. Il primo e più famoso caso è stato quello del pianoforte preparato di Cage, utilizzato per la composizione *Bacchanale* del 1940 e poi successivamente in molte altre sue opere, tra cui le più conosciute *Sonate e Interludi* scritte tra il 1946 e il 1948.

⁴⁴⁹ In generale preferiamo attenerci alla principale letteratura analitica della musica elettroacustica, utilizzando il termine "tessiture sonore", assai più appropriato, per esempio, alla luce delle teorie spettromorfologiche del

timbricamente nello stile delle composizioni elettroniche dell'epoca, come le improvvisazioni *RKBA 1675/I*, *String Quartet*⁴⁵⁰ o *Light music* (Guaccero 2013a: 109).

Certamente esiste dalla fine degli anni cinquanta una tendenza della musica elettronica su supporto⁴⁵¹ a esprimersi anche in composizioni organizzate per fasce sonore;⁴⁵² ma sembra più convincente l'ipotesi, peraltro introdotta da uno dei componenti del GINC, Mario Bertoncini (2014a: 114-115), di un riferimento esplicito alla poetica del “suono continuo” del compositore Giacinto Scelsi,⁴⁵³ operante a Roma ed egli stesso membro dell'Associazione Nuova Consonanza, pur senza mai prendere parte al gruppo d'improvvisazione. La vicinanza a Scelsi del gruppo sarà successivamente testimoniata anche dalla realizzazione, a metà degli anni settanta, di uno specifico lavoro improvvisativo denominato *Omaggio a Giacinto Scelsi*,⁴⁵⁴ in cui partendo da un'unica altezza fondamentale di Si bemolle, nasce un lungo crescendo costituito dalla stratificazione progressiva dei suoi armonici, fino ad arrivare a un climax dinamico estremo (da cui emerge una sorta di urlo sonoro ancestrale) e poi convergere gradualmente verso un più rapido decrescendo.

Arrivare all'omogeneità timbrico-espressiva dei risultati citati non è un atto immediato e ne è ben conscio proprio Evangelisti quando scrive:

compositore e teorico anglo-neozelandese Denis Smalley, pubblicate in varie occasioni, tra cui anche parzialmente in lingua italiana (Smalley 1996).

⁴⁵⁰ Le prime due opere di questa lista sono incluse nel primo disco pubblicato dal GINC per RCA nel 1966 e contenente anche altre improvvisazioni rilevanti di quel periodo (*String Quartet* è suonato da Bertoncini, Evangelisti, Heineman e Kayn; *RKBA 1675/I* è suonato da Bertoncini, Evangelisti, Kayn, Morricone e Rzewski). Il disco è stato ristampato su CD nel 2016 dall'etichetta milanese Schema.

⁴⁵¹ In quegli anni si usava la definizione “musica per nastro magnetico” in quanto il supporto era appunto quello, successivo al disco in vinile e precedente ai supporti digitali.

⁴⁵² Da questo punto di vista è opportuno segnalare che Evangelisti, durante il suo periodo di lavoro negli studi della *WDR* di Colonia, realizzò una breve composizione elettronica, presumibilmente ispirata dalla contemporanea presenza nello stesso luogo di Ligeti e Stockhausen; essa ha proprio il titolo di *Incontri di fasce sonore* (1956) e il suo materiale musicale comprende, in buona parte, tessiture sonore sintetiche che si sviluppano come eventi continui di media e lunga durata. Uno dei rari studi analitici su quest'opera è quello di Gioni e Ligabue (1998).

⁴⁵³ Giacinto Scelsi (1905-1988) è un compositore di difficile catalogazione e inquadramento. Certo è che ha ampiamente frequentato l'ambiente romano di cui stiamo discutendo, così come molte sue opere possono oggi essere considerate pionieristiche sotto vari punti di vista: tra questi si può rilevare proprio l'interesse per il suono in trasformazione attraverso una scrittura tessiturale continuamente solcata da micro-variazioni, così come il suo costante riferimento alle culture orientali (Arena, 2016). Inoltre, la sua ricerca ha anche ampiamente intersecato il fenomeno dell'improvvisazione, come documentato nei testi di Marco Fusi (2018) e di Irène Assayag (2018).

⁴⁵⁴ Opera inclusa nel disco del GINC “Musica su schemi” con i musicisti Evangelisti, Macchi, Morricone, Schiaffini e con Antonello Neri e Giovanni Piazza; uscito nel 1976 per la storica etichetta milanese Cramp Records, è stato ristampato su CD nel 1990.

Non si giunge all'improvvisazione collettiva per vocazione, vi si arriva dopo molti esercizi preparatori su vari settori della tecnica musicale: tempo, rapporto delle altezze, timbro, dinamiche, aspetti grammaticali e sintattici, funzioni linguistiche di un periodo specifico, ascolto d'insieme (Evangelisti 1991: 69).

Il training degli esercizi preparatori diventa una caratteristica costante per il GINC e vengono proposti da tutti i membri del gruppo, così da ripeterli fino ad arrivare a una definizione dei vari parametri studiati soddisfacente per tutti. L'importanza degli esercizi sta nella disciplina di comportamento musicale che ciascun componente acquisisce, così da essere in grado di controllare una moltitudine di situazioni musicali, dalle più semplici alle più complesse (Evangelisti 1991: 69), come di generare sessioni improvvisate prive di riferimenti alla memoria personale di ciascuno o a soluzioni musicali standardizzate e già conosciute (Bertolani 2018: 137). Ma l'attuazione della fase di training contribuisce anche all'emancipazione della relazione tra i componenti del gruppo; in tal senso ci sentiamo di concordare con quanto scritto da Bertolani a proposito del dialogo tra musicisti durante le fasi di esercizio:

[...] in the case of GINC the feedback among performers is particularly important. In fact, this feedback among improvisers happened both in the moment of improvisation and while listening back to the recording of their sessions and discussing them. Such discussions in turn affect future results in a never-ending loop of collective self-reflection (Bertolani 2018: 163).

Anche su questo aspetto è lo stesso Evangelisti a sottolineare ancora una volta la centralità di un pensiero compositivo a tutto tondo per i musicisti del GINC, riferendosi alle fasi di preparazione di un'improvvisazione:

Spero che risulti chiara la necessità che ogni membro del gruppo sia un compositore, poiché ciascun tema proposto deve essere discusso teoricamente e quindi criticamente in un linguaggio comune a tutti (Evangelisti 1991: 69).

La pratica degli esercizi è fondamentale per lo sviluppo di una delle azioni performative più significative nella ricerca improvvisativa del gruppo romano, fondata sul principio di "azione/reazione". Definito in questo modo dagli stessi membri del gruppo (Bertolani 2019: 4), esso è importante perché influenza il modo stesso in cui i differenti musicisti sviluppano

il flusso improvvisativo. Si tratta di rispondere con una “reazione” a una “azione” proposta da uno dei musicisti; per fare questo è indispensabile attenersi a tre tipi di prescrizioni negative, ovvero evitare di:

- a) ripetere o mimare l’azione stessa;
- b) ripetere ritmicamente o metricamente i pattern appena ascoltati;
- c) utilizzare tecniche e comportamenti musicali del proprio background formativo (Bertolani 2019: 4).

Questo non significa che non sia possibile notare nella musica del GINC ripetizioni di qualsiasi tipo, ma esse vanno presumibilmente interpretate da parte dei membri come un risultato indesiderato e pertanto da migliorare nelle successive performance, in un costante allontanamento da schemi predefiniti, così come esplicitato dalla testimonianza diretta di Mario Bertoncini:

Studiavamo varie forme di reazione a uno stimolo sonoro, a un segnale, all’azione di un altro esecutore. Talvolta gli esercizi si riferivano a modi d’attacco determinati o stabilivano precedentemente la strumentazione: duo, trio, quartetto, ecc. [...] comunque sia, scritti o comunicati verbalmente, gli esercizi nel gruppo erano costantemente usati e non costituivano in alcun modo una forma, uno schema (Bertoncini 2017: 53).

Su questo aspetto anche Walter Branchi (2017: 51) sottolinea l’importanza del momento preparatorio degli esercizi di “azione/reazione”, in grado, secondo lui, di stimolare un’improvvisazione assolutamente libera, priva di schemi stabiliti in precedenza, ma costantemente basata sul “comportamento” musicale (Bertoncini 2017: 53). Nel medesimo testo Branchi fa riferimento al più tipico degli esercizi (definito appunto il n. 1) che ha lo scopo di sollecitare in maniera pressante la capacità di ascolto di ciascun musicista verso gli altri:

[...] a turno, ogni partecipante, proponeva un’idea musicale alla quale gli altri erano tenuti a rispondere, senza però mai sovrastarla in termini di intensità sonora. Le varianti all’esercizio erano: risposta omogenea, contrastante oppure libera (Branchi 2017: 51).

Ma cita anche un esercizio definito “economia del materiale”, che consisteva nella scelta, da parte di ogni compositore-esecutore, di un numero molto limitato di materiali sonori,

addirittura anche solo un'altezza o un timbro (Branchi 2017: 51). Un lessico estremamente ridotto dunque, che sembra riportare ancora una volta l'interesse di Evangelisti e i suoi verso una concentrazione sul suono e sulle sue possibilità di una sua costante modulazione, così come su categorie semplici ma efficaci (le tre varianti) della relazione musicale tra performer; è Daniela Tortora a ribadire questi concetti, evidenziando il legame tra il pensiero del fondatore e la sua idea di risoluzione di alcuni dei problemi tipici del fare musica improvvisato:

Questo tipo di esercizi corrisponde a una precisa convinzione estetica di Evangelisti e consiste nel disporsi a un'utilizzazione essenziale degli elementi sonori, quasi un lavorare "liminamente", riducendo al minimo i contenuti in relazione a questioni di quantità di suono, di colore di suono, di rarefazione ritmica, il tutto nel tentativo di contrastare la tendenza tipica dell'improvvisazione ad accumulare materiali molteplici, bruciandone in breve tutte le risorse al fine di evitare eventuali cadute di attenzione da parte dell'ascoltatore.

Nelle esecuzioni concertistiche vengono definite preliminarmente soltanto la formazione (con nuclei variabili da un minimo di tre al totale degli esecutori, evitando l'improvvisazione solistica e quella a coppie) e la durata complessiva del brano da improvvisare, rispetto alla quale i materiali musicali vengono scelti e opportunamente dosati sino all'esaurimento di ogni interno residuo vitale (Tortora 2017: 43).

Le conclusioni che invece trae lo stesso Evangelisti dalla pratica sulle "azioni/reazioni" sono esemplificative della sua idea di rapporto con l'improvvisazione collettiva e, ancora una volta, sulla necessità della pratica dell'ascolto:

Sulla concentrazione, la provocazione⁴⁵⁵ e la reazione ci sarebbe da scrivere un trattato a parte poiché vi sono implicate fisiologia e psicologia sperimentale. È proprio dalla facoltà di ascoltare i propri suoni, i propri errori e quelli altrui, dalla reazione immediata per correggersi opportunamente, di sapersi arrestare al momento opportuno, di continuare, in poche parole, dalla distribuzione dell'energia individuale messa al servizio di un'idea collettiva, che scaturisce l'essenza dell'improvvisazione di gruppo (Evangelisti 1991: 70).

⁴⁵⁵ Nel suo libro *Evangelisti* (1991) si esprime, come si è visto, con la formula "provocazione/reazione", mentre invece dalle testimonianze riportate da tutti gli altri studiosi già citati (Bertolani, per esempio), così come dalla produzione discografica sembra emergere, piuttosto, un processo di "azione/reazione": si tratta di una definizione che abbiamo adottato fin dall'inizio, reputandola maggiormente efficace per la comprensione della tecnica stessa.

Bertolani raggruppa i principali esercizi di “azione/reazione” in una coppia di tabelle, riportando le descrizioni scaturite da una conversazione con Walter Branchi, come si può vedere nella tabella che segue (Fig. 14):⁴⁵⁶

	Exercises
Exercise 1	“A musical / sonic idea was proposed to each one of the participants... with the precaution that this idea could not be surpassed by other participants in terms of sound volume... in terms of presence... meaning everyone was forced to respond to this idea within these limits. Clearly this happened in turns, that is... I put forward my proposition but then it is up to you and to the others who could not exceed the volume of the proposition (e.g., play louder, impose themselves, etc...), but you were forced to respond. This [exercise] had a variant inasmuch as you could respond either with something similar or with something contrasting (always within the limitations of volume, etc.)” (BRANCHI, personal conversation)
Variation of Exercise 1	Same as above but one could choose not to respond to the idea.
Economy of the material	“We could only avail ourselves of a couple of elements, or even just a couple of sounds. So the whole improvisation... the whole exercise had to be based on these sounds only” (BRANCHI, personal conversation)

⁴⁵⁶ L’analisi di Bertolani non si ferma a questi schemi, ma propone anche un circostanziato raffronto tra le diverse tipologie di esercizi, in raffronto diretto a una serie di effettivi momenti performativi del GINC, documentati in un lungo filmato di Theo Gallehr (prodotto nel 1967 dalla Norddeutscher Rundfunk) in cui si vedono i protagonisti del gruppo allestire e mettere in atto una serie di prove per la loro performance alla Galleria di Arte Moderna di Roma (20 marzo 1967). Il video, quasi tutto in lingua tedesca, è stato recentemente ripubblicato dalla casa discografica italiana Die Schachtel nel cofanetto *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Azioni/Reazioni 1967-1969* che contiene, oltre al DVD con il documentario, anche quattro LP e quattro CD di improvvisazioni, oltre che un libretto denso di testimonianze e contributi musicologi. Il video è attualmente presente anche in rete sulla piattaforma YouTube: www.youtube.com/watch?v=dqvAhBJ99wA (8 giugno 2020).

Intensity exercise	Similar to exercise 1. This, too, had a variant, as your intervention could be contrasting: in a general <i>piano</i> , one could break in with a <i>fortissimo</i> .
Ending <i>forte</i>	As the name says, in this exercise everybody had to finish the improvisation <i>forte</i> . According to Branchi this was the hardest exercise as usually one finishes improvisation by depletion of sonic material.
Improv duration	"This was very interesting. We decided, for instance, to play a one-minute or 15-minute long improvisation. And what did that entail? From a compositional point of view, this was crucial, as you picked the material based on the playing time. You could not use material that was resolved in one minute for a 15-minute improvisation. You had to pick material suitable for the form, suitable for the playing time. So it was an issue of playing time/form." (BRANCHI, personal conversation)

Fig. 14. Riepilogo degli esercizi di azione/reazione del GINC (Bertolani 2017: 24-25)

A corollario di questa tabella, riteniamo importante sottolineare come non si trattasse assolutamente di schemi per improvvisare *tout-court*, bensì veri e propri esercizi per allenare le abilità di ciascuno alla “reazione”, così come alla capacità reciproca di ascolto (Anderson 2013: 374), attuato sia durante la performance che successivamente a essa. Tutte le testimonianze dei protagonisti, riportate, per esempio ancora da Anderson (2013: 374) e Bertolani (2019: 6), convergono sulla presenza di un imprescindibile e successivo momento di riascolto collettivo, “using the exercises as self-reflective moments enabling a collective awareness of how their skills were evolving” (Bertolani 2019: 5). Ci pare che questo aspetto del riascolto possa essere visto come un ulteriore elemento costruttivo dell’improvvisazione, in grado di contribuire alla costruzione dell’asse “esercizio-performance-ascolto” e di richiuderlo circolarmente in un costante feedback creativo.

Infine, può essere utile qualche parole sull’uso dell’elettronica, effettivamente poco utilizzata dai musicisti del GINC e sostanzialmente quasi ignorata dagli studi musicologici precedentemente citati. È ancora una volta lo stesso Evangelisti⁴⁵⁷ a testimoniare l’interesse

⁴⁵⁷ È opportuno ribadire ancora una volta come il compositore romano venga da un percorso giovanile di totale adesione ai principi e agli stilemi della musica elettronica, grazie anche al suo bagaglio formativo e alla

per questo tipo di pratica come ulteriore azione di superamento delle istanze della tradizione, tra le quali “l’idea della conservazione dell’opera propria della nostra cultura” (Evangelisti 1991: 71):

Il Gruppo tenta di uscire dal vecchio sistema mediante l’impiego di nuovi mezzi sia usando una grande varietà di materiali capaci di provocare sensazioni nuove, e sia con l’uso di mezzi elettronici in presa diretta⁴⁵⁸. L’attualità di queste apparecchiature è il logico risultato delle ultime risorse disponibili. Anche in questo campo si è giunti, non a caso, a una sorta d’improvvisazione concreta ed elettronica (Evangelisti 1991: 72).

Nello stesso testo, poche righe successive, Evangelisti si fregia, per esempio, del fatto che il GINC è stato il primo a usare dal vivo, grazie a dispositivi portatili, la tecnica del “modulatore ad anello”,⁴⁵⁹ impiegata strutturalmente in quegli anni da Stockhausen in una serie di composizioni, tra cui le ben conosciute *Mixture* (per gruppi orchestrali e modulatore ad anello) del 1965 e *Mantra* (per due pianisti) del 1970.

Questa dimensione sperimentale del lavoro quotidiano rende ancora più vera l’idea, suggerita da Guaccero (2014a: 108), che sia riduttivo vedere la pratica improvvisativa del GINC come una semplice estensione del pensiero musicale di Evangelisti, o più in generale come una qualche forma di evoluzione interna alla musica euro-americana. Ed è proprio la pratica degli esercizi, del training, introdotta da Evangelisti per fecondare un comune terreno espressivo, a corroborare questa visione. Sempre Guaccero (2014a: 122) definisce i risultati del GINC come “composizioni estemporanee collettive” dove alcuni parametri sono determinati (campo timbrico, dinamica, durata), altri indeterminati e maggiormente aperti alla pratica improvvisativa, pur se confinata entro un campo stilistico definito e “con un estremo grado di attenzione e coscienza, con più rari momenti di abbandono ‘spontaneistico’” (Guaccero 2013a: 122). Questa tendenza verso la creazione di opere non scritte da parte di musicisti-

frequentazione di alcuni degli studi radiofonici principali della ricerca elettroacustica europea come quelli di Colonia e Varsavia.

⁴⁵⁸ Sinonimo in questo caso del termine “dal vivo”, o anche del termine “in tempo reale”; ovvero in un tempo inferiore alla soglia percettiva umana, il che garantisce ai dispositivi elettronici una simultaneità di risposta tipica degli strumenti acustici tradizionali.

⁴⁵⁹ Si tratta di una funzione con cui si ottiene la trasformazione di un segnale (portante) moltiplicando la sua ampiezza attraverso un segnale modulante (per esempio una semplice sinusoidale). Quello che abbiamo in uscita è un segnale complesso e timbricamente molto ricco, nel quale è scomparsa la frequenza portante e sono comparse due frequenze laterali pari alla somma e alla differenza tra i due segnali in gioco. Evangelisti sembra qui riferirsi a una versione portatile del dispositivo elettronico analogico presente nei principali studi di produzione della musica elettronica in quegli anni.

compositori, in contrapposizione con le opere scritte su carta, può essere intesa come l'elemento più innovativo e utopico del GINC, messa in atto da

[...] compositori che abbandonano in quel momento storico l'idea che la creazione artistica debba essere esclusivamente un atto individuale, per dedicarsi a una forma di creazione estemporanea collettiva. Partendo da questi presupposti sembra quasi che il salto concettuale successivo potesse essere il superamento della netta distinzione tra composizione e improvvisazione che ha caratterizzato la "nostra" cultura da diversi secoli (Guaccero 2013a: 122).

Le parole di Walter Branchi, scritte in occasione di una rilettura e un riascolto postumi delle vicende del gruppo,⁴⁶⁰ costituiscono a nostro avviso una sintesi efficace sulle modalità e sugli intenti di un'esperienza unica del panorama musicale italiano:

Ascoltando e vedendo il Gruppo in azione si capisce quanto gli esercizi, la sensibilità musicale, l'uso "traumatizzato" degli strumenti musicali tradizionali e soprattutto la coscienza storico-musicale dei suoi componenti (sono gli anni delle avanguardie) siano stati determinanti nella definizione di uno stile talmente rigoroso da impiegare soltanto suoni antistorici, rumori, fruscii. Non è concesso nessun riferimento alla musica tradizionale, non un gesto, un accenno, un ricordo: il Gruppo porta il linguaggio musicale a un posto così estremo di frammentazione e rarefazione, da divenire una delle cause e nello stesso tempo degli effetti del crollo dell'intero fenomeno delle avanguardie musicali (Branchi 2017: 51).

Musica Elettronica Viva

È nel clima culturale romano di cui si parlava all'inizio, e in azione quasi parallela rispetto al gruppo di Evangelisti, che tre musicisti americani si incontrano, per dare vita a un gruppo che porterà a conseguenze estreme l'idea stessa di improvvisazione musicale, e che sarà anche ampiamente pionieristico nell'uso dei dispositivi elettroacustici dal vivo.

⁴⁶⁰ Branchi abbandona il gruppo nel 1975. In effetti, due forti momenti di cesura sono rappresentati proprio da ripetuti cambi di formazione intorno alla metà degli anni settanta, con l'abbandono, oltre che di Branchi, anche di figure come Bertoncini e Heineman, e infine con la scomparsa di Evangelisti nel 1980. In entrambi i casi l'innesto progressivo di nuove forze musicali, tra cui figure di primo piano come Giovanni Piazza e Giancarlo Schiaffini, contribuirà a una costante rinascita e reinterpretazione delle modalità di lavoro ancora per diversi anni. Nel capitolo interamente dedicato alla storia del gruppo, il libro di Tortora (1990: 123-142) ricostruisce il quadro storiografico in maniera precisa, quanto meno fino a tutti gli anni novanta.

Se pur di formazione e orientamento estetico differenti, Alvin Curran,⁴⁶¹ Frederic Rzewski⁴⁶² e Richard Teitelbaum,⁴⁶³ danno vita nel 1966 alla formazione *Musica Elettronica Viva* (MEV), grazie anche al concorso attivo di altri musicisti americani come Allen Bryant⁴⁶⁴ e John Phetteplace.⁴⁶⁵ Sebbene si consideri conclusa l'attività di MEV all'inizio degli anni settanta (Mattioli: 2016: 201, Pizzaleo 2014: 73), il gruppo continuerà sporadicamente la sua attività – specialmente su iniziativa di Curran – in varie formazioni e contesti fino ai giorni nostri, quanto meno fino al 2016, data dell'ultima tournée europea con una formazione composta dal trio americano originale, avvenuta nella primavera di quell'anno tra Bologna e Padova.⁴⁶⁶ Il nome *Musica Elettronica Viva*⁴⁶⁷ in prima istanza raccoglie l'idea fondamentale che il principale campo di indagine sia l'elettroacustica dal vivo, declinata però con una

[...] presa di distanza del gruppo da un'electronica “in camice bianco”, di matrice europea e milanese, in favore di un'electronica artigianale, fatta di circuiteria riciclata e riassembleta secondo le esigenze del momento [...] in cui oggetti trovati e amplificati, strumenti tradizionali e suono elettrico/sintetico si integrano in uno spazio timbrico estraneo a qualsiasi canone tradizionale (Pizzaleo 2014a: 11).

In effetti, l'elettronica è il primo interesse comune dei fondatori, un background che ciascuno, pur con tratti diversi, porta all'interno della nuova esperienza. E tra questo bagaglio spicca quello di Rzewski, da lui stesso definito *junktronics* (Mattioli 2016: 187): si tratta di

⁴⁶¹ Curran (1938-) è di Providence (Rhode Island); ha studiato a Yale con Elliot Carter e successivamente, giovanissimo, si è trasferito in Europa dove ha beneficiato di incontri significativi come quelli con Berio, Cage, Cardew, Evangelisti, e dove ha abbracciato un interesse musicale a 360 gradi, dal jazz fino alla musica contemporanea più ortodossa.

⁴⁶² Rzewski (1938-2021) è di Westfield (Massachusetts) ed è certamente il più esperto tra i tre grazie alla frequentazione attiva di Cage, David Tudor, Stockhausen e persino Luigi Dallapiccola; è anche il più agguerrito avversario del serialismo integrale, nonché attivista politico di area marxista e pianista provetto.

⁴⁶³ Teitelbaum (1939-2020), newyorchese e collega di formazione dello stesso Curran, porta nel gruppo un profondo interesse per l'elettronica, testimoniato dal suo utilizzo dei primi sintetizzatori Moog importati in Europa, ma anche dal successivo sviluppo (di cui diremo) di apparecchiature elettroniche per il pionieristico controllo delle onde cerebrali.

⁴⁶⁴ Il musicista americano rivendica tra l'altro in più occasioni, come riportato sia da Mattioli (2006: 190) che da Pizzaleo (2014: 14), di essere il vero fondatore di MEV insieme a Rzewski: ancora una volta si rimanda a questi due testi per indicazioni più precise e documentate in tal senso.

⁴⁶⁵ Le origini di MEV sono in realtà articolate e di difficile decodifica, avendo coinvolto, in tutto quel primo periodo, anche altri musicisti come il compositore italo-ungherese Ivan Vandor e la soprano americana Carol Plantamura. Tutti gli aspetti storiografici sono ricostruiti in maniera esemplare nel libro di Pizzaleo (2014a) che ripercorre capillarmente la genesi, le relazioni e le fonti di tutti i primi anni del gruppo, ma anche la peculiarità del percorso linguistico e delle implicazioni sociali ed estetiche di MEV e del lavoro dei suoi partecipanti.

⁴⁶⁶ Nell'aprile del 2020 Teitelbaum muore, con la conseguente cessazione di ulteriori attività musicali che possano comprendere il trio originario.

⁴⁶⁷ La genesi di questo nome è raccontata sia da Pizzaleo (2014: 11) che da Mattioli (2016: 188) e attribuita al compositore Vittorio Gelmetti, diventato in quegli anni una sorta di padrino dei giovani musicisti di MEV.

oggetti e dispositivi elettronici di scarto e basso costo,⁴⁶⁸ in grado di essere facilmente amplificabili e di generare rumori, disturbi, loop e altri eventi sonori stridenti e metallici che diventeranno uno dei tratti stilistici del sound di MEV nel corso degli anni. Gli apporti di Teitelbaum, con i suoi sintetizzatori analogici e di Curran, con l'ausilio di registrazioni ambientali e oggetti registrati dal mondo reale (Mattioli 2016: 188), non sono da meno e rendono il lavoro di MEV significativo anche nel campo della ricerca tecnologica, dove costituisce una delle prime esperienze in cui tale percorso si espleta totalmente dal vivo,⁴⁶⁹ ma in cui gioca un ruolo fondamentale anche l'allestimento di uno studio collettivo di musica elettronica (Chadabe 1997: 103, Mattioli 2016: 189, Pizzaleo 2014a: 29) dove poter sperimentare, costruire nuovi strumenti e registrare le esperienze sonore.

Ecco la testimonianza di Curran sul ruolo dello studio e in generale su quella fase storica, parole che restituiscono una dimensione comunitaria di ciò che era all'inizio il progetto MEV, aperto a una rete di relazioni culturali con il territorio e a una lettura della musica come aggregazione sociale:

For two years the MEV studio became the scene of an intense musical and social (political) struggle, which took place on many levels. The individual and the collective were pitted against one another – any of us who still harbored ideas of being composers had to compose quietly on the side. The exclusion of non-group members from playing gradually became taboo itself. At first only musicians were admitted to sit in: finally, "non-musicians," wives, and children were let in. In a still later stage, the whole audience was invited to participate. So in the fall of 1967 the MEV studio, to the amazement of its own members, opened the door to whoever wanted to play. And night after night crowds of people came in to play or to listen to this overwhelming, continuous music, which could have easily been the accompaniment to some tribal ritual – a ritual of initiation and preparation. In fact, it was. And the ritual was simply the social upheaval and related phenomena that was then beginning to manifest itself everywhere, West and East (Curran 1976).

Quindi, malgrado il nome, l'elettronica sembra una condizione necessaria ma non sufficiente per spiegare le ragioni e i contenuti di MEV, che orienterà il suo lavoro negli anni in una

⁴⁶⁸ Anche qui come in altri casi di sperimentazione nell'auto-costruzione di piccoli sistemi elettronici per la produzione sonora, si può identificare un parallelo con ciò che sarà successivamente definito in maniera più precisa come *circuit bending*; si veda in tal senso la nota 434.

⁴⁶⁹ Due tra i più importanti studiosi anglofoni della storia della musica elettronica descrivono ampiamente nei loro libri le principali vicende di MEV, etichettandole come pionieristiche: Peter Manning (1985: 192-193) e Joel Chadabe (1997: 103-105), egli stesso ben conosciuto come compositore e pioniere americano della ricerca sulla musica elettroacustica, presente di persona a Roma nei medesimi anni iniziali di MEV (Pizzaleo 2014a: 4).

chiave politico-sociale di grande intensità.⁴⁷⁰ Per corroborare questa tesi, possiamo partire ancora una volta con un'ampia citazione tratta da un testo di Curran, in cui si ripercorrono i principi fondamentali dell'azione del gruppo:

Ciò che fece MEV fù di ridefinire la musica come forma di proprietà che apparteneva ugualmente a tutti e quindi di incoraggiare la sua creazione liberamente da e tramite chiunque e ovunque. Questa idea di per sé stessa ebbe grandi implicazioni per l'arte dell'improvvisazione in quanto fece emergere un nuovo codice, molto flessibile, di comportamento basato sui seguenti principi:

- 0) Qualsiasi spazio fisico è potenzialmente uno spazio musicale, come una qualsiasi ora del giorno o della notte è un momento appropriato per fare musica.
- 1) Ogni musica ricomincia da zero come se non ci fosse mai stata musica prima.
- 2) Qualsiasi membro del gruppo può utilizzare qualsiasi suono udibile o immaginabile in qualsiasi momento.
- 3) Memoria musicale o amnesia musicale hanno lo stesso valore – ossia si può costruire un'esperienza passata o condizionata o si può dimenticare totalmente ciò che si conosceva.
- 4) I requisiti per la partecipazione musicale non si basano più su abilità puramente musicali, educazione, tecnica, esperienza, età, sesso, razza o religione, bensì su un implicito codice di armonia universale e mutua accettazione.
- 5) Ogni musicista procura i suoi strumenti e le sue fonti sonore.
- 6) L'azione dell'esecuzione collettiva non ha una durata specifica e le esecuzioni iniziano e finiscono per tacito (musicalmente comprensibile) accordo.
- 7) Senza leaders, partiture, o qualsiasi regola, la musica dovrebbe essere basata sul reciproco rispetto e fiducia gli uni negli altri e nel pubblico, e nel suono, individuale e collettivo, emesso nello spazio dell'esecuzione.
- 8) Dato che la musica è fragile e pericolosamente basata su quasi nulla (suoni effimeri e associazioni umane precarie), gli esecutori devono coltivare straordinari livelli di attenzione, di vigilanza e selettività artistica – principalmente attraverso il silenzio e l'ascolto, e una appropriata azione e reazione – in modo da evitare che la musica diventi letteralmente niente. Questa forma di impegno personale e collettivo dona a tutti coloro che sono impegnati (inclusi gli organizzatori e il pubblico) un udito finemente sintonizzato e attitudini magnanime.
- 9) A prescindere da ciò che traspare, un senso di unità trascendente dovrebbe essere il fine inespresso di ogni evento improvvisativo. Questo senso di unità è indescrivibile ma molto riconoscibile, quasi tangibile in certi momenti. Specialmente quando non si può rispondere alla domanda: “L'ho fatto io?/l'abbiamo fatto noi?/l'hai fatto tu?/l'hanno fatto loro?”.

⁴⁷⁰ Luigi Pizzaleo ipotizza e dimostra un progressivo allontanamento dalle istanze tipiche dell'elettronica nel corso dei primi dieci anni di vita del gruppo, sottolineando come “il fulcro della ricerca sembra dunque spostarsi dagli oggetti ai soggetti” per assecondare tanto una “vocazione collettivista e anti-individualistica del gruppo” quanto una dimensione più propriamente politica (Pizzaleo 2014a: 116-117), evidentemente correlata agli avvenimenti drammatici delle proteste studentesche e delle conseguenti riflessioni di tutto quel periodo storico (Mattioli 2016: 196-197). Una lettura integralmente socio-politica del lavoro di MEV è quella proposta dalla musicologa americana Amy Beal nel saggio che intitola significativamente “Music is a Universal Human Right”, citando una frase di Curran del 1995 (Beal 2009); un breve saggio riassuntivo sulla valenza sociale di MEV è nuovamente quello di Pizzaleo (2015).

10) Tutti i membri condividono equamente la promozione, la stabilità economica e la crescita creativa del gruppo, in cambio di una eguale divisione dei proventi ricevuti.

11) Questo spazio è per il tuo contributo.

(Curran 1996: 30).

In questa sorta di manifesto artistico emerge una doppia serie di riferimenti: da un lato Mattioli (2016: 194) suggerisce la direzione di una forte impronta politico-culturale, impressa con costanza soprattutto da Rzewski, che vede nell'improvvisazione collettiva non soltanto il superamento delle tesi darmstadtiane, ma un linguaggio rivoluzionario dai tipici connotati utopistico-libertari, il cui obiettivo è erigere l'istante creativo e le sue conseguenze a paradigma di un totale stile di vita; dall'altro è Giovanni Guaccero (2013a: 129-130) a evidenziare un parallelo ideologico-culturale con alcune avanguardie del Novecento di ambito extra-musicale quali il pensiero del drammaturgo francese Antonin Artaud e, soprattutto, lo storico gruppo di sperimentazione teatrale *Living Theatre*.⁴⁷¹ Molti di questi riferimenti, come vedremo, troveranno un effettivo riscontro nelle modalità espressive e nelle tecniche di coinvolgimento collettivo di MEV nel corso degli anni, ma le esperienze puramente elettroniche rimangono comunque significative, sia dal punto di vista storico che tecnologico; vale la pena analizzarle più dettagliatamente.

Come abbiamo detto, uno dei presupposti della sperimentazione elettronica di MEV nasce dalla combinazione dell'uso di dispositivi più propriamente commerciali (come i sintetizzatori Moog di Teitelbaum), con un apporto, quello di Rzewski, orientato all'auto-costruzione di strumenti musicali elettroacustici a basso costo: si tratta di un approccio che intraprende una strada totalmente diversa da quella coeva percorsa dai principali studi europei per la produzione della musica elettronica:

Original results could be more easily obtained by using cheap "home-made" circuitry rather than by following the orthodox procedures observed in the larger studios (Rzewski, cit. in Chadabe 1997: 103).

⁴⁷¹ Bisogna dire che la portata e il grado di incisività delle ricerche del gruppo teatrale, fondato a New York nel 1947 da Judith Malina e Julian Beck, possono senza dubbio aver influenzato molti dei percorsi condotti dai musicisti presentati in questo scritto, pur mancando in alcuni casi un riscontro diretto. Per un riferimento in lingua italiana sulla storia del Living Theatre segnaliamo la seconda rinnovata edizione (2018) del libro di Cristina Valenti (2008).

Uno dei primi dispositivi costruiti personalmente da Rzewski consiste in un circuito controllato da fotocellule per il mixaggio e la proiezione dal vivo dei suoni.⁴⁷² Quello che può essere definito come “mixer a fotoresistori” (Pizzaleo 2014a: 75) è caratterizzato da quattro ingressi audio distribuiti ciascuno su altrettanti canali indipendenti, lungo i quali è attivo un fotoresistore, ovvero un potenziometro sensibile alla luce in grado di variare la propria resistenza, come un normale cursore, da un massimo (condizione di buio, che equivale a volume zero) fino a un minimo (condizione di luce con passaggio di corrente e corrispondente ampiezza sonora). Attraverso i quattro resistori il singolo segnale sonoro può quindi essere dosato tra i quattro canali, collegati a loro volta a uscite audio separate, consentendone il controllo in una rudimentale dimensione quadrifonica dello spazio. Dato che questo schema è ripetuto per tutti e quattro gli ingressi e che a ogni uscita sono associate ulteriori quattro output distinti, le possibilità di configurazione spaziale diventano numerose e consentono un’ampia flessibilità di controllo di più sorgenti (fig. 15).

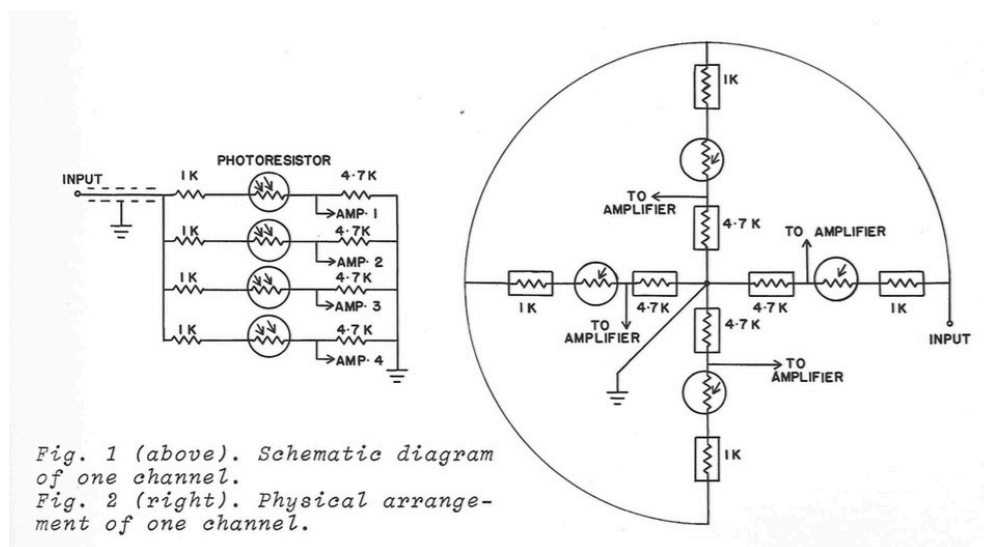


Fig. 15. A sinistra il diagramma di un singolo canale e a destra la sua costituzione elettrica (Rzewski 1967: 33)

Come si vede dallo schema disegnato dallo stesso Rzewski, il controllo da parte degli

⁴⁷² Sebbene ne abbia fatto un successivo e documentato uso nelle performance di MEV, Rzewski progetta e realizza inizialmente il suo strumento per la spazializzazione dal vivo dei suoni della sua composizione *Impersonation*, per quattro magnetofoni a due tracce, amplificatori, mixer a fotocellule e suoni vocali amplificati (Rzewski 1967: 33).

esecutori avveniva con una variazione di luce sui quattro fotoresistori (a sinistra), ottenuta con semplici “penne luminose” da puntarci sopra in maniera graduale o repentina.

Questo semplice dispositivo, completamente analogico e di relativo basso costo, appare oggi molto rudimentale, ma analizzandone le caratteristiche, possiamo classificarlo come uno dei primissimi (e rarissimi) casi di sistema per l'improvvisazione della spazializzazione dei suoni durante un concerto dal vivo, effettuata per giunta in maniera collettiva. Questa osservazione appare sensibile, soprattutto alla luce del fatto che il movimento dei suoni nello spazio (e non tanto la dislocazione dei musicisti in una scena o l'integrazione dello spazio architettonico nel pensiero creativo) è un parametro nettamente poco usato in quasi tutte le esperienze presentate in questo scritto, così come in quelle realizzate nel corso dei decenni successivi.⁴⁷³

La presenza di una tale ricerca in MEV appare quindi già di per sé qualificante rispetto ai temi di un'indagine libera e a tutto tondo sui parametri dell'improvvisazione musicale, considerando anche il fatto che la “liberazione” del singolo musicista dal suo singolo spazio acustico può contribuire a un processo di spersonalizzazione dell'ascolto, indirizzandolo verso la percezione di un sound non più individuale, ma collettivo e a maggior tasso di democrazia uditiva.⁴⁷⁴

Un medesimo spirito fortemente sperimentale e innovativo è quello che caratterizza un'altra delle invenzioni condotte da uno dei fondatori di MEV, Teitelbaum: si tratta della cosiddetta *biofeedback music*, ovvero la possibilità di catturare segnali umani biologici per controllare l'emissione sonora di un dispositivo. Eccone la definizione proposta da Luigi Pizzaleo:

Con il termine *biofeedback* si indica qualsiasi tipo di interazione tra segnali generati in vario modo dal corpo umano e l'ambiente in cui l'interazione ha luogo. Non si tratta quindi di una semplice operazione di sonificazione dei segnali corporei,⁴⁷⁵ ma della sonificazione di segnali corporei i cui parametri sono a loro volta

⁴⁷³ Questa affermazione è sostanzialmente corroborata da una quasi totale mancanza di presentazioni autoetnografiche o analitiche, ancora fino ai nostri giorni, di lavori in cui ci sia una gestione collettiva improvvisata della spazializzazione dei suoni.

⁴⁷⁴ Come è noto a chi si occupa di musica elettronica dal vivo, dal punto di vista della fruizione, il problema della localizzazione dei segnali audio non è da poco, creando spesso un senso di allontanamento del suono dalla sua sorgente e un conseguente grado di confusione e difficoltà di comprensione da parte dell'ascoltatore. Da cui il fatto che si deve tenerne conto già in fase progettuale, optando per una soluzione o l'altra, assai distanti dal punto di vista concettuale.

⁴⁷⁵ Tecnica già di per sé innovativa a metà degli anni sessanta del secolo scorso. La genesi dei processi di utilizzo musicale dei parametri biologici, soprattutto cerebrali, è controversa: molto poco conosciute sono, per esempio, le esperienze condotte da Manfred Eaton, compositore americano che nel 1968 pubblica un articolo in cui rivendica la paternità di questo tipo di approccio, con speciale enfasi sul suo utilizzo per l'improvvisazione, datandola addirittura nel 1963 (Eaton 1968); a ribadire questa sua tesi egli pubblica anche un successivo volume

influenzati dalla reazione del corpo alle sollecitazioni sensoriali dell'ambiente, ivi compresi i suoni prodotti o controllati dallo stesso sistema di sonificazione (Pizzaleo 2014a: 77).

Su questo tema ci si “scontra” inevitabilmente con una delle pietre miliari della sperimentazione americana, Alvin Lucier,⁴⁷⁶ che nel 1965 compone il notissimo pezzo *Music for Solo Performer* dove “the sound of a performer’s alpha brain waves were transmitted via amplifiers and loudspeakers to resonate percussion instruments placed around the concert hall” (Chadabe 1997: 96); quest’opera sarà rappresentata in moltissime occasioni dallo stesso Lucier e contribuirà non poco alla notorietà di questo straordinario compositore.

Le ricerche di Teitelbaum in questo campo sono di poco successive e tra il 1966 e il 1968, anche grazie al coinvolgimento di Robert Moog (fondatore dell’azienda omonima) e di alcuni contesti universitari e privati, il musicista americano riesce a costruire un sistema per la trasduzione dei segnali corporei (onde cerebrali, respiro, battito cardiaco) e lo sviluppo di azioni performative, sottoposte a controllo in relazione all’ambiente. I segnali più semplici e diretti (battito cardiaco e respiro) vengono amplificati in maniera naturale e distribuiti su vari altoparlanti; i segnali complessi (le diverse tipologie di onde cerebrali catturate con un elettroencefalogramma) vengono invece utilizzati per controllare i vari punti di modulazione di una catena di generatori elettronici di suono.⁴⁷⁷ Da questi esperimenti nascono inizialmente due composizioni dello stesso Teitelbaum, *Organ Music* (1968)⁴⁷⁸ e *In Tune* (1968-69); essi confluiscono poi direttamente nelle sessioni di lavoro improvvisativo di MEV e in particolare in quella che fu definita come la performance *Spacecraft*, che incontreremo tra poco.

(Eaton 1973) su quella che definisce come “biomusica” e che riporta la descrizione di effettivi esperimenti condotti in quel periodo in collaborazione con una società privata texana. Queste ricerche risultano, a oggi, poco documentate, ma comunque citate nella bibliografia del volume antologico di riferimento sulle interfacce cerebrali per la musica curato in tempi assai più recenti da Miranda e Castet (2014).

⁴⁷⁶ Nato nel 1931 è uno dei grandi pionieri delle avanguardie americane, ancora attivo fino a pochi anni orsono. Di Lucier, corre l’obbligo di segnalare, oltre al lavoro sulle onde cerebrali, anche la sua opera fondamentale *I am Sitting in a Room* (1970), dove una semplice tecnologia elettroacustica su palcoscenico – la catena microfono-registratore a nastro-altoparlante – riesce a generare, accumulandole, ripetizioni di una frase vocale recitata una volta sola; la stratificazione acustica da una registrazione all’altra aggiunge un’ulteriore dimensione alla progressiva elaborazione, a causa della risonanza ambientale che entra, grazie all’altoparlante, nel processo di trasformazione del suono modificando progressivamente il risultato musicale complessivo (Manning 1985: 199).

⁴⁷⁷ Gli schemi e le configurazioni precise sono stati ricostruiti in maniera capillare da Pizzaleo (2014: 79-86), che ne segnala anche le varie differenze tra una versione e l’altra.

⁴⁷⁸ Questo primissimo esperimento di Teitelbaum, condotto a Milano nella sede della casa farmaceutica *Lepetit*, vede la presenza come performer del noto sassofonista Steve Lacy e della moglie Irene Aebi.

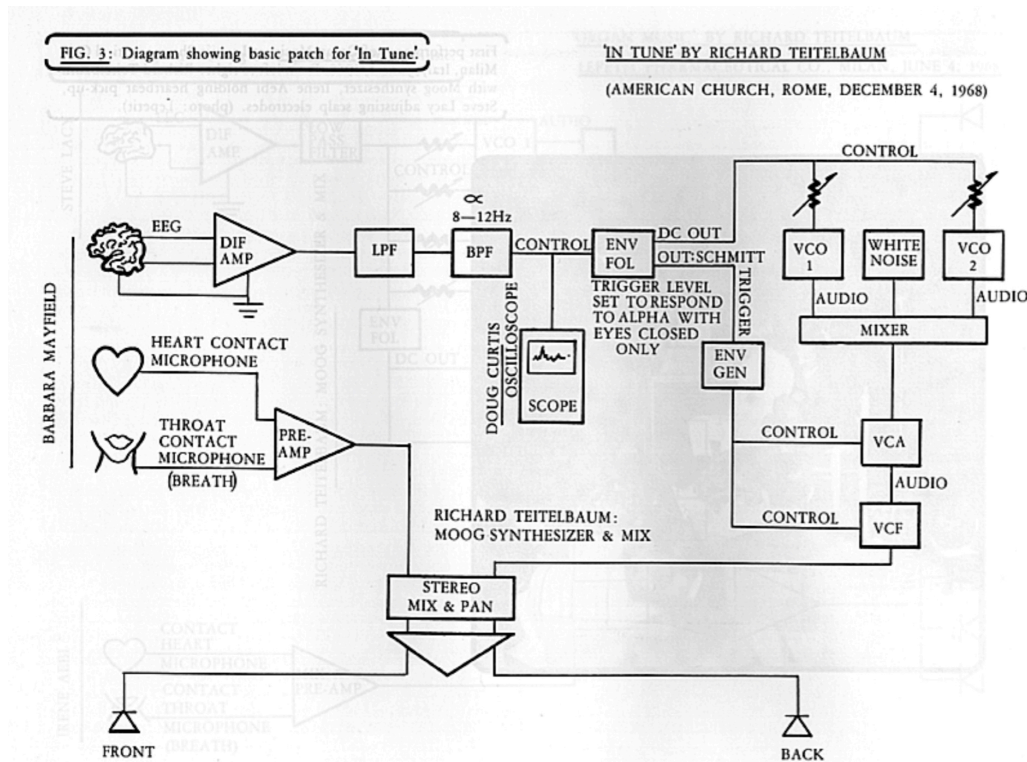


Fig. 16. Diagramma della configurazione tecnica di *biofeedback music* per la prima esecuzione di *In Tune* di Richard Teitelbaum del 1968 con la performer Barbara Mayfield (Teitelbaum 1976: 42).

Come si può notare dalla fig. 16, Teitelbaum mette a frutto le sue ricerche per il controllo della sintesi del suono ottenuta tramite il sintetizzatore analogico Moog, ma anche sulla possibilità di proiettare visivamente i risultati dell'elettroencefalogramma per il pubblico attraverso un oscilloscopio (*scope*).⁴⁷⁹ L'effetto sonoro della performance si nutrirà molto anche dell'acustica altamente riverberante della chiesa romana di St. Paul, luogo della prima esecuzione, con la conseguenza, gradita al gruppo, di rendere il suono di ciascuno più unitario e difficilmente localizzabile nelle singole identità (Pizzaleo 2014a: 83).

Come segnalato dal musicologo inglese Simon Emmerson (2007: 139-142) nel suo libro sull'elettronica dal vivo, gli esperimenti condotti in questo ambito da Teitelbaum, così come da Lucier, ma anche da David Rosenboom,⁴⁸⁰ sono da considerarsi assolutamente

⁴⁷⁹ Evidentemente la necessità di rendere ulteriormente consapevole il pubblico attraverso una forma di visualizzazione delle onde cerebrali inizia a affacciarsi già in questi primi casi; questo tema sarà una costante nel dibattito riguardante tutte le successive esperienze storiche e attuali di interazione con il corpo umano.

⁴⁸⁰ Rosenboom (1943-) è anch'egli un compositore americano, che potremmo definire "specializzato" in ricerche sullo sviluppo di apparati di interazione biologica, sebbene successivamente orientati a una relazione con i sistemi digitali (Emmerson 2007: 141-142). Lo stesso compositore è stato, a inizio carriera, curatore di un'importante rassegna (Rosenboom 1976) di scritti sulle tecniche di *biofeedback* allora operanti in campo artistico.

pionieristici. È importante mettere queste esperienze – di natura totalmente analogica – in relazione a tutto ciò che nel medesimo campo d’indagine è accaduto successivamente: lo sviluppo di sistemi per la cattura del gesto e dell’azione dei performer dal vivo, il proliferare di dispositivi digitali per l’acquisizione di parametri esterni al suono per modificarne i tratti, l’ideazione di uno sterminato catalogo di “nuovi” strumenti musicali e di interfacce per controllare la produzione/elaborazione elettronica dei timbri e così via,⁴⁸¹ il proliferare di strumenti elettroacustici artigianali progettati per ogni campo dell’espressione sonora.

Molti anni dopo le prime esperienze di MEV, per l’esattezza in occasione dei quarant’anni del gruppo, lo stesso Curran si è fatto carico di far riemergere il ruolo centrale e il valore della sperimentazione tecnologica, anche alla luce di ciò che in quel momento (fine anni Duemila) rappresentava il variegato e immenso mondo legato all’elettronica musicale:

So what about the electronics? Electronics, only yesterday considered the musical antichrist, are now the universal subtext of our time. In less than half a century, regardless of genre, all music has become electronic, and the term “electronica” has now come to mean wacky looped dance beats. Anyhow, our prominent use of self-made circuitry, synthesizers, and sampling only partially define the group’s music throughout its 40-year cycle. MEV, while enthralled by David Tudor’s “circuitry” – its extreme otherness, its magical powers, its endless home-made promises – never lost sight of the sound-quality and musical potential of a piece of found junk, and never seriously considered abandoning conventional acoustic instruments. Musica Elettronica Viva – Vittorio Gelmetti’s brilliant moniker for MEV – and our determined mission, just happened to coincide with the initial historic practice of live electronic music and its technology (Curran 2008: 1).

Sono tre i progetti musicali⁴⁸² che segnano profondamente la storia di MEV nell’ambito dell’improvvisazione libera e qualificano il lavoro del gruppo in un’ottica largamente

⁴⁸¹ Tutto questo immenso campo dell’informatica musicale si è sviluppato soprattutto a partire dalla metà degli anni novanta del secolo scorso, crescendo poi in maniera esponenziale. Basti pensare che dal 2001 viene organizzata annualmente *The International Conference on New Interfaces for Musical Expression* (www.nime.org), vero e proprio punto di riferimento artistico-scientifico per chi si occupa di inventare inediti strumenti musicali.

⁴⁸² Sebbene in letteratura siano tutte indicate come “composizioni”, per la loro ampiezza e articolazione potremmo più propriamente definirle come “progetti”, un termine meno prescrittivo e più efficace per rappresentare esperienze e azioni non propriamente ortodosse e convenzionali; in una tale ottica possiamo ipotizzare che il “progetto” sia più importante dei suoi singoli contenuti e costituisca il vero atto artistico principale, capace di generare una pluralità di “composizioni”, come, pure, di attrarre e accogliere una moltitudine di singole creatività soggettive, la cui fluttuazione e variazione non precludono, tuttavia, la veicolazione dell’idea autoriale originaria e complessiva in cui esse, nei risultati multiformi e imprevedibili che ne possono scaturire, sono ospitate.

internazionale: *Spacecraft*, *Zuppa*, *SoundPool*.⁴⁸³

Spacecraft (astronave), titolo presumibilmente allusivo rispetto a un immaginario fantascientifico, può essere definito come il capostipite di una serie di “improvvisazioni a ‘gruppo chiuso’” (Guaccero 2013a: 131) in cui uno degli scopi primari è quello di investigare, attraverso la metafora del viaggio e dell’esplorazione, alcuni concetti chiave dell’improvvisazione collettiva, come l’espansione dello spazio sonoro comune e il concetto di “musica senza forma”:

Forma per una musica che non ha forma. Partiamo da un gruppo di esecutori e da un’idea. L’idea è che ci siano due tipi di spazio: quello occupato e quello creato. Ogni esecutore occupa una parte dello spazio (un teatro, un auditorium, una stazione radiofonica, o qualsiasi altro). I limiti dello spazio, che è fisico, vengono definiti dai confini del corpo dell’esecutore stesso. Il suo mezzo è l’atmosfera vibrante. Il suo obiettivo è – per mezzo di energia concentrata, l’eccitazione dell’aria – di creare una situazione in cui si stabiliscano linee di forza tra lui e altre persone, i cui ritmi alterni producano un senso di liberazione nelle persone che li ascoltano (Rzewski 1968: 66).

L’analisi di *Spacecraft*⁴⁸⁴ ci fa capire come uno degli interessi di MEV si focalizzi sui problemi dell’identità sonora, messa in relazione con la costruzione di uno spazio collettivo in cui l’interazione con l’ambiente è tanto centrale quanto gli strumenti utilizzati per ottenerla (Pizzaleo 2014a: 79). Strumenti che, peraltro, appaiono vari e sorprendenti, come una serie di oggetti di uso quotidiano o industriale amplificati con microfoni a contatto, un vecchio organo elettronico di seconda mano trasformato artigianalmente, un sassofono suonato in maniera anticonvenzionale e, ovviamente, un sintetizzatore Moog controllato dai sistemi di *biofeedback*.

Alla base di *Spacecraft* c’è una partitura testuale di Rzewski (1968) che, più che formalizzare prescrizioni, descrive una serie di metafore, di scenari in grado di orientare i possibili “viaggi” dell’esecutore, permettendogli di raggiungere un’intesa soddisfacente sia sul piano umano ed emotivo che su quello tecnico-musicale con gli altri performer (Pizzaleo 2014a: 88-89). Il

⁴⁸³ I tre progetti sono largamente citati e descritti in dettaglio da tutte le fonti principali (Guaccero 2013a: 131-139, Mattioli 2016: 195-201, Nyman 2011: 152-155), e soprattutto da Pizzaleo (2014: 87-110), che più di ogni altro ne traccia gli elementi costitutivi.

⁴⁸⁴ La prima esecuzione di questo progetto di può essere ricondotta a un concerto a Berlino avvenuto il 6 ottobre 1967 (Pizzaleo 2014a: 44).

progetto è quindi un vero e proprio *rituale*⁴⁸⁵ dove ciascuno inizia l'improvvisazione immerso nel "labirinto" del proprio background di conoscenze ed esperienze:

Each performer considers his own situation as a sort of labyrinth. Each begins by making his own music in the way in which he knows. [...] The images and sounds which are flashing at him are formulas, drawn from the reservoir of tradition: what he knows as 'art,' which has been transmitted to him in various ways, and is registered in his mind (Rzewski 1968: 66-67).

In questa fase ciascun musicista si comporta individualmente, senza preoccuparsi del risultato collettivo, agendo esclusivamente come un singolo atomo. L'obiettivo finale di *Spacecraft* è però quello di scappare dal labirinto attraverso un percorso "aereo" in cui "the musician must grow wings and enter into someone else's labyrinth" (Rzewski 1968: 67); tale processo è ottenuto, per esempio, grazie a specifici percorsi del flusso sonoro:

He begins to search the atmosphere for lines, which may unite his rhythms with those coming from other sources" (Rzewski 1968: 67).

Questo sembra proprio essere un passaggio rituale da una dimensione privata a una collettiva, in cui la transizione, avvenendo contemporaneamente tra più musicisti, genera una musica collettiva nuova e necessariamente legata al momento specifico.

Ma l'attivazione di questo "spazio creato", nuovo e collettivo, di cui scrive Rzewski sembra andare incontro a due pericoli ricorrenti: il conflitto (*conflict*) e la deriva verso il nulla (*drifting in nothingness*). Nel primo caso la carica di aggressività e di caos di ciascuno può essere risolta solo attraverso un ulteriore sfogo della violenza sonora, fino alla inevitabile prevalenza di qualcuno sugli altri e il successivo ritorno allo stato iniziale (Rzewski 1968: 68); nel secondo caso invece, ben più problematico, per sopperire alla completa mancanza di idee, di direzioni e allo stallo che ne deriva, la partitura verbale propone una serie di quattro possibili strategie comportamentali: a) essere distrutti; b) distruggere; c) indossare una maschera professionale; d) tornare al punto zero; tali strategie sono accompagnate anche da una serie di note

⁴⁸⁵ Da intendersi come partecipazione comunitaria e ripetizione di una performance. Questo termine è stato introdotto proprio dai membri di MEV e, sebbene interpretato da taluni critici in senso mistico, esprime un concetto estremamente pragmatico, come del resto postulato da Bertolani (2018: 138). In tal senso è possibile immaginare più che un parallelo con gli "esercizi" del GINC precedentemente illustrati.

esplicative su cosa significhi ciascuno dei punti e su come lo si possa effettivamente attuare nell'economia di una performance improvvisata (Rzewski 1968: 68).

Uno scarto ideologico e creativo caratterizza il progetto successivo, *Zuppa*,⁴⁸⁶ una performance strutturalmente connaturata all'utilizzo dello spazio fisico dello studio che, come abbiamo visto, era stato uno dei tratti principali di MEV fin dall'inizio. L'idea è quella di tenere aperto lo studio continuativamente per sei settimane in orario serale,⁴⁸⁷ attrezzandolo con una serie di strumenti, sia elettronici che acustici, sia tradizionali che presi dalla realtà quotidiana, per poter essere suonati a piacere da qualsiasi ospite capitasse, senza selezione, insieme ai membri del gruppo.⁴⁸⁸ In questo grande set, anche la differenza tra pubblico e scena è estremamente labile e si può passare dall'una all'altra zona senza soluzione di continuità.

Sostanzialmente senza partitura, né testi o prescrizioni di alcun tipo, il progetto si sostanzia di continui momenti di sovrapposizione e interazione del tutto casuali, ma il cui obiettivo sembra quello di dare vita a una massa sonora imprevedibile in costante movimento, dove ogni ingrediente può contribuire positivamente alla ricetta complessiva della zuppa senza alterarne troppo qualità e gusto.

Appare evidente come legare l'identità musicale di un progetto come questo al contributo di musicisti e pubblico esterno richieda una grande fiducia nel fatto aggregativo in sé, ma possa costituire comunque un elemento di criticità; in tal senso i musicisti di MEV avevano stilato una sorta di "protocollo di contenimento" organizzato in tre punti chiave (Pizzaleo 2014a: 103-104):

- 1) il gruppo si muove sul territorio familiare del proprio studio;
- 2) è il gruppo che decide quali strumenti lasciare a disposizione dei visitatori;
- 3) il flusso dei visitatori, per quanto intenso, è distribuito nel tempo e limitato negli spazi a disposizione.

⁴⁸⁶ Conosciuto anche con i termini inglesi *Soup* o *Free Soup* che peraltro sono maggiormente al riparo da eventuali distorsioni interpretative legate ad alcune accezioni negative della parola italiana (Pizzaleo 2014a: 94).

⁴⁸⁷ La cosa avvenne effettivamente nell'autunno del 1968 presso lo studio romano di MEV a Trastevere; per una lista precisa del contesto, degli strumenti e dell'esatta cronologia cfr. Pizzaleo (2014a: 94-104).

⁴⁸⁸ Rzewski parla anche della presenza di ospiti illustri come Michelangelo Pistoletto e Steve Lacy (Chadabe 1997: 104), ma si può supporre che il progetto catalizzò in quei giorni tutta l'attenzione della comunità musicale romana.

MEV prevede anche la presenza di un “istigatore” (*stoker*),⁴⁸⁹ in grado di stimolare in maniera discreta un contagio di partecipazione, di attirare l’ascoltatore incerto verso gli strumenti e di guidarlo senza forzature all’interno della comunione musicale. Siamo quindi in presenza – ed è tipico di quegli anni, non solo in Italia⁴⁹⁰ – di un effettivo progetto musicale che fa della partecipazione creativa del pubblico alla performance un elemento connaturato all’opera.⁴⁹¹ Molte sollecitazioni culturali e musicali paiono scaturire da un atteggiamento come questo: prima di tutto il fatto che l’idea stessa di improvvisazione di gruppo possa espandersi diventando esperimento sociale, in cui uno degli obiettivi principali diventa la costruzione di “amicizia”, ovvero quella che si può instaurare tra persone che condividono lo stesso “tetto” musicale improvvisando insieme con comuni obiettivi e senza regole (Bertolani 2018:140, Pizzaleo 2014: 99-100). In secondo luogo un ripensamento radicale del ruolo creativo del compositore che, come abbiamo ipotizzato, diventa più “ideatore progettuale” ripensando, secondo Rzewski, il proprio fare musica verso una direzione formativa e solidale:

Siamo tutti “musicisti”. Siamo tutti “creatori”. La musica è un processo creativo che tutti possiamo condividere, e più vicini possiamo essere l’un l’altro in questo processo, abbandonando le categorie esoteriche e l’elitismo professionale, più vicini possiamo tutti arrivare all’idea antica di musica come linguaggio universale. [...] Stiamo cercando di catalizzare e sostenere un processo musicale, spostandoci nella direzione dell’unità, verso un senso di comunione e di vicinanza fra tutti gli individui presenti. [...] Il musicista assume una nuova funzione: non è più la stella mitica, elevata a una finta gloria e autorità, ma piuttosto un lavoratore nell’ombra, che usa le sue capacità per aiutare gli altri meno preparati di lui a sperimentare il miracolo, a diventare grandi artisti in pochi minuti. [...] Ha il ruolo di organizzatore e redistributore di energie: attinge dalle risorse umane grezze che ha a disposizione e le riplasma, tessendo fili casuali e sciolti di suono in una rete solida sulla quale la persona inesperta può salire, e da lì spiccare il volo (Frederic Rzewski, cit. in Nyman 2011: 153).

⁴⁸⁹ Alla lettera è possibile tradurre il termine inglese come “fuochista”, o “attizzatoio”, l’arnese utilizzato per manipolare i tizzoni ardenti in un camino. Riscontriamo una qualche affinità con quella che sarà successivamente la figura del *prompter* (suggeritore) di John Zorn.

⁴⁹⁰ Si prenda come esempio le esperienze di quella che è stata definita e descritta in questa sede come “Galassia Cardew”.

⁴⁹¹ Se Beal (2009: 110-112) e Pizzaleo (2014: 95) parlano di un palese e documentato riferimento diretto ad alcune pratiche performative pionieristiche di coinvolgimento del pubblico tipiche del Living Theatre (in particolare la loro performance *Paradise Now*), possiamo ulteriormente riscontrare un’ideale analogia con i processi realizzativi di *Rozart Mix* di Cage del 1965, un’opera per nastri magnetici dedicata ad Alvin Lucier in cui è richiesto un lungo e necessariamente collettivo lavoro di preparazione (nella prima esecuzione, fu condotto dagli studenti della Brandeis University in Massachusetts), consistente nel montaggio di almeno 88 loops con materiali sonori differenti scelti dai partecipanti e riorganizzati per la riproduzione su dodici registratori a bobine.

Infine, crediamo che un ulteriore aspetto innovativo di *Zuppa* sia da cercarsi anche nelle modalità di rapporto tra produzione e fruizione della performance: le sue caratteristiche sorprendenti coinvolgono infatti anche il mero ascoltatore di passaggio, che si trova immerso in un vero e proprio laboratorio di sperimentazione più che in un concerto formale.⁴⁹²

Zuppa avrebbe potuto quindi essere riproposta in spazi performativi differenti, subendo eventuali adattamenti senza alterarne le relazioni e il senso generale; ma di fatto essa può anche essere classificata come una installazione interattiva site-specific, in quanto appositamente allestita per lo studio di MEV, uno specifico contesto attivamente coinvolto nell'opera grazie alle sue geometrie interne e alla disponibilità dei suoi strumenti.⁴⁹³

I concetti fondamentali di *Zuppa* – il compositore come istigatore, l'ampio coinvolgimento di musicisti non professionisti, il rapporto con un'idea continuativa e site-specific della performance – saranno ripresi, nel successivo progetto di MEV, denominato *The Sound Pool*. Si tratta di una ideazione forse ancora più radicale, come appare immediatamente nelle energiche esortazioni indicate sul programma di sala che accompagna la prima realizzazione:

Musica Elettronica Viva

THE SOUND POOL
Collective Divination Music

Portate suono!
Gettatelo nella fonte comune.

Musica Elettronica Viva vi invita a partecipare alla serata portando con voi qualsiasi sorgente di suono

⁴⁹² Una tale modalità di rapporto tra produzione e fruizione può essere messa in relazione con quella delle installazioni artistiche che, nei medesimi anni, si stava affermando negli Stati Uniti (luogo di provenienza di tutti i protagonisti) ma anche in Europa. Il tema della storia delle installazioni artistiche è molto ampio e abbraccia campi d'indagine differenti; per un rapido approfondimento cfr. Bishop (2005).

⁴⁹³ Possiamo segnalare una curiosa analogia con quanto avvenuto nel 2017 alla sezione arte della 57^a edizione de La Biennale di Venezia dove l'artista visivo francese Xavier Veilhan ha curato l'allestimento del padiglione della Francia, intitolandolo *Studio Venezia*. Lo spazio – secondo Veilhan – è stato trasformato in una grande cassa armonica: un paesaggio sonoro racchiuso in un involucro di legno e tessuto (Biennale arte 2017). Dentro Studio Venezia i musicisti che si sono alternati per l'intera durata della biennale d'arte hanno creato percorsi musicali – spesso improvvisando e interagendo con gli altri presenti – utilizzando gli strumenti musicali presenti nello spazio, e potendo fruire di un laboratorio di registrazione sonora allestito in una parte laterale del padiglione; per i visitatori non si è trattato dunque di assistere a uno o più concerti, ma di essere parte di un'esperienza immersiva, partecipando a un vero e proprio processo di produzione musicale. La differenza sostanziale con *Zuppa* è però che a Studio Venezia, sebbene lasciati completamente liberi, gli artisti, ancorché eterogenei, erano tutti "invitati" secondo una calendarizzazione precisa da una serie di curatori e non ci si poteva presentare in maniera spontanea, come era auspicato, invece, nell'esperienza romana di MEV.

(Trascrizione del programma di sala del concerto di MEV del 13 giugno 1969 all'Accademia Filarmonica Romana, cit. in Pizzaleo 2014: 57)

MEV concepisce nuovamente un'azione sonora collettiva, in cui ciascuno è ampiamente incoraggiato a contribuire portando addirittura i propri strumenti, così come il proprio apporto musicale, senza distinzioni di mestiere o di linguaggio, ma anche senza un'autorità o una guida ben precise. Eccone una descrizione nella testimonianza recente di Curran:

These were not jam-sessions nor happenings (both of which are based on determinate themes and structures), but collective music events for many people (usually 50 or more) which, after an initial launching by MEV's catalytic example, inevitably developed into independent throbbing dense polyphonies, multiple walls of sound of any color, speed, density and feeling. The *Sound Pool* was often enacted in large rooms, where groups of musicians could form casually, play independently and dissolve into other groups, where individuals could wander from place to place playing offhandedly with an anonymous passerby or stopping to join in a small or large ongoing pocket of music.

These were musics characterized above all by a shocking absence of authority or leadership, which at times shocked even us. They were based on the principle that anyone making any sound in any way (alone or in company) could consider this act to be an act of spontaneous music-making. I am not speaking here of "improvisation", which I consider to be a highly specialized artistic behavior, but I am merely describing what might be the most fundamental, perhaps primordial level of musical consciousness and state of collective-spontaneous sounding together (Curran 2014: 1).

A giudicare da queste parole, *Sound Pool* sembra configurarsi, oltre che come progetto puramente musicale, anche come atto politico, in grado di porsi in contrasto con il pensiero dominante di quegli anni e di avvicinarsi a un tentativo di cambiamento delle modalità stesse del fare musica. Tanto nel testo di Curran che in più fonti musicologiche si legge di un'assenza totale di regole, strutture o partiture (Guaccero 2013a: 137, Pizzaleo 2014: 104);⁴⁹⁴ invece, una partitura verbale, firmata da Rzewski, esiste ed è stata descritta e analizzata dai medesimi studiosi (Pizzaleo 2014a: 106-109, Bertolani 2018: 156-207).⁴⁹⁵ L'importanza,

⁴⁹⁴ Da una rievocazione successiva dello stesso Curran, per esempio, Pizzaleo deduce che "la libertà assoluta, il rifiuto di qualsiasi imposizione da parte della tradizione e di qualsiasi gerarchia, sembrano la sola chiave di lettura plausibile per definire e interpretare quelle che in molte occasioni furono pure esplosioni di energia collettiva e incontrollata" (Pizzaleo 2014a: 105).

⁴⁹⁵ Il che ci porta comunque a rilevare una qualche forma di ambiguità o contraddizione dato che, come detto, protagonisti e musicologi parlano di una totale assenza di regole. Quello che potremmo ipotizzare è che una tale partitura verbale possa essere stata redatta successivamente, ovvero dopo che Rzewski maturò una più

L'estensione e i temi trattati da questo testo-partitura sono talmente rilevanti che ci spingono a riportarla integralmente:

Frederic Rzewski

SOUND POOL (1969) for large ensemble ad lib.

The *Sound Pool* a free improvisation session whose limits are undefined. It is left open at both ends and in the middle. Any sound might be part of the music, depending on how you hear it.

Bring your own sound, and add it to the pool when you feel the moment is right. Don't take anybody else's instrument away from him. Make both sounds and silences. The more people are playing, the less there is for each individual to do. If everybody plays all the time, the result will be boring, or unpleasant. On the contrary, a general silence can be interesting.

Loud instruments (drums, electric guitars) should be set up in a place where they don't dominate utterly. The space belongs to everybody. Loud instruments should accompany softer ones (flutes, harmonicas): that is, they should be played soft enough so that the softer sounds can be heard occasionally. There are three kinds of activity:

Silence: listening to, and reflecting on, the sounds around you; thinking about what you are going to do.

Accompaniment: providing a background, or support, for a sound made by someone else; any sound over which someone could play a solo.

Solo: a prominent or leading sound, a thematic statement.

Let every player at some time play a solo, or have the possibility of doing so. Let each soloist play a theme, or variation on a theme. The stage is the appropriate area for the playing of solos meant to be heard by many people.

Form groups: move around, find someone with whom you can play together, and play a duet. Let there be a group on the stage, several others around the hall, and any number of individuals, listening or playing, either standing apart, or occasionally joining with one or another group, or coordinating the action of two or more groups.

If somebody is playing something you don't like, stop what you are doing and listen to him for a while, then try playing with him. If somebody seems to be playing too loudly, try to find another location in the room where you can hear better. If somebody plays very loudly for a long time, to the general irritation of many people, indicate to him in some way that he is taking up too much space. Avoid, however, telling other people to stop.

corposa esperienza sul campo rispetto ai risultati ottenuti dalle prime performance del progetto: la data di pubblicazione (1970) è l'unico indizio concreto di questa intuizione.

If you are a strong musician, mostly accompanying work, that is, help weaker players to sound better. Seek out areas where the music is flagging, and organize groups. Be a timekeeper: provide a basic pulse, without drowning out the others. Let the stronger players circulate among the various groups, rather than congregating in one place. Let them stop from time to time and check out the general ensemble, and consider how to establish unifying links among the single groups.

Play long sounds and short ones, soft as well as loud; discover new ways of playing, other than those you are used to, and influence other people to play in different ways. Sometimes imitate what another person is doing, and sometimes play in sharp contrast (for example: against a long sustained sound, make short, spaced, percussive attacks and vice versa). Sing. Use the hands and feet. Play the room. Make sounds by striking on floors, walls and furniture (taking care not to damage anything).

Find your own theme and improvise on it. Improvise on somebody else's theme. Combine the two.

Most of the time accompany somebody else, in such a way that will make him want to accompany you. Occasionally play for yourself alone, without regard for whatever else is happening.

In this agglomeration of individuals it is not important to be together all the time, to do the same things at the same time – just as there is no reason why everybody should have to work from nine to five; we may be able to achieve our purpose (good music) more efficiently by avoiding such uniformity – by “letting a hundred flowers bloom”.⁴⁹⁶

If appointments have been made, though, it is sometimes important to keep them; and there are occasions when it is important for people to draw together, to organize. Here is a simple procedure for influencing the music in the direction of unity or variety, to be applied especially when nothing else you do seems to make any difference.

Listen for the strongest, most prominent sounds in the total mass. If you wish to influence the music towards order (unity), play together with (simultaneously with) these sounds. If you wish to create disorder (variety) play in the spaces in between these sounds.

This music is not necessarily pleasant or unpleasant – although certainly it is our responsibility that it not be boring or painful – but it should be truthful. It may tell us something about how we relate to one another.

(Rzewski 1970:13-14).

Quello appena enunciato appare come un vero e proprio vademecum universale, utilissimo per qualsiasi improvvisazione libera collettiva, riferendosi ai concetti di silenzio, contrasto, densità, rapporto timbrico-dinamico tra strumenti, alle pratiche di “solo” e “accompagnamento”, alle idee di ordine e disordine, al rispetto per gli altri ma anche ai modi per relazionarsi tra performer, all’invito a formare gruppi e poi cambiarli, e così via. In fin

⁴⁹⁶ La frase è una citazione esplicita da un famoso discorso di Mao Zedong dell'estate 1957 (peraltro successivamente giudicata dagli obiettivi politici ambigui) in cui incoraggiava l'*intelligentia* a esprimere liberamente un pensiero critico sull'operato del governo cinese.

dei conti, descrive quella che Pizzaleo definisce come una “allegoria dell’attività umana” (2014: 108) e che somiglia molto a un ecosistema complesso e instabile,⁴⁹⁷ dove una moltitudine di individui esprime e produce creatività in maniera libera e, negli intenti dei progettisti, “sincera”.⁴⁹⁸

A noi pare che *Sound Pool*, per le sue caratteristiche, possa anche essere considerato come uno strumento di insegnamento, delineando metodi di creazione comunitaria che, in altre partiture o progetti sperimentali, non sono stati altrettanto efficaci e dirompenti; studiare e mettere in pratica, con una pienezza di senso, una partitura come quella di Rezwski, può costituire una sfida notevole per qualsiasi sistema educativo che operi nel campo dell’improvvisazione.

Le attività condotte a Roma non sono limitate alle due rilevanti esperienze descritte sopra (GINC e MEV), ma sembra proprio che il fermento costruito da una moltitudine di musicisti che vi hanno preso parte a vario titolo,⁴⁹⁹ abbia contribuito alla vitalità di un territorio che negli ultimi cinquant’anni è stato abitato da una grande quantità di esperienze musicali improvvisative,⁵⁰⁰ così come dalla ricerca nei campi della computer music e della musica elettroacustica, qualificandolo come uno dei poli italiani più rappresentativi in assoluto della sperimentazione sonora.

Tra le figure chiave di questo panorama, quella di Alvin Curran è senza dubbio una delle più longeve e prolifiche.⁵⁰¹ Dopo l’esaurimento della spinta iniziale di MEV, Curran è l’unico a rimanere in Italia dove, lasciandosi trascinare dall’onda politica di quegli anni (siamo infatti a cavallo tra i sessanta e i settanta), intraprende con entusiasmo una serie di azioni sociali, allo scopo di avvicinare gruppi di gente comune alla pratica dell’improvvisazione vocale (Mattioli 2016: 415-416; Guaccero 2013a: 204); ma soprattutto apre il proprio percorso, da un lato al mondo del teatro,⁵⁰² e dall’altro alla produzione creativa totalmente personale, iniziata con la

⁴⁹⁷ Tanto la puntuale cronologia di Pizzaleo (2014: 29-73) che il racconto di Mattioli (2016: 198-201) riportano episodi in cui tale “instabilità”, combinata con la forte intensità, si è concretizzata in processi musicalmente incontrollabili, sfociando anche, in taluni casi, in incresciosi incidenti pubblici di varia natura.

⁴⁹⁸ Traduciamo con questo termine la parola “truthful” della partitura.

⁴⁹⁹ E che evidentemente non è possibile citare qui in maniera esaustiva.

⁵⁰⁰ Per meglio approfondire i passaggi storici e linguistici immediatamente successivi, in area romana, al GINC e a MEV si può far riferimento ad alcuni studi già citati, in particolare Guaccero (2013a), Sbordononi (2014), Sbordononi e Rostagno (2018), Mattioli (2016), Pizzaleo (2014b).

⁵⁰¹ Per una più dettagliata enunciazione di ulteriori esperienze musicali di spicco di quel periodo si consideri Guaccero (2013a).

⁵⁰² Anche in questo caso Guaccero (2013a) e Mattioli (2016) documentano le tappe principali del percorso di Curran di collaborazione con il mondo della produzione teatrale d’avanguardia.

storica performance *Canti e vedute del giardino magnetico*⁵⁰³ (1973) e proseguita fino ai nostri giorni.⁵⁰⁴

Uno dei grandi pregi del compositore americano non è solo quello di aver continuato in queste direzioni la sua attività creativa, ma di averla costantemente accompagnata da una fertile produzione teorica e documentativa.⁵⁰⁵ In un saggio recente (Curran 2018: 66) troviamo, per esempio, quello che sembra una specie di prontuario dell'improvvisazione collettiva, un sommario di cinque modalità⁵⁰⁶ per la creazione di musica spontanea⁵⁰⁷ da parte di gruppi di improvvisatori; tali modalità sollecitano inevitabilmente gli aspetti di imprevedibilità e la differente capacità inventiva dei performer:

1. Imitation: note for note, or gesture by gesture reproduction of an other players melodic, rhythmic, durational, timbral statement;
2. Emulation: as in imitation but following the more general formal outlines of any given intervention or aggregate of interventions rather than strictly imitating their specific content;
3. Opposition: reacting in direct contrast to what is heard, ignoring whatever is going on in the moment you intervene;
4. Negation: reacting in a manner as to consciously cancel, erase, or radically re-direct another players intervention or collective direction of the improvisation;
5. Liberation: reacting without having to react to anything, as when the collective sound seems to automatically determine what when and how to play (a special case not always present in every group improvisation). Moments in which a "power greater than the self"⁵⁰⁸ (George Lewis) – seems to direct an inevitable musical flow.

(Curran 2018: 66)

⁵⁰³ Composta nel 1973, è una performance per voce, kalimba, flicorno, sintetizzatore e nastro magnetico, eseguita da un unico interprete. Dopo la prima esecuzione a Roma è stata suonata più volte tanto in Europa che negli Stati Uniti.

⁵⁰⁴ Curran è infatti ancora molto attivo tra l'Italia e gli Stati Uniti, tanto come compositore che come performer, didatta e conductor, cfr. www.alvincurran.com, 2 gennaio 2022.

⁵⁰⁵ Lo stesso sito web personale di Curran è una fonte cospicua di testi di varia natura, dalle prime esperienze fino alle ultime produzioni (www.alvincurran.com, 30 settembre 2020).

⁵⁰⁶ Come suggerito dallo stesso Curran, le prime quattro sono in realtà modalità formalizzate e utilizzate per la prima volta durante l'esecuzione del pezzo *Speculum Dianae* (1964) di Rzewski, per otto improvvisatori.

⁵⁰⁷ Si tratta di un concetto che abbiamo già proposto precedentemente, e che si riferisce a una definizione fornita dallo stesso Curran (1996).

⁵⁰⁸ Qui Curran sembra parafrasare, più che citare, la nota frase del trombonista e compositore americano "A Power Stronger Than Itself" (Lewis 2008).

Questo pentologo può quasi essere considerato un vademecum da poter applicare in moltissimi altri contesti, soprattutto laddove si pratici l'improvvisazione collettiva in maniera radicale.

A partire dal 2012 Curran è stato coinvolto frequentemente nel lavoro con la *LATO Orchestra*, recente esperienza significativa del panorama romano dell'improvvisazione collettiva. *LATO* nasce intorno al 2002-2003, inizialmente come rassegna “underground” di improvvisazione, fondata dalla cantante Sabina Meyer⁵⁰⁹ e dal batterista Fabrizio Spera, a cui si sono aggiunti Giovanni Guaccero, Daniele Del Monaco e Gianfranco Tedeschi (Guaccero 2013a, 253); con l'affievolirsi delle iniziative pubbliche, dal tessuto connettivo di questa iniziativa, prende forma la compagine orchestrale omonima, raccogliendo nel tempo una pluralità di improvvisatori musicali romani e orientandosi prevalentemente a progetti di “conduction”⁵¹⁰ o di interpretazione di partiture aperte.⁵¹¹ Tra il 2011 e il 2016 l'orchestra animerà la scena improvvisativa della capitale, appoggiandosi anche al laboratorio di sperimentazione artistica e attivismo politico *Angelo Mai*⁵¹² e coinvolgendo alla direzione musicisti noti come Mike Cooper, Nino Locatelli, Giancarlo Schiaffini e lo stesso Curran, arrivando a inglobare anche fino a una trentina di performer per volta, che, a loro volta, contribuiranno in seguito a disseminare in maniera indipendente, a Roma come altrove, il “verbo” dell'improvvisazione collettiva.

Sebbene a fasi alterne e con inevitabili vuoti legati alle vicende dello sviluppo musicale italiano, sembra proprio che l'impronta iniziale data dal gruppo di pionieri del GINC e di MEV abbia lasciato più di un segno nella città di Roma,⁵¹³ contribuendo a formare⁵¹⁴ e

⁵⁰⁹ In particolare il nome è proprio ideato da lei (Sabina Meyer, comunicazione personale, intervista Skype, 1 ottobre 2020).

⁵¹⁰ Per dettagli su questa tipologia espressiva si veda i relativi ultimi paragrafi di questo stesso capitolo.

⁵¹¹ Queste informazioni scaturiscono da un confronto con il fisarmonicista e performer romano Luca Venitucci, già frequentatore della rassegna *LATO* e della successiva orchestra, oltre che musicista indipendente e fondatore di diverse compagini collettive (Luca Venitucci, comunicazione personale, intervista telefonica, 7 ottobre 2020).

⁵¹² Il circolo *Angelo Mai* è uno storico polo dell'occupazione antagonista romana; nato nel 2004 e successivamente al centro di varie vicende di cronaca, negli anni in questione ha sede nella zona di Caracalla e ospita moltissime iniziative sia di ambito musicale che teatrale.

⁵¹³ Riteniamo comunque che tale segno sia stato significativo anche altrove in Italia: da questo punto di vista vale la pena citare, nella culturalmente “opposta” Milano, la fondazione del trio *O.M.C.I. (Organico di Musica Creativa e Improvvisazione)* del percussionista e compositore Tony Rusconi, con Renato Geremia e Mauro Periotto, e che a partire dal 1975 produrrà diversi dischi assolutamente fondamentali del repertorio improvvisativo italiano (Mattioli 2016: 378).

⁵¹⁴ Dal punto di vista didattico, la ricaduta forse più importante di questo fermento pionieristico è la costituzione, intorno alle metà degli anni settanta, di una serie di scuole popolari di musica: tra queste vale la pena di citare la più longeva e attiva, ovvero la *Scuola Popolare di Musica di Testaccio* che, nel corso del tempo, è

orientare ancora oggi schiere di musicisti⁵¹⁵ verso il lavoro collettivo.

3.2.2. Gli Olandesi

Una delle figure di maggior rilievo nella musica olandese del secondo dopoguerra è stato il pianista e compositore Misha Mengelberg.⁵¹⁶ Sebbene la sua formazione iniziale sia stata prevalentemente di taglio classico e improntata alla composizione scritta, è considerato come uno dei fondatori dell'improvvisazione musicale in Olanda, nonché uno dei suoi teorici più incisivi. Questo passaggio dalla composizione ortodossa all'improvvisazione, solitamente non abituale nella prassi formativa europea, costituisce invece una sorta di modello ricorrente in Olanda, dove molti improvvisatori sono stati e sono anche conosciuti come compositori, passando indifferentemente da un ambito all'altro (Schuiling 2014: 3).

Ci aiuteranno nella nostra descrizione i numerosi testi del musicologo Floris Schuiling, che più di altri si è occupato della storiografia di Mengelberg e delle sue esperienze di gruppo, arrivando a descrivere un quadro complesso e articolato nel suo libro recente *The Instant Composer Pool and Improvisation Beyond Jazz* (Schuiling 2019).

All'inizio degli anni sessanta del secolo scorso, Mengelberg frequenta i corsi del *Royal Conservatoire in The Hague*,⁵¹⁷ mentre, parallelamente, comincia il suo percorso sulla musica jazz dal vivo insieme al batterista Han Bennik. Nel 1967, insieme allo stesso Bennik e al sassofonista Willem Breuker, Mengelberg fonda il gruppo sperimentale d'improvvisazione *Instant Composer Pool* (ICP). Inizialmente gli obiettivi di ICP consistevano soprattutto nel dare vita a un'etichetta indipendente e nel favorire l'aggregazione di un "gruppo di interesse" per

stata fulcro di "tutto quel movimento di rinnovamento musicale sviluppatosi negli anni settanta a Roma nell'area *non-istituzionale*" (Guaccero 2013a, 242).

⁵¹⁵ Un caso significativo recente è il collettivo *Edison Studio* (fondato nel 1993 e attivo ancora oggi), costituito dai compositori Mauro Cardi, Luigi Ceccarelli, Fabio Cifariello Ciardi e Alessandro Cipriani, che, sebbene non propriamente dedito all'improvvisazione, ne applica certamente alcune pratiche, riconoscendo come fondative le esperienze dei gruppi storici romani (Cardi 2004).

⁵¹⁶ Mengelberg è scomparso di recente (2017) dopo una lunghissima carriera costellata di collaborazioni illustri e numerosissimi prodotti discografici.

⁵¹⁷ Suoi colleghi di scuola sono compositori come Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw e Peter Schat che diventano negli anni a venire, e fino ai nostri giorni, i più famosi autori della musica olandese. Sul fecondo terreno culturale nell'Olanda di quel periodo cfr. Adlington (2013).

musicisti che avrebbero poi potuto suonare in differenti configurazioni e contesti sotto una comune etichetta (Schuiling 2014: 8).⁵¹⁸

Come ben illustrato da Schuiling (2014: 9), sono due i retroterra che favoriscono la fondazione di ICP: l'attivismo politico di Mengelberg e il suo incontro con il movimento *Fluxus*. In Olanda, il fermento politico-culturale emerso negli anni sessanta del secolo scorso ha influenzato in maniera importante la vita musicale, concretizzandosi prevalentemente in un forte contrasto tra i musicisti dell'avanguardia e le principali istituzioni concertistiche e orchestrali.⁵¹⁹ Il movimento olandese abbraccia non solo i militanti dell'improvvisazione, ma anche non pochi compositori di musica scritta, con l'obiettivo comune di attivare un effettivo processo di "democratizzazione" della musica; la declinazione di Mengelberg in tal senso è ben espressa dalle sue stesse parole in un'intervista del 1977 concessa al musicologo Rudy Koopmans:

I have been working on a democratization of music itself for years, it is essential [...] Delegating decisions to performing musicians is an aspect of it. Such delegation is only a weak form. In the Instant Composers Pool the distinction between composer, musician and conductor has virtually disappeared (Misha Mengelberg, cit. in Schuiling 2019: 108-109).

Il saggio di Schuiling (2014) evidenzia molto bene come l'istanza politica sia estremamente pertinente nello sviluppo del pensiero musicale di ICP, portando addirittura a configurare l'esperienza aggregativa come un vero e proprio esperimento sociale; uno stralcio da un comunicato-stampa ufficiale di ICP del 1972 chiarisce bene il senso del riferimento politico-culturale nei loro primi anni:

The Instant Composers Pool could be described as a community of interests of a number of musicians working on contemporary developments of instrumental improvisation. The formation of ICP in 1967 was stimulated

⁵¹⁸ Nessuna fonte riporta indicazione sui dettagli precisi del primo concerto di ICP; il primo progetto discografico è invece noto e nasce proprio come connubio tra gruppo ed etichetta: ICP 002: Misha Mengelberg/Han Bennink/John Tchicai, *Instant Composers Pool*, LP, ICP002, 1968.

⁵¹⁹ Il libro recente di Schuiling (2018) ripercorre a più riprese la descrizione della società musicale (e non solo) dell'Olanda di quegli anni, mettendola in rapporto con la visione di Mengelberg e dei suoi colleghi; in particolare il suo capitolo "Political Activism in Contemporary Music" descrive in maniera capillare i presupposti e le azioni artistiche portate avanti in quel periodo non soltanto da Mengelberg.

by the production of a record by Han Bennink⁵²⁰ and Willem Breuker, at that time performing as the “new acoustic swing duo”. Living in discord with the social aspect of their positions, some Dutch musicians, including Bennink and Breuker, decided to put alternatives into effect as regards the production of records, the organization of concerts, in short to improve their living and working conditions. Their common experiences up to that moment can be put in three points:

1. An effective distribution of their music was hindered by the arbitrary preferences of managers, youth-leaders and kinds of organizers of concerts;
2. Commercial record-companies were – and still are – not interested in a consistent research in our field;
3. Apparently society interpreted our activities as some phenomenon in the periphery of musical art.

As a result of this behaviour no infra-structural provisions – neither financially nor didactically – were available. Since its foundation ICP has worked on these points. As regards the public confrontation: some series of concerts were arranged in cooperation with clubs, cultural institutions and the like. [...]

ICP is alive and kicking; we know that all our goals have not yet been achieved, however in the meantime we keep playing our music (Schuiling 2019: 95-96).

La costituzione di ICP nasce dunque, almeno parzialmente, come iniziativa di interesse politico: sia un’organizzazione “di base” per difendere i diritti dei musicisti improvvisatori, che una piattaforma per strumentisti indipendenti con le stesse idee sulla musica. Proprio come in un “pool”, uno dei presupposti principali era che i concerti di ICP potessero coinvolgere un qualsiasi numero di musicisti affiliati al gruppo, inquadrando la performance come una specie di esperienza collettiva di pratica sociale (Schuiling 2019: 5). Questo avviene però non senza qualche contraddizione. A ben vedere, infatti, l’ultima osservazione rilevabile nel comunicato-stampa citato, apparentemente in contrasto con i presupposti precedenti, sembra ricondurre uno degli obiettivi principali del gruppo verso una dimensione primaria di divertimento e adesione totale alla pratica della musica suonata, sempre capace di stimolare e divertire primariamente chi la fa. Un tale approccio è ulteriormente testimoniato dalle parole di Han Bennink, riprese da un’intervista pubblicata su un quotidiano dello stesso anno:

We formed a pool of musicians with no other intention than to improvise musically in a way of which we personally approve [...] We do not see it as our duty to bring the music to the people, that is something that happens automatically if people notice that you enjoy playing (Han Bennink, cit. in Schuiling 2019: 108).

⁵²⁰ Per ripercorrere le vicende umane e artistiche di Bennink, anche oltre l’esperienza con ICP, si segnala un recente volume pubblicato in italiano da Raul Catalano (2015).

Un'altra esperienza, determinante per la costituzione di ICP, è stata la frequentazione di Mengelberg del movimento Fluxus olandese, nei primi anni sessanta del secolo scorso. Attraverso Bennink, egli incontra Wim T. Schippers, a quell'epoca studente dello stesso batterista, ma che successivamente diventerà uno degli artisti più importanti della scena olandese, spaziando dall'arte concettuale alla performing art fino al teatro e alla televisione (Schuiling 2014: 9). Un ulteriore incontro formativo è stato quello con l'artista anarchico olandese Willem de Ridder, animatore culturale estremamente attivo proprio nell'organizzazione di eventi e occasioni di presentazione del movimento Fluxus in tutto il Nord-Europa.

Fluxus è stato un insieme eterogeneo di artisti⁵²¹ e, sebbene abbia ricevuto molta attenzione come forma d'arte visiva, numerosi partecipanti al movimento erano anche compositori e strumentisti, pienamente capaci di riflettere su se stessi e sperimentare criticamente anche intorno a concetti e comportamenti ritenuti abituali nella tradizione musicale europea, per esempio denominando “concerti” le loro avventurose performance, oppure, addirittura, basando le loro azioni, spesso consapevolmente provocatorie, su quelle che essi stessi definirono “partiture” e che, invece, costituivano solitamente brevi sequenze “neutre” di istruzioni.⁵²² Uno dei motivi per utilizzare questo tipo di notazione, pur all'interno di testi denominati “partiture”, poteva certamente essere rilevato nella necessità di creare spazio per l'improvvisazione e, più in generale, per una libera creatività: probabilmente siamo poco lontani da alcuni tratti del lavoro di Cage (anch'egli accostato spesso a Fluxus): come è noto, John Cage si è spesso sforzato di assumere la “quotidianità” nel fatto artistico, così come si è impegnato nel rendere maggiormente artistica e “giocosa” la vita di tutti i giorni (Schuiling 2014: 9). Ecco una possibile risposta di Mengelberg su questi temi che, pur resa anni dopo, appare estremamente eloquente, intensa e significativa nel descrivere il transfer tra credo di vita e credo musicale, così come nelle conclusioni sul fare musica in gruppo:

Una delle cose che mi ispirano a fare qualsiasi gesto, musicalmente e teoricamente, è la relazione di questo gesto con la vita di ogni giorno, in cui non esiste qualcosa come l'esclusione. Adesso sono qui con te e tra un momento

⁵²¹ Un testo di riferimento per la storia internazionale del movimento Fluxus è quello di Smith (1998).

⁵²² A titolo di esempi possiamo citare, tra le più conosciute, *Draw a Straight Line and Follow it* (1960) del compositore americano La Monte Young, oppure *Incidental Music* (1961) di George Brecht, artista e compositore anch'egli statunitense (Kahn 1993: 104). Per una maggior comprensione del fenomeno Fluxus si può far riferimento, in questa sede, al relativo paragrafo del cap. 1.

magari laverò i piatti o giocherò a scacchi. Sono così tanti i lati della vita indipendenti dalla nostra volontà. Naturalmente, non intendo trasferire nella musica la vita di ogni giorno ma per certi aspetti tra essa e la musica ci sono dei parallelismi. Per esempio, in tutte e due accadono cose molto volgari accanto ad altre di grande valore estetico, la gente può andare a pisciare un momento e avere profondi pensieri filosofici il momento dopo e, magari, può capitare che faccia entrambe le cose insieme. L'improvvisazione comincia per me nel momento in cui se ne sente il bisogno e si situa sempre in un contesto in cui ci sono dei punti fissi a fare da riferimento. Il tipo di improvvisazione che mi interessa è quella che ciascuno di noi fa nella sua vita. Si improvvisa nello scegliere se fare sei o sette passi per arrivare alla porta o se grattarsi la testa con un dito o con due. L'improvvisazione di gruppo ha luogo su basi comuni di educazione, scopi e argomenti ed è interessante fino a dove può arrivare il materiale. Dove non c'è più niente da sviluppare ci si dovrebbe fermare (Misha Mengelberg, cit. in Bailey 2010: 181-182).

Sebbene non sia documentata una reale affiliazione di Mengelberg al movimento Fluxus,⁵²³ la puntigliosa ricostruzione storico-culturale di quei momenti e delle sue relazioni artistiche operata da Schuling (2018: 29-54), evidenzia come quella vicinanza, aggiunta alla conoscenza del lavoro di Cage, abbia fortemente influito sul pensiero e sulle azioni artistiche di Mengelberg. La testimonianza più lampante è nel conio della definizione “instant composition”,⁵²⁴ che non sta a significare soltanto un'attenzione per gli aspetti strutturali dell'improvvisazione musicale, ma si riferisce esplicitamente ad alcune opere dell'artista tedesco Tomas Schmit, denominate “instant poems”, nelle quali alcuni pezzi di carta (ritagli di quotidiani, frammenti di lettere, ecc.) venivano estratti casualmente e letti, dopo aver scosso i contenitori cilindrici di vetro trasparente nei quali erano conservati, per generare, così, una sorta di “instant poetry”, una poesia propriamente estemporanea (Whitehead 1998: 36).

Ma come sostenuto sempre da Schuling (2018: 8), il fenomeno di ICP non può essere pienamente compreso senza accostarlo, oltre che a Fluxus, alla composizione contemporanea, alla musica sperimentale e alla performing art: in tale ottica la composizione istantanea sarebbe il risultato di una complessa negoziazione tra tutte queste influenze

⁵²³ È invece ben documentata la partecipazione di Mengelberg e degli altri membri di ICP a diverse occasioni concertistiche organizzate nell'ambito dei festival Fluxus, soprattutto nei primi anni sessanta, quando molti dei musicisti in questione erano studenti al Conservatorio dell'Aia (Schuling 2019: 29-37).

⁵²⁴ È piuttosto curioso come nel sito web di ICP venga citato il fatto che nel 1958 il chitarrista Jim Hall usò per primo il termine di “instant composition” nelle note descrittive di un disco di Jimmy Giuffrè; si precisa che Mengelberg era completamente all'oscuro di tale fatto nel momento in cui usò a sua volta la stessa definizione come nome per il gruppo (www.icporchestra.com/history, 28 aprile 2020).

culturali. Kevin Whitehead, tuttavia, nella presentazione storica del sito web ufficiale di ICP, sembra ricondurre l'essenza del gruppo alla storica e più stretta dicotomia composizione-improvvisazione, ancora una volta al centro delle preoccupazioni di molti musicisti di quel periodo:

A quiet manifesto, those two English words countered notions that improvising was either a lesser order of music-making than composing, or an art without memory, existing only in the moment, unmindful of form. Misha's formulation posited improvisation as formal composition's equal – if not superior, being faster (Whitehead 2020, www.icporchestra.com/history, 28 aprile 2020).

Una lettura di questo tipo (sebbene successiva ai fatti) è suggerita anche dal sassofonista olandese Ab Baars, entrato nel gruppo nel 1986; essa chiarisce nel contempo il ruolo e il campo di responsabilità dei partecipanti al progetto musicale:

“Instant composition” is not just a way to valorise improvisation, but rather implies a specific approach to improvisation in which compositions are active part of the interactive improvisatory process. The responsibility of each musician is aesthetic, an awareness that all are collectively composing music, as well as that all have the responsibility to each other and to the audience (Ab Baars, cit. in Schuiling 2014: 12-13).

Da queste testimonianze si deduce come uno dei significati principali di “instant composition” sia una sorta di riconoscimento delle regole e della disciplina dell'improvvisazione, così come una valorizzazione/legittimazione dell'improvvisazione come effettiva pratica musicale, enfatizzando il fatto che essa può mettere in gioco i medesimi elementi estetici e strutturali della composizione; Mengelberg ha sempre sostenuto di non vedere, in linea di principio, alcuna differenza tra improvvisazione e composizione, se non in termini procedurali:

I think the two matters are barely any different. The processes of consideration of musical activities run parallel to each other. Only the procedure is different: in improvised music you collect an amount of baggage which you can employ on the spot, while as a composer you have to be much more elaborate about it. You sit at a desk and use your baggage to fill a page with music notation, with suggestions of what is to be played by a group of musicians to which you do not necessarily belong to yourself (Misha Mengelberg, cit. in Schuiling 2016: 46).

Queste parole, forse una delle più significative metafore per la descrizione della dicotomia composizione-improvvisazione, introducono al concetto di “composizione istantanea” che integra i due aspetti, inquadrandoli, come dice Schuiling (2018: 146), in un continuum espressivo dove i presupposti comuni di composizione e improvvisazione in esso rappresentati individuano una libertà creativa personale, ovvero lo spazio e l’abilità del musicista di agire libero da regole o restrizioni; ma tale azione non è solo il prodotto della capacità di un singolo individuo, quanto piuttosto l’esito del suo sviluppo relazionale, tanto in senso sociale che ambientale. La creatività è quindi sviluppata in uno scenario di estese relazioni di reciprocità, nel quale anche la definizione precisa di “pezzo composto” può giocare un ruolo assolutamente attivo. Composizione istantanea quindi come integrazione in continuità di due aspetti e il cui obiettivo è ancora una volta un senso di “apertura”:

“Instant composition”, as the identification of improvisation as a kind of compositions as well as the use of notated pieces within improvised music, offered a certain sense of openness which was experienced as liberating by a number of musicians (Schuiling 2019: 142).

Possiamo considerare questa come una prima fase di ICP, che si protrarrà fino all’inizio degli anni settanta, in coincidenza anche con la defezione di Willem Breuker dal gruppo;⁵²⁵ in quegli anni inizierà quindi quella che Kevin Whitehead definisce come “fase matura” e che si protrarrà fino a tempi recenti grazie anche all’estensione di ICP in una vera e propria orchestra di oltre dieci strumentisti il cui organico era suddiviso in una parte con l’assetto di jazz band e in un’altra con un profilo da formazione cameristica (Whitehead 2020, www.icporchestra.com/history, 26 aprile 2020). Questa forte apertura ad altri partecipanti avviene significativamente alla fine degli anni settanta del secolo scorso, quando Mengelberg

⁵²⁵ L’abbandono di Breuker, avvenuto nel 1974 a seguito di un processo di disillusione rispetto agli obiettivi iniziali della band e del suo fondatore, condurrà il musicista olandese alla fondazione del suo personale gruppo: *Willem Breuker Kollektief*. Un’ulteriore curiosità su Breuker è la successiva costituzione dell’etichetta discografica olandese *BVHAAST*, molto attiva, almeno fino al 2010 (anno della sua morte), nella pubblicazione di un interessantissimo catalogo di dischi sulla musica sperimentale e sulla musica elettroacustica storica (www.willembreukerkollektief.com).

inizia a coinvolgere un gruppo stabile di musicisti che, nel corso dei successivi anni ottanta, diventano la *Instant Composer Pool Orchestra*, ICPO).⁵²⁶

Quest'ultima è in molti aspetti e presupposti simile al gruppo precedente, salvo la presenza di una decina di improvvisatori di rilievo, tra cui il sassofonista americano Michel Moore e il trombonista olandese Wolter Wierbos, rimasti fino ai giorni recenti.⁵²⁷ Proprio la testimonianza di questi due musicisti, riportata da Schuiling (2016: 47) ci fa capire come, anche con questo allargamento, le istanze creative dell'orchestra nascano inevitabilmente dal rapporto di coppia Mengelberg-Bennink, in grado di condizionare il percorso del gruppo, talvolta anche in maniera poco ortodossa e persino poco democratica.

Tra i differenti metodi usati per la gestione dell'orchestra, Mengelberg inizia a scrivere su carta un ampio numero di composizioni e a organizzare un regolare sistema di prove settimanali per consentire ai musicisti di familiarizzare con le opere proposte: si forma quindi un ampio repertorio che comprende una notevole varietà di stili e approcci, e utilizza diverse forme di notazione, dalla normale scrittura su pentagramma ai sistemi di accordi del jazz, dalle partiture grafiche ad altri sistemi indeterminati di notazione.⁵²⁸ Schuiling ci racconta come prima di ogni prova, venga operata una piccola scelta dal repertorio (una cosiddetta *set-list*) così come una selezione all'interno del gruppo dei musicisti, cui è chiesto di iniziare con brevi improvvisazioni libere e poi di suonare l'intero set di pezzi scelti senza soluzione di continuità, inventando transizioni istantanee tra un pezzo e l'altro, scivolando improvvisamente in momenti "free" nel bel mezzo di una composizione, o interrompendo un pezzo in qualsiasi momento, iniziandone un altro (Schuiling 2016: 47).

Due processi sembrano emergere, soprattutto, da questa procedura. Da un lato, l'utilizzo "aperto" della musica scritta, riconduce a una delle matrici originali di ICP, quella Fluxus: la partitura pare funzionare come una significativa sorgente di creatività per i performer e piuttosto che stabilire uniformità, riaffermando il controllo del compositore sul risultato, i

⁵²⁶ Nata ufficialmente nel 1980, ICPO è ancora attiva, malgrado la scomparsa di Mengelberg, e risultano concerti in programma per tutto il 2020 (www.icporchestra.com/live, 28 aprile 2020).

⁵²⁷ Tra il 2011 e il 2013 ICP Orchestra consta di dieci elementi stabili: Ab Baars (sassofono tenore e clarinetto), Han Bennink (batteria), Tobias Delius (sassofono tenore e clarinetto), Ernst Glerum (contrabbasso), Thomas Heberer (tromba), Tristan Honsinger (violoncello), Misha Mengelberg (pianoforte), Michael Moore (sassofono contralto e clarinetto), Mary Oliver (violino e viola), Wolter Wierbos (trombone) (Schuiling 2019: 6).

⁵²⁸ Come descrive Schuiling (2018: 119) l'elenco dei lavori ingloba tanto piccoli elementi come arrangiamenti di standard jazz e brevi scherzi musicali (*game pieces*), fino a composizioni più elaborate e a vere e proprie azioni teatrali.

pezzi di ICP contribuiscono ad aprire e suggerire una miriade di possibilità creative per gli esecutori. Dall'altro, l'influenza delle prove sul processo creativo non appare come mero esercizio per interpretare precisamente una certa opera: piuttosto, si configura come la costruzione di una piattaforma condivisa per lo scambio di idee musicali e per la coltivazione di quella istantaneità tanto cara ai presupposti di ICP.

La qualità disarticolata delle composizioni, secondo Schuiling, è cruciale per le performance dal vivo, laddove l'esecuzione dei pezzi scelti è spesso lasciata incompleta o è continuamente interrotta dalla interpolazione di altri pezzi o momenti free; ma essi non sono mai indeterminati *tout-court*, dato che devono funzionare da punti di riferimento comuni, in grado quindi di poter essere riconosciuti nel caso qualcuno li introduca istantaneamente con l'intento di proporli agli altri per una certa durata. Le *set-lists* sono decise con poco anticipo rispetto alla performance, così da dare poco tempo agli interpreti per richiamare alla memoria i singoli pezzi, alcuni dei quali, pure, potevano non essere stati suonati da parecchio tempo: si tratta di un sistema che tende a responsabilizzare tutti i partecipanti rispetto alla possibilità di entrare o uscire continuamente da situazioni inaspettate, considerando anche gli elevati rischi intrinseci a un "fare" così poco prevedibile (Schuiling 2014: 18).

Ciò che si può dedurre, per quanto concerne l'accesso creativo alle "partiture" in uso nell'esperienza di ICP, è che esse possano avere una funzione maggiormente attiva: suggeriscono frasi, relazioni e modi di suonare; invece che imporre una lettura unitaria, si propongono come fonti per dare vita a "strategie sovversive" durante la performance (Schuiling 2014: 20).

Uno dei dispositivi interni a queste strategie, probabilmente tra i più interessanti a livello metodologico, è stato chiamato *virus*⁵²⁹ dai membri dell'orchestra (Schuiling 2018: 134): si tratta di brevi frammenti scritti assai eterogenei, che si prestano alle trasformazioni e "mutazioni" più diverse e imprevedibili, pur in una condizione di reciprocità rispetto a un "organismo portatore", anch'esso multiforme (il gruppo strumentale del momento, il repertorio condiviso, il programma delle prove, e così via). L'uso dei virus appare come un buon esempio di come le composizioni non determinino necessariamente l'azione dei musicisti, ma possano essere usate chirurgicamente per stravolgere quello che altri interpreti

⁵²⁹ La parola richiama inequivocabilmente l'idea di un "organismo" ma anche di una "organizzazione" che viene "infettata" e che può condurre anche alla morte (del pezzo), nel caso esso non sia sufficientemente resistente.

stanno suonando, i quali, a loro volta dovranno riadattarsi al mutare della situazione. La metafora del virus – ovvero qualcosa che si colloca al confine della definizione di essere vivente e che è assolutamente dipendente da un ospite – ci aiuta a capire meglio il funzionamento e il ruolo di questo tipo di meccanismi, ancora una volta destinati a cambiare istantaneamente la scena sonora:

They infect the behaviour of the musicians, and do not participate in the musical interaction as a musician would, but rather they have an impact on a more systemic level. This actually makes them effective tools for musicians to change the musical situation rapidly: if a musician wants to go in a new direction while playing a particular piece, they can of course do so by simply playing something else. But the viruses, however minimal some of them may be, lay down more of a “ground” interaction with which other musicians can collaborate, or from which they may in turn diverge (Schuiling 2016: 49).

Più che indicare una particolare classe di oggetti, la spiegazione del virus sembra indicare uno specifico modo di utilizzarle. Un caso tipico è *Paardenbloem*,⁵³⁰ una piccola partitura prevalentemente grafica, con una forma molto semplice A-B-A' (fig. 17):

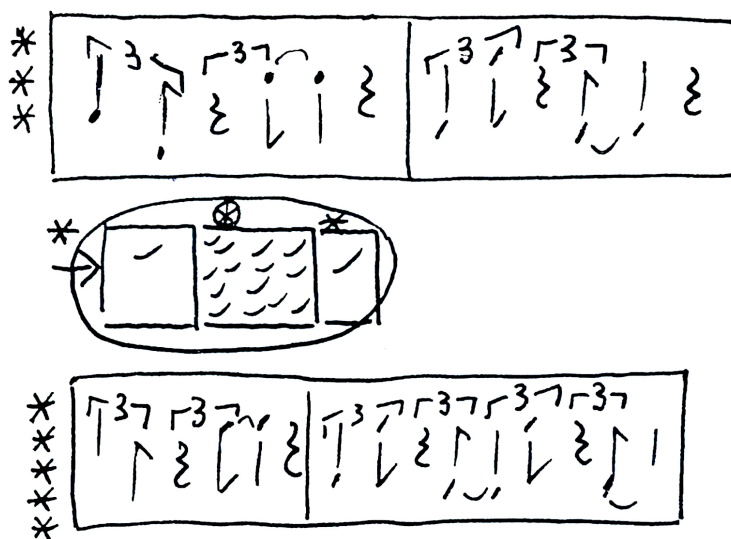


Fig 17 Partitura grafica di un “virus” (Schuiling 2019: 135)

⁵³⁰ Il pezzo prende il nome, *dente di leone*, dalla botanica. In nessuna fonte è specificato l’anno di composizione; si può supporre che questo virus sia stato formalizzato all’inizio degli anni novanta in quanto presente, come ricorda Schuiling (2018: 135), in alcune registrazioni di quegli anni.

Gli asterischi a sinistra di ogni rigo indicano il numero di musicisti; il primo rigo consta di un motivo ritmico ripetuto molto semplice, indicato con altezze relative non specificate; il secondo rigo suggerisce una serie di glissandi ascendenti, coinvolgendo prima un unico musicista, poi tutti e infine nuovamente un singolo glissando. La terza sezione è simile alla prima, sebbene con due ritmi diversi e un numero più alto di esecutori. *Paardenbloem* può essere eseguito come frammento autonomo oppure proprio come virus: in questo caso la sua funzione può diventare, per esempio, quella di ponte verso il ritorno alla situazione precedente, condurre verso un nuovo pezzo o addirittura a una conclusione collettiva. Quando, improvvisamente, un performer lo inizia a suonare, per esempio in mezzo a un'altra improvvisazione, egli spera di essere seguito da altri: proprio come un virus organico il frammento si propaga contaminando il sistema; oppure il gruppo resiste, contenendo il contagio e andando avanti come se nulla fosse (Schuiling 2014: 20). Il fatto che non siano indicati strumenti specifici, rende il frammento assai versatile a funzionare in questo modo; inoltre, le scelte effettuate a causa della sua presenza nell'economia di una performance possono portare a conseguenze estremamente significative per il destino della stessa.

Questo utilizzo dei virus non è che un esempio della varietà di metodi di modulazione utilizzati da ICPO nel corso dei loro concerti. Schuiling (2014: 21) ne descrive un'altro particolarmente interessante, basato su una sorta di "intesa verbale" tra musicisti della stessa sezione. Per esempio, quando i fiati devono suonare un sottofondo, si "organizzano" per produrre un morbido accordo musicale da suonare a partire da una certa *cue*, oppure per generare un frastuono fortissimo tutti insieme. Intese di questo tipo costituiscono un primo elemento di base per l'interazione, una piattaforma comune che può anche estendersi ad altri metodi originali come l'interpretazione non convenzionale dei simboli di una partitura (lettere, parole, segni di chiave, ripetizioni), vista dunque come un vero e proprio "oggetto" e non soltanto come il consueto sistema simbolico (Schuiling 2014: 21): anche qui il ritorno a tematiche Fluxus sembra proprio una costante espressiva.

Un ulteriore esempio in questa direzione è raccontato ancora da Schuiling (2014: 21-22): durante un concerto a Bruxelles, ICPO suonava *Tijd voor de Quadrille* (tempo di quadriglia), un piccolo pezzo ritmico "a tempo"; a un certo punto una parte della band inizia a suonare *Niet zys, maar zo* (non così, ma così), una ballata triste e lenta, ma inserita da Mengelberg nella medesima pagina della partitura. Apparentemente, una tale azione di sovrapposizione

presuppone una sorta di serrata negoziazione tra i musicisti durante la performance;⁵³¹ ma un risultato sonoro significativo può avvenire solo grazie a una serie di decisioni strettamente musicali e impellenti: i performer devono essere in grado di scegliere rapidamente la parte più idonea per il loro strumento (magari trasponendola in tempo reale) così come di tenere il tempo mentre ascoltano simultaneamente un altro tempo e un'altra metrica sovrapposta alla loro. Perciò, lo scontro tra i due pezzi simultanei, ma anche il potenziale conflitto di parametri tra le due sezioni dell'orchestra, veicolano due istanze ulteriori nella pratica performativa di questa esperienza così variegata: la competizione e il contrasto (Schuiling 2014: 22), che evidentemente acquisiscono da sempre un senso nell'improvvisazione musicale, tanto sul piano puramente sonoro che su quello sociale. Le molte testimonianze dei partecipanti all'orchestra raccolte nella parte finale del libro di Schuiling (2018: 117-207) confermano che i due tratti sopra citati hanno costituito un motivo ricorrente, tanto della poetica quanto della vita musicale quotidiana di ICPO, stimulate spesso proprio dal suo fondatore. In tal senso anche la ricorrente inclusione nel gruppo di musicisti di differente estrazione stilistica e attitudinale, può essere letta nella direzione di una voluta esigenza di diversità:

[...] that employment of such different styles is not primarily for syntactical or semantic reasons, but primarily pragmatic, offering different forms of making music together. Moreover, by stimulating clashes between different musicians, rather than curating a single common ground for his orchestra, the ICP makes it difficult to envision any “division between musical impulse and performance practice”, but rather redirects the attention to the music as it is being invented and created by the musicians during the performance (Schuiling 2019: 184).

Le testimonianze precedentemente citate evidenziano un ulteriore aspetto legato alle performance di ICP e particolarmente all'atteggiamento dello stesso Mengelberg. In tutta la sua carriera egli sembra qualificare la performance dal vivo con uno spiccato senso dell'umorismo: esso si concretizza in una ricorrente gestualità ironica al pianoforte, così come nella comicità di alcune scenette di stampo teatrale messe in atto all'inizio dei concerti; ma soprattutto in un approccio divertente e imprevedibile all'improvvisazione di Mengelberg,

⁵³¹ Qualcosa che, oltre a essere una forma di intesa, potremmo definire come un “atto sociale”.

Bennink e compagni, come emerge dai racconti citati da Schuiling (2018: 200-204), tra i quali quello di Moore, che interpreta tutto questo in una chiave di contrasto musicale:

The humor in ICP is something that comes from the music and the juxtaposition I think. Of styles, and musics. I remember when Thomas (Heberer) first came in the band it would sound like he would try and play things that were funny. Because when he went to hear a concert there would be a lot of humour, and he would try to be humorous, and that didn't work at all. And after a while he realized he didn't really have to do that, it was more the relationships that were funny (Michael Moore, cit. in Schuiling 2019: 203).

L'umorismo può quindi condividere con l'istante dell'improvvisazione un senso di contingenza e necessità, soprattutto in un contesto dominato dal senso di sorpresa, dall'idea di accostare innovazione pura a stilemi e clichés (sia musicali che tecnici) stratificati nella conoscenza collettiva. Non ultimo, in tutto questo, appare il riferimento molto frequente al mondo animale.⁵³² Considerare le modalità di comportamento degli animali, così come il loro amplissimo universo sonoro, può essere considerato come uno dei modi possibili per cercare di riconnettere la musica all'esperienza quotidiana, ai suoi ecosistemi; in un'intervista televisiva dell'inizio degli anni ottanta, Mengelberg portò il suo interlocutore davanti a una gabbia d'uccelli dello zoo cittadino, sostenendo:

If at some point you don't know what to do, just go here. They sing a bit, the they fly a bit before they can do something else. It's a unity of music and ther rest of their lives, it's not separated (Misha Mengelberg, cit. in Schuiling 2019: 147).

Questo poetico riferimento al mondo degli uccelli⁵³³ tradisce evidentemente un'affezione, ma anche un vero e proprio sistema di riferimenti sonori.⁵³⁴ Sempre Schuiling (2018: 147-148), in più occasioni ci racconta come Mengelberg fosse solito produrre versi di animali (fischii, latrati, belati, ecc.) tanto durante le performance quanto dietro le quinte, intervallandoli

⁵³² Anche su questo aspetto Schuiling (2018: 140-150) si sofferma molto, con dovizia di testimonianze e racconti.

⁵³³ Possiamo notare come gli uccelli siano stati fonte di stimolo per molti compositori, da Olivier Messiaen al francese Bernard Fort, probabilmente il più importante compositore elettroacustico e ornitologo che abbia investigato in maniera esaustiva le loro possibilità foniche come sorgenti per opere di arte sonora.

⁵³⁴ È divertente citare, a proposito dell'interesse ornitologico di Mengelberg, la famosa gag musicale con il pappagallo della moglie, documentata in un video presente in rete sulla piattaforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=HfOnigeHh3c> (6 giugno 2020).

magari ai suoni pianistici e interagendo musicalmente con essi, coinvolgendo ovviamente tutti gli altri membri della band.

Anche se questo riferimento agli animali può sembrare marginale rispetto all'articolato percorso di ICP, appare non solo come un'azione di veicolo umoristico, ma come un ennesimo strattagemma per esplorare i limiti del linguaggio musicale e della sua radice esperienziale, legata spesso alla realtà quotidiana.

La combinazione del poliedrico materiale espressivo che abbiamo incontrato nell'analisi del percorso di ICP (improvvisazione libera, composizioni scritte, partiture grafiche, arrangiamenti jazz, virus, animali e così via) può essere ricondotta a una forma finale definita? Probabilmente ha ragione Schuiling (2018: 141) quando sostiene che una tale ipotesi è lontana dal concetto stesso di una qualsiasi performance di ICP: nulla ha lo scopo di determinare la musica "in anticipo" e l'improvvisazione non è mai confinata in spazi precisi, anzi è essa stessa a determinare sempre ciò che succede e ciò che viene proposto all'ascolto. Da questo punto di vista, una delle conclusioni che emerge significativamente dall'analisi dell'esperienza olandese è la necessità di una profonda riconsiderazione dei termini di "notazione" e "improvvisazione", categorie normalmente fondative per la descrizione di una performance musicale e per il modo con cui apprezziamo la creatività di un gruppo musicale. Ovvero, in genere, tendiamo a categorizzare una performance come un atto di creazione sonora nel corso dell'esecuzione stessa, oppure come riproduzione-interpretazione di un'opera ideale creata precedentemente. Ascoltando la musica e conoscendo le vicende di ICP invece, si può rimanere assai incerti e dubbiosi su quali parti siano effettivamente improvvisate e su quali siano invece formalizzate su carta, ammesso comunque che una distinzione così precisa sia sempre possibile e pertinente.⁵³⁵

3.2.3. Gioco come modello: il caso di John Zorn

Con oltre duecento album all'attivo John Zorn (1953) è uno dei principali musicisti dell'avanguardia newyorchese: difficile dare di lui una definizione precisa dato che è stato ed

⁵³⁵ Il testo citato di Schuiling (2018) dedica molto spazio a questo tema, proponendo un intero capitolo (*The Ontology of Instant Composition*) di interviste ai protagonisti del percorso di ICP e di altre esperienze musicali.

è tutt'ora uno straordinario innovatore in molti campi del fare musica, dal sassofono alla composizione, fino alla progettazione culturale.⁵³⁶ Fin dalla metà degli anni settanta del secolo scorso è stato un instancabile animatore della scena sperimentale e d'avanguardia: il suo linguaggio musicale – sostanzialmente un universo apparentemente eterogeneo di tecniche, esperienze, stili e generi differenti – lo caratterizzano come una personalità complessa, difficile da categorizzare e studiare sotto un'unica prospettiva.

Quello che qui interessa è descrivere un breve inventario di esperienze di improvvisazione collettiva a cui Zorn si è dedicato in una particolare fase della sua carriera, sviluppando tecniche di composizione e trasmissione basate sull'idea di gioco che rimangono ancora oggi un unicum di originalità.⁵³⁷ Vedremo in seguito come i suoi obiettivi sembrano chiari: stimolare una grande libertà creativa ma allo stesso tempo controllare la struttura generale della musica. L'operazione avviene introducendo uno “schema” formale definito all'interno del quale ciascuno possa muoversi liberamente; negli anni prendono vita una serie di famiglie di schemi, a cui Zorn attribuirà nomi e metodi diversi, come *File Cards*, *Jump Cut*, *Pain Management*, *FilmWorks* (Principato 2011: 75).

Tra il 1974 e il 1990 Zorn si adopera alla elaborazione di partiture destinate a sollecitare e favorire l'improvvisazione simultanea da parte di gruppi distinti di musicisti,⁵³⁸ rileggendo le istanze creative di maestri come John Cage, Earle Brown e Cornelius Cardew (Zorn 2005). Esse vengono definite come *Game Pieces* e sono strutture composte con due obiettivi: integrare i musicisti in un sistema musicale complesso e totalmente flessibile su formati e linguaggi; vincolare gli improvvisatori a limiti temporali precisi, talvolta anche molto brevi, imponendo l'ascolto reciproco e la massima concentrazione (Principato 2011: 75).

⁵³⁶ A fronte di una produzione musicale assai ben documentata sui supporti discografici, sono assai ridotti invece i testi critici che danno conto del suo percorso musicale. Un libro divulgativo in italiano relativamente recente (Principato 2011-16) ci aiuta a capirne meglio la poliedricità del percorso artistico; un'ampia indagine musicologica (Brackett 2008) analizza invece una parte della sua produzione, così come le influenze di alcune culture “orientali” e della tradizione mistica sul suo lavoro; in generale sono proprio il musicologo americano John Brackett e il batterista e musicologo sudafricano van der Schyff gli studiosi che più di altri hanno analizzato le opere di Zorn e pertanto costituiranno per noi il principale punto di riferimento per le prossime descrizioni.

⁵³⁷ L'idea di gioco applicato all'improvvisazione musicale viene praticata anche precedentemente in quegli anni, se pur su scala assai minore e con criteri molto più restrittivi, anche da altri musicisti dell'area euro-americana come Cornelius Cardew e Pauline Oliveros. Il progetto di Zorn si differenzia molto da questi casi optando, come vedremo, per profondità e complessità di approccio.

⁵³⁸ I pezzi di questo tipo sono oltre una ventina, a partire dai primi, *Baseball* e *Lacrosse*, entrambi del 1976; il più conosciuto è proprio *Cobra* del 1984, ma la lista prosegue, tra gli altri, con il conosciuto *Xu Feng* (1985), fino arrivare agli ultimi casi: *Beziqne* del 1989 e *Que Tran* del 1990 (Zorn 2005: 200).

Tanto il nome quanto la logica di questa tipologia di schemi derivano dall'interesse di Zorn per i "giochi di ruolo",⁵³⁹ dove i partecipanti assumono il ruolo di personaggi e attraverso conversazioni e scambio dialettico costruiscono un ambiente immaginario caratterizzato da eventi fittizi e avventure, ispirandosi a diverse fonti creative come libri e film, ma anche alla vita reale o a vicende completamente inventate. Le regole del gioco di ruolo⁵⁴⁰ stabiliscono il grado di influenza di ciascun giocatore sull'ambiente immaginario, anche grazie alla presenza di un *dungeon master*⁵⁴¹ che conduce la seduta di gioco e guida la narrazione del percorso ludico. La metafora del gioco consente a Zorn di concepire sistemi complessi con forme, relazioni, condizioni, percorsi ramificati, ma con una flessibilità di fondo e un approccio relativamente semplice da parte dei giocatori-musicisti; secondo Zorn la partecipazione a questi giochi segue infatti una sorta di "tradizione orale" in grado di spiegarne la prassi, a discapito dei regolamenti scritti, estremamente lunghi e difficili da decifrare:

Dove ho cominciato davvero a fare a meno dell'arco temporale, eliminando l'idea che il compositore deve creare in un arco, è stato in un brano come *Cobra*⁵⁴² dove la sequenza degli eventi può essere ordinata in qualsiasi momento da qualsiasi componente del gruppo. In esso io ho solo creato dei rapporti, concetti astratti che i musicisti possono ordinare in qualsiasi modo preferiscano, così che, in qualsiasi momento del brano, se vogliono far qualcosa tipo suonare in solo, suonare in duo, o sentire tutto il gruppo che suona, essi possono metterlo in pratica (John Zorn, cit. in Bailey 2010: 115).

Nei *Game Pieces* i musicisti non sono lasciati da soli, ma accompagnati da un suggeritore che stabilisce costantemente la direzione del discorso musicale; a lui si rivolgono i musicisti durante l'improvvisazione alzando la mano per chiedere la parola e intervenire. Il performer scelto dal suggeritore decide la sua entrata, corrispondente a una carta del gioco indicante una parte del corpo (bocca, naso, occhi, ecc.); essa viene mostrata agli altri dal suggeritore in

⁵³⁹ In una prima fase, successivamente abbandonata, l'ispirazione di Zorn nasce dai veri e propri giochi del mondo sportivo come il lacrosse, l'hockey, il biliardo e la scherma (Bailey 2010: 115).

⁵⁴⁰ Esistono diversi testi per l'approfondimento sulla natura e sulle tipologie dei giochi di ruolo: uno dei libri in italiano più recenti e completi è quello di Ghilardi e Salerno (2007).

⁵⁴¹ È una figura tipica dei giochi di ruolo, agisce come riferimento per le regole, arbitro e moderatore nelle vere e proprie fasi di gioco. Nel processo di metaforizzazione del gioco, Zorn utilizzerà la parola *prompter*, che traduciamo e utilizziamo in tutto il resto del testo come "suggeritore".

⁵⁴² *Cobra* viene terminato nell'ottobre del 1984 e presentato in prima assoluta all'interno della programmazione del famoso locale d'avanguardia *Roulette* di SoHo (New York). Da quel momento l'opera diventerà una delle più eseguite del musicista americano con performance curate da gruppi ed ensemble di molti paesi del mondo.

modo che tutti possano seguirla a loro volta. E così via, fino a quando il suggeritore decide di terminare la sessione (Principato 2011: 76).

Purtroppo non esiste alcuna pubblicazione specifica di Zorn sul metodo dei *Game Pieces*: del resto essi si sono sviluppati nel tempo, con esiti variabili multiformi, in relazione stretta con specifici gruppi di improvvisatori, creando ogni volta un binomio inscindibile tra performer e performance che ha finito per costituire il patrimonio fondante dello schema. La scelta dunque del gruppo da combinare per ogni singola performance è essa stessa un atto creativo, una intenzione fortemente progettuale, poco formalizzabile in senso assoluto. Per Zorn significa costruire una comunità dinamica, aperta alle differenze e al reciproco rispetto:

È vero che sono io a scegliere i gruppi, e in questo senso la tradizione di Duke Ellington, quella di scegliere i musicisti, è molto importante. Tutti sono essenziali. Si toglie una persona, e la combinazione sarà del tutto differente. Nello scegliere i gruppi per i *Game Pieces* è così: ci vogliono persone aggressive, ci vogliono persone docili, ci vogliono persone con senso dell'umorismo, ci vogliono teste di cazzo, ci vuole davvero una grande varietà per far funzionare il brano. Scegliere i musicisti, nella maggioranza dei casi, non è tanto «mi ci vuole un violino e un violoncello, una tastiera e una chitarra», sono le persone in se stesse che sono importanti. Sostanzialmente quello che creo è una piccola società e tutti trovano la loro posizione in quella società. Diventa veramente come in uno psicodramma. Alle persone viene offerto del potere, ed è molto interessante vedere chi preferisce rifuggirne, chi è molto docile e fa proprio quello che gli viene detto, altri fanno grandi sforzi per arrivare ad avere più controllo e più potere. In un certo senso è come un'arena politica. (John Zorn, cit. in Bailey 2010: 117)

Egli si riferisce qui al più noto dei suoi schemi di gioco, *Cobra*. Esso prende il nome da un omonimo gioco di strategia del 1977 uscito sulla rivista specializzata “Strategy & Tactics”⁵⁴³ e dedicato alla simulazione dell'offensiva alleata in territorio francese condotta dal generale americano George Smith Patton durante la fase finale della Seconda guerra mondiale; tra l'altro il gioco, grazie al suo grande successo, venne ripubblicato nel 1984 – proprio l'anno in cui Zorn concepisce la sua versione musicale – per la casa americana produttrice di giochi in scatola TSR (Brackett 2010: 44).

⁵⁴³ In quegli anni i giochi vengono pubblicati su riviste specializzate con l'elencazione precisa di regole, obiettivi e strategie, insieme alle mappe geografiche e a una descrizione storico-militare dettagliata della reale battaglia. Tutto questo può così essere utilizzato dai giocatori per orientarsi e ricreare i movimenti delle forze in campo.

Il *Cobra* di Zorn diventerà altrettanto famoso nell'ambiente musicale, identificandolo come uno dei brani-emblema dell'avanguardia newyorchese. L'opera è importante perché in grado di estremizzare i due obiettivi inizialmente citati di flessibilità e strutturazione; si capisce bene – soprattutto dalle testimonianze di Brackett (2010: 50-54) e van der Schyff (2013: 3-7), profondi conoscitori della musica di Zorn – che la tecnica per arrivare a questo scopo è strutturata in due fasi: l'“istruzione del gioco” e il gioco stesso.

La prima delle due fasi comprende, come detto, la scelta dei musicisti ed è indubbio come essa influenzi il risultato sia sul piano timbrico che su quello musicale, a diversi livelli. Ancora Zorn, ironicamente, su questo:

Alcuni musicisti sono veramente del tipo concettuale, pensano a come strutturare un pezzo di musica, usando questi segnali e cercando di creare spontaneamente nelle loro teste una specie di flusso compositivo. Mentre altri cercano solo di creare problemi, capito? lo credo di essere uno di quelli (John Zorn, cit. in Bailey 1992-2010: 117).

La qualità del risultato finale di una esecuzione di *Cobra* potenzialmente coerente e diversificata dipende molto da questa fase. Mentre l'organico strumentale è completamente aperto, come abbiamo visto, la vera e propria scelta segue criteri del tutto imprevedibili e legati alla conoscenza diretta dei singoli interpreti da parte dello stesso Zorn; ma un aspetto importante è il numero dei partecipanti, che in più occasioni egli indica ottimale nella progressione da dieci a venti esecutori (Brackett 2010: 48). In una tale situazione di complessità anche l'individuazione di un buon suggeritore appare fondamentale. Come ribadito dallo stesso Brackett (2010: 48), il suggeritore conosce le regole del gioco alla perfezione, ma non è un direttore d'orchestra che conduce il gruppo strutturando un brano musicale: è piuttosto una guida che reagisce creativamente agli improvvisatori e alle spinte direzionali che essi vogliono imprimere; risponde alle richieste di un musicista o di un altro, trasmettendo le informazioni agli altri membri oppure ignorandole del tutto: sembra insomma essere responsabile in larga parte della struttura e della riuscita della performance, come ribadito da Zorn stesso:

The prompter's role requires a specific kind of talent. You've got to pick the right person for the job. It's crucial. The prompter can make or break a performance, no matter how inspired the band is. The prompter is a direct source of energy and inspiration for the entire group (Gagne 1993).

Bisogna sottolineare come le partiture di *Cobra* non siano mai state pubblicate, così come sono molto scarse anche le ulteriori descrizioni analitiche:⁵⁴⁴ questo aspetto sottolinea ulteriormente l'importanza di "istruire" il pezzo oltre le sue stesse regole:

Many people have wondered why I have deliberately chosen not to publish (or even write down) the rules of these pieces, preferring to explain them myself in rehearsal as part of an oral tradition. The reasons are many. There is a lot more to these pieces than just the rules. For one thing, choosing the players has always been a crucial part of the performance process and the art of choosing a band and being a good bandleader is not something you can impart on paper in a written preface to the score. [...] These pieces can go where anyone wants to take them, and since they live on in the underground as part of an oral/aural tradition, this becomes one of the dangers as well as part of the fun. (Zorn 2005: 196-197)

Quello che dice Zorn sull'impossibilità di capire in maniera indipendente le istruzioni è confermato dall'esame diretto della partitura (Brackett 2010: 49), riportata nella fig. 18.

Cobra
by John Zorn






MOUTH	1. P POOL	players not playing may come in; players already playing stop or radically change the quality of what they are playing	EAR	1. MA G = G	same group of players radically change the music at downbeat
	2. R RUNNER	prompter selects players to come in at downbeat, others stop		2. GA M = M	players pick substitutes who try to play the same music
	3. S SUBSTITUTE	those playing must stop; those not playing must come in		3. VA VOLUME Δ	crescendo, decrescendo or abrupt change as prompted
	4. SX SUB CROSSFADE	those playing fade out while those not playing fade in	HEAD	1. 1 SOUND MEMORY 1	take a mental note of what you're playing; reproduce when called
NOSE	1. D DUOS	choose someone to play with, any length, any number of times		2. 2 SOUND MEMORY 2	a second set
	2. T TRADES	chains of traded solos by pointing (or obvious eye contact); anyone can start another up		3. 3 SOUND MEMORY 3	a third; any memory number can be recalled
	3. E EVENTS 1, 2 or 3	one, two or three singular sonic occurrences at will	PALM	1. CUT	silence; an abrupt ending to the piece
	4. B BUDDIES	like duos, but once		2. CODA	5 to 10 second resolution, natural ending; stop on final downbeat
EYE	1. CT CARTOON TRADES	loud, outlandish gesture, pass to anyone		3. HOLD & FADE	at downbeat, sustain your note and decay
	2. CO ORDERED CARTOON TRADES	to left or right	Palm cues can be flagged off up to 3 times by making another non-ending call.		

⁵⁴⁴ Il già citato articolo di Brackett (2010: 48-50) ricostruisce in maniera capillare le poche fonti disponibili sull'esperienza di *Cobra*, così come una serie di informazioni analitiche sulle ipotetiche partiture del pezzo.




GUERRILLA SYSTEMS

Lone Renegade just dons a headband and does as they please ... or
 SQUAD LEADER + 2 — guerrilla raises fist and chooses 2 cohorts whose primary duty is to watch out for a spy, who can end their reign with an undetected throat slitting gesture to the prompter, who'll hold up a ? sign to ask the guerrillas who did it. They can all impose the following tactics on the rest of the group:



TACTICS

- | | | | |
|---|---------------------|-------------|--|
|  | 1. Imitate | indefinite | (crooked finger "come here" & indicate who) |
|  | 2. Trade | indefinite | (point back & forth to indicate participants) |
|  | 3. Hold | either | (flat palm drawn horizontally; long tone) |
|  | 4. Capture | to downbeat | (thumbs up directed at a player cuts them) |
|  | 5. Switch/crossfade | to downbeat | (circles with pointing finger) replace given players |








OPERATIONS (Squad Leader only makes calls)

- FIST  DIVISI squad leader tactics (as above & can call solos over bg)
-  INTERCUT Locus Unit (cut to the Guerrilla trio, who use hand cues) then return to the previous sound and players
-  FENCING Unit (can substitute an alternate player) genre playing. Starts as solo in recognizable style, next player joins in contrasting genre. No silence.

GUERRILLA UNIT LIFE SPAN: 7 Downbeats

-  SPY may cut unit during OPERATIONS ONLY if unidentified.
 Unit members may cut at any time
-  end of Divisi superimposition — back to regular system

Some Locus Hand Cues

-  thumb = stop
-  hand = rhythm
-  finger = pip
-  hand = drone
-  back & forth = trade
-  one = intercut
-  cut = change

John Zorn © Oct 9 1984 NYC

Fig. 18. Partitura delle istruzioni di *Cobra* di John Zorn.

Dalle regole scritte, così come dalle già citate testimonianze concrete, appare chiaro come il training giochi un ruolo decisivo: esso è un vero e proprio momento formativo in grado di far entrare i musicisti nello spirito e nelle regole dell'opera; a nessuno viene detto in maniera esatta quello che deve suonare, ma è la trasmissione verbale e grafica delle istruzioni a suggerire come esse possano essere incorporate nel risultato sonoro e sulle possibilità continuamente diverse che esse aprono.

Da questo punto di vista, un interessante contributo sul lavoro di Zorn ci viene dal testo di van der Schyff (2013), partecipante a una delle esecuzioni di *Cobra*, "arbitrata" dallo stesso compositore americano. Van der Schyff conferma la necessità e l'importanza della fase preparatoria (istruzioni per il gioco), prima dell'esecuzione vera e propria: Zorn utilizza un gran numero di cartelli di cartone con cui gestisce le varie *cue*⁵⁴⁵ dell'improvvisazione e che riportano lettere, numeri e altri segni per la gestualità manuale⁵⁴⁶ (si veda la figura della

⁵⁴⁵ Termine sostanzialmente intraducibile, ma ampiamente utilizzato nella musica attuale per indicare un "segnale d'entrata".

⁵⁴⁶ Ancora una volta, la più dettagliata descrizione delle istruzioni di *Cobra* è quella di Brackett (2010: 50-54).

partitura). A ciascun musicista viene fornito il foglio con le descrizioni dei simboli (prima parte della figura) e la lista dei segni manuali (seconda parte della figura) che loro stessi potranno utilizzare per interagire. L'ensemble è posizionato a semicerchio intorno al suggeritore, quest'ultimo di spalle al pubblico, che aziona i cartelli su un tavolino davanti a lui. Il pezzo è quindi generato a partire dall'insieme degli eventi scaturiti dai cartelli e dai gesti manuali delle istruzioni: gli stessi interpreti "bombardano" il suggeritore con le *cue* gestuali, cercando di attirare la sua attenzione, per ottenere un cartello desiderato e poter iniziare un nuovo evento. Il suggeritore non è mai imparziale nel propendere per un gesto o un altro: la sua imprevedibilità di risposta garantirà in ogni caso una totale imprevedibilità degli eventi successivi, così come la possibilità di far scaturire momenti in duo, trio o in altre combinazioni. Curioso appare anche l'uso di una benda, che viene consegnata a ciascuno degli esecutori: il fatto di calzarla sulla testa lancia il segnale che quel musicista ha deciso temporaneamente di comportarsi in maniera indipendente da tutto,⁵⁴⁷ una specie di azione-rinnegata che può anche portare a risposte regressive da parte del resto dell'ensemble (van der Schyff 2013: 4).

La migliore testimonianza sul processo di messa a punto di *Cobra* arriva comunque dalle parole dello stesso Zorn, che vale la pena riportare in maniera completa:

Ho creato una serie di una ventina di sistemi differenti. Ciascuno viene avviato dal movimento verso il basso di un segnale.⁵⁴⁸ Uno qualsiasi di questi sistemi può essere chiamato da uno qualunque dei musicisti in qualsiasi momento, a loro piacere. Quindi l'effetto finale è di avere una sezione che dura fin quando la persona meno paziente dell'orchestra dice che si deve andare da un'altra parte. Alcuni di questi segnali tendono a creare specifiche permutazioni di musicisti, come un duo o un trio. Quello che intendo è che possono venir create in assoluta spontaneità: quando il segnale viene abbassato quelli che stanno suonando possono smettere, o cambiare la loro musica, i quelli che non stanno suonando possono decidere di entrare, se vogliono. Quindi con l'abbassamento del segnale ci sarà un cambiamento ma nessuno ha idea di chi sta per entrare e di chi no, non si sa cosa aspettarsi, e magari la sezione dura cinque secondi. Qualcuno può abbassare un segnale diverso, come il segnale del "podista" (*runner*), che è un richiamo molto specifico: "Voglio suonare con questa persona". Io indico le persone scelte al momento in cui il segnale viene abbassato, ed essi suonano. C'è anche un cambiamento sostitutivo, secondo cui quando il segnale viene dato le persone che stanno suonando devono smettere e quelle che non stanno suonando possono entrare, se vogliono. Quindi è ben chiaro chi è che non

⁵⁴⁷ Questa attività è chiamata da Zorn "guerriglia".

⁵⁴⁸ Il cartello.

suonerà. Poi ci sono altre indicazioni che creano giochi interni al gruppo. Giochi in duo: quando il segnale viene abbassato chiunque nel gruppo può guardare qualcun altro e suonare con lui in duo, ma tutti lo fanno allo stesso momento, quindi ci può essere un duo alla volta ma ci possono anche essere dodici persone che suonano contemporaneamente in sei duo diversi, ciascuno dei quali può finire in un momento diverso e far iniziare un nuovo duo. Ci sono sistemi di scambio, in cui i musicisti possono mandare idee avanti e indietro: “Ora suono e poi suonerà quello seguente e poi quello successivo, e così via”.

Un segnale è “cambiare musica”. Il gruppo resta lo stesso ma il genere di musica cambia. Non importa quello che diventa, l'importante è che cambi. O l'opposto di questo, che sarebbe qualcosa che si vede un sacco di questi tempi: il gruppo cambia ma la musica resta la stessa. Diciamo, se tre persone che non stanno suonando alzano la mano e le persone che stanno suonando le scelgono per imitare quello che stanno facendo: all'abbassamento del segnale mettiamo in pratica questa indicazione. Poi ci sono sistemi di memoria, tecniche in cui se qualcuno sente qualcosa che gli piace questo viene registrato in memoria e poi può venire richiamato più tardi. (John Zorn, cit. in Bailey 2010: 116).

Apparentemente, l'acquisizione delle regole del gioco non sembra una fase semplice e immediata e, se pur corredata da brevi spiegazioni orali, può lasciare aperti non pochi dubbi per i performer, durante il processo di comprensione ed elaborazione delle istruzioni nel corso della performance. Solitamente è lo stesso Zorn a rassicurare tutti quanti e a instradare la musica nel suo flusso improvvisativo:

But Zorn didn't seem worried. He assured us that like any other game we would learn *Cobra* most easily by playing it: he kept reminding us: “all you have to do is play”. [...] Zorn began the rehearsal by initiating all the cues himself, but the newbies caught on quickly and soon the ensemble began directing things. The cues came faster and faster, often producing incredible (and hilarious) transformations. Despite the sometimes-chaotic nature of the music produced it was almost always clear when someone made an error; and it was interesting how such “errors” were increasingly incorporated into the music as we all became more comfortable with each other and the game (van der Schyff 2013: 4).

C'è anche un rilevante aspetto cognitivo che traspare in questo modo di procedere. Approcci come quello di *Cobra* sembrano spingere oltre i limiti l'azione del performer, rispetto alla sua capacità di elaborare informazioni in tempo reale: codifica percettiva, rapida interpretazione di eventi, attività decisionale, previsione delle azioni altrui, memorizzazione e richiamo, correzione istantanea di errori, controllo del movimento. Tenere memoria delle proprie traiettorie musicali, simultaneamente alla consapevolezza del continuo accadere di eventi e

cues, appare come una vera e propria sfida per chi decida di avvicinarsi seriamente a questo tipo di opere. In fin dei conti, *Cobra* sembra portare a un livello estremo la dipendenza della musica dal vivo dal sistema di comunicazione istantaneo e dalle relative relazioni interpersonali, che possono comprendere, oltre al suono, anche il linguaggio corporeo in molte delle sue forme, nonché segmenti molteplici di vissuto emozionale e relazione, sia individuale che condiviso.

L'impatto formativo sui partecipanti sembra essere lampante: il progetto chiede al musicista una profonda consapevolezza del proprio bagaglio musicale e strumentale, ma anche una apertura e una flessibilità tecnica e concettuale fuori dal comune, per assimilare e reagire alle specifiche e sempre diverse richieste del momento esecutivo. Mentre le varie *cues* di *Cobra*, deducibili dalle istruzioni della partitura, indicano e innescano specifiche tipologie di eventi, il contenuto è completamente libero e deve essere riempito e strutturato attingendo istantaneamente alle proprie risorse creative, rimodulandole di continuo.

L'ininterrotto scambio di suoni, gesti e segni e della loro interpretazione, crea un ambiente musicale continuamente decostruito e ricostruito, una sorta di mobilissimo "ecosistema sonoro" che sia in grado di modificarsi costantemente e di ritrovare via via i propri equilibri, anche attraverso eventi "drammatici", come ben rappresentato da alcuni documenti video⁵⁴⁹ che riguardano esecuzioni di *Cobra* curate dallo stesso Zorn.

Sebbene formalizzati in astratto e disponibili all'interpretazione di tutti, non bisogna dimenticare che i *Game Pieces* sono stati creati originariamente, come dichiarato dallo stesso Zorn, per imbrigliare il linguaggio musicale personale di una nuova scuola di improvvisatori operanti nell'East Side della Lower Manhattan,⁵⁵⁰ con i quali aveva costanti frequentazioni (Zorn 2010: 55). In tutti i casi l'obiettivo che traspare è lo stesso: integrare linguaggi e tecniche differenti, in modo da far sentire i musicisti partecipi di un'esperienza creativa.

⁵⁴⁹ Un'idea visiva e sonora di tutto questo ce la dà, per esempio, il significativo frammento video dedicato a Zorn nel documentario in quattro parti *On the Edge-Improvisation in Music*, curato da Derek Bailey e prodotto nel 1992 da BBC/Channel 4 (<https://vimeo.com/37583209>, parte 1: 20'-29', 6 agosto 2020): lo spezzone di nove minuti mostra alcune sessioni di prova insieme a un'intervista allo stesso Zorn. Un'ulteriore testimonianza video è quella presente sempre su Vimeo (<https://vimeo.com/17827332>, 10 agosto 2020) e relativa a una performance di *Cobra* guidata da Zorn a San Francisco nel 2010.

⁵⁵⁰ Ci si riferisce qui a musicisti molto attivi a New York negli anni ottanta come Elliot Sharp, Fred Frith, Marc Ribot, Bill Frisell, Anthony Coleman, Wayne Horvitz e numerosi altri. Una preziosa raccolta di recensioni sulla scena musicale newyorchese di quegli anni è il libro del critico musicale di *Village Voice* Kyle Gann (2006).

Ma, come abbiamo visto, *Cobra* sembra anche accreditarsi di una indiscussa valenza formativa: malgrado la sua complessità, l'esecuzione può essere segmentata in più piccoli raggruppamenti di *cues* che permettono all'improvvisatore novizio di focalizzarsi e confrontarsi su aspetti basilari dell'improvvisazione come la dinamica, il tempo, la memoria, la distinzione tra gruppo e solo, l'attenzione all'ascolto degli altri, lo sviluppo del vocabolario personale, la consapevolezza delle strategie (collaborative o distruttive che siano), tutto al servizio della costruzione di una musica sempre vitale e diversa (van der Schyff 2013: 7).

Cobra accoglie: la sua natura, a priori non idiomatica, consente a musicisti di diversa estrazione e background di inserirsi su un terreno neutrale, dove le tecniche e i comportamenti culturalizzati possono costantemente essere messi in discussione e riconsiderati. Il giudizio stilistico, tipico della relazione tra musicisti, può essere sospeso, costruendo un ambiente dove emergano aspetti più fondativi della comunicazione musicale e dove approcci precedentemente scartati si possano sviluppare per scoprire accostamenti inediti, dialettiche linguistiche, contrasti, contestazioni, battaglie, rivoluzioni (van der Schyff 2013: 7).

Negli anni successivi a *Cobra* Zorn continuerà la sua esperienza sui *Game Pieces*, pur con costanti cambiamenti di prospettiva e di approccio al controllo e alla trasmissione dell'improvvisazione.⁵⁵¹ Per le molte ragioni che abbiamo analizzato, il suo lavoro di quegli anni (e *Cobra* in particolare) è oggi non solo una delle esperienze americane più rappresentative, e sebbene anche aspramente criticata,⁵⁵² costituisce una pietra miliare dell'improvvisazione collettiva, con le sue possibilità di compresenza e di apertura a linguaggi e musicisti di ogni provenienza.

⁵⁵¹ Su questo aspetto si può far riferimento al capitolo "Zorn after *Cobra*" dell'articolo di Brackett (2010: 64-69).

⁵⁵² Una feroce critica a tutto il percorso creativo di Zorn è quella del già citato critico musicale Gann, scritta come recensione di un concerto tenuto a New York nel marzo 1989: Gann mette a raffronto le idee di Zorn con quelli che a suo parere sono state esperienze esteticamente simili ma assolutamente precedenti (Earlie Brown, Cage, Kagel, Roscoe Mitchell, Stockhausen, per esempio), etichettando *Cobra* e altri progetti come superficiali, sebbene incredibilmente di successo. Il testo in questione è stato incluso nella raccolta di recensioni dedicata alla scena newyorchese degli anni ottanta e novanta curata dallo stesso Gann (2006: 110-114).

3.3. Conduction

3.3.1. La “conduction” in persona: Butch Morris

Il termine “conduction” è stato coniato dal musicista americano Butch Morris⁵⁵³ e compare per la prima volta nel programma musicale di un suo concerto, avvenuto a New York nel febbraio del 1985, in cui dirige un ensemble di dieci improvvisatori.⁵⁵⁴ Esso nasce dalla fusione delle parole anglofone “conducting” (direzione d’orchestra) e “improvisation” (improvvisazione), ma richiama anche l’omofona e omografa parola della fisica, traducibile in italiano come “conduzione”;⁵⁵⁵ lo stesso Morris si è anche preso la briga di depositare “conduction” come suo personale marchio registrato, tanto che la parola è spesso citata in letteratura con accanto il simbolo specifico “®”.⁵⁵⁶

Per la prosecuzione di questa analisi è fondamentale fare subito riferimento al libro-testamento di Morris (2017), redatto in molti anni di lavoro e concluso postumo con la curatela della studiosa italiana Daniela Veronesi:⁵⁵⁷ il volume contiene innanzitutto una trattazione dei presupposti teorici del Morris-pensiero, ma anche un vero e proprio manuale sulle tecniche della “conduction”, così come una raccolta di testimonianze di altri musicisti-collaboratori⁵⁵⁸ e di ulteriori apparati storiografici (biografia, cronologia, discografia, ecc.).

⁵⁵³ Lawrence Douglas “Butch” Morris (1947-2013) inizia la sua carriera come trombettista jazz nell’area californiana, abbracciando solo successivamente il suo percorso di compositore e direttore di ensemble, anche grazie al suo trasferimento a New York, avvenuto nel 1976 (Morris 2017: 184-186).

⁵⁵⁴ Questo concerto, intitolato proprio *Conduction N. 1*, è significativo sotto molti punti di vista: prima di tutto, oltre alla direzione di Morris, è degna di nota la presenza di illustri improvvisatori statunitensi tra cui John Zorn e Christian Marclay; in secondo luogo, il sottotitolo *Current Trends in Racism in Modern America* suggerisce, almeno in questa prima esperienza, una chiave di lettura di stampo socio-politico, successivamente non più riscontrabile. Per quanto riguarda l’Italia, bisognerà attendere la *Conduction N. 31* per vedere e ascoltare Morris in azione, nella fattispecie a Bologna nel maggio 1993. Il catalogo completo delle 199 “conduction” realizzate in 19 differenti Paesi è pubblicato con il titolo *Conduction Chronology* nel citato libro-testamento postumo di Morris (2017: 192-213).

⁵⁵⁵ Questo significato parallelo è suggerito dallo stesso Morris (2017: 187). Il fenomeno della “conduzione” avviene tanto nella termodinamica (conduzione termica) per indicare la trasmissione di calore tra mezzi con temperatura diversa, quanto nell’elettricità (conduzione elettrica) dove si origina un passaggio di cariche elettriche da un punto a un altro di un mezzo sotto l’azione di un campo elettrico; in entrambi i casi la trasmissione avviene senza trasporto di materia. Tali riferimenti, seppur lontani dal mondo della musica, non sembrano irrilevanti, e quanto meno in senso metaforico, danno l’idea del fluire di informazioni potenzialmente creative da un musicista a un altro.

⁵⁵⁶ Fornita tale precisazione, nel corso del testo non si accosterà mai tale simbolo alla parola “conduction”, considerandola ormai parte integrante del lessico musicale.

⁵⁵⁷ Docente di Linguistica all’*Università degli Studi di Bolzano*, negli ultimi dieci anni di vita di Morris ha collaborato con lui come traduttrice e interprete, partecipando a numerosi workshop preparatori del musicista americano.

⁵⁵⁸ Come il polistrumentista e direttore J.A. Deane e il poeta-performer Allan Graubard.

Le radici della “conduction” affondano tanto nell’esperienza del Morris jazzista quanto nel suo interesse per le esperienze di direzione orchestrale, condotte da musicisti di diversa estrazione come Sun Ra, Frank Zappa, Earle Brown e Lukas Foss,⁵⁵⁹ con cui entra in contatto a metà degli anni settanta del Novecento e che lo attraggono per la capacità di lavorare con l’improvvisazione collettiva in modi non convenzionali, spesso anche attraverso l’utilizzo di segnali trasmessi con l’aiuto delle mani (Morris 1995: 2; Stanley 2009: 72-77). Da questo periodo in poi iniziano a prendere forma nella sua testa una serie di idee in grado di catalizzare e manifestare performativamente quella che lui stesso definisce la componente “extra-dimensionale” della musica improvvisata:

Born from the elements of intuition, spontaneity, propulsion/momentum (a sense of continuity), combustion, ignition, interaction, transmission and communication, this essence has been called the “extra dimension”. Conduction’s main concerns lie deep in the heart of this extra dimension; in it, musicians must think constantly on their feet, remaining continually open to change, split-second decisions, and accomplishment (Morris 2017: 34).

Se questi germi iniziali rimarranno costanti per tutto il percorso creativo di Morris, altri due elementi contribuiscono inizialmente alla nascita della “conduction”. Innanzitutto l’idea di Morris di poter rendere maggiormente flessibile la notazione musicale, attribuendole un campo espressivo più esteso:

As a conductor,⁵⁶⁰ I wanted to be able to modify written scores in real time – to construct, deconstruct and reconstruct a composition, to change the pattern or order of sounds, and consequently the larger form (Morris 2017: 34-35)

Un tale desiderio si connette evidentemente con il vissuto artistico di Morris, che per molta parte della vita continua a formalizzare musica scritta, sebbene sotto forma di annotazioni

⁵⁵⁹ Compositore e direttore d’orchestra americano, ma di origini tedesche, Foss (1922-2009) è citato da Morris nelle vesti di animatore del suo *Improvisation Chamber Ensemble*, fondato pionieristicamente a Los Angeles alla fine degli anni cinquanta del secolo scorso; un’ulteriore punto di riferimento per la “conduction” di Morris è stato il disco di Leonard Bernstein (Columbia Records ML6133, 1965), contenente le sue *Four Improvisations by the Orchestra* (Morris 2017: 36).

⁵⁶⁰ Da qui in avanti utilizzeremo costantemente questa definizione in inglese al posto della sua traduzione letterale “direttore”: tale decisione è presa soprattutto per non incorrere nelle possibili ambiguità derivate dalle profonde differenze che intercorrono tra un conductor improvvisatore e un tradizionale direttore d’orchestra, altrimenti indicati con lo stesso termine.

manoscritte di diversa durata, come testimoniato da lui stesso nell'intervista a Gianmichele Taormina (2008: 2). Non tanto quindi un lavoro sul concetto di partitura, tipico della tradizione occidentale, bensì la scrittura come capacità di sintetizzare appunti e situazioni sonore da riprendere, riorganizzare e reinterpretare in momenti diversi; in tal senso la "conduction" può essere vista come un processo mentale da attuare ogni volta per concretizzare tutto questo in tempo reale.

L'altro elemento distintivo del percorso di ricerca di Morris è l'auspicio di poter operare all'insegna della totale flessibilità con ampi gruppi di musicisti:

I also wanted to figure out how to make an orchestra as flexible as an improvising trio – to have that kind of combustion and spontaneity and momentum and ignition – and the lexicon of signs and gestures I was developing offered such possibilities. Here was a way I could alter or initiate essential musical parameters like rhythm, melody, harmony, form/structure, articulation, phrasing, and meter, within any given written work (Morris 2017: 35).

Il riferimento al modello del trio jazz – effettivamente una formazione di grande potenzialità e leggerezza, soprattutto se comparata all'esempio di una big band – indirizza molti dei tratti della "conduction" verso un'idea di musica "flessibile", capace di cambiare istantaneamente andamento e direzione. Perseguire un tale obiettivo non sembra certamente facile e presuppone qualità notevoli nei musicisti destinati a seguire una "conduction". Questo è uno dei motivi per cui Morris ha sempre fatto precedere la performance da lunghi momenti laboratoriali, in grado di funzionare come momento di trasmissione di un codice, ma anche di vero e proprio training per le abilità di reazione dei singoli musicisti rispetto alle indicazioni del conductor⁵⁶¹ e alle azioni degli altri performer.

Tra i riferimenti fondativi della "conduction" bisogna necessariamente annoverare anche la chironomia, ovvero il sistema di segnali manuali usato per orientare una performance, presente nella musica fin dalle sue prime espressioni collettive:⁵⁶² sebbene citata da Morris

⁵⁶¹ In talune occasioni la caparbietà e la precisione di Morris su questo aspetto hanno provocato, durante i laboratori preparatori, un generale clima di ferrea disciplina, come testimoniato anche dal musicista italiano Elio Martusciello (comunicazione personale, video-intervista, 16 maggio 2020), il che evidentemente deve trovare il favore e la predisposizione mentale dei partecipanti.

⁵⁶² Nelle sue applicazioni più antiche, come sostituto della notazione musicale, la chironomia era usata per indicare l'andamento e le traiettorie della melodia vocale attraverso specifici movimenti spaziali delle mani; si ipotizza un suo utilizzo arcaico addirittura da parte dei cantori dell'antico Egitto, ma significativi sono anche il caso della musica liturgica ebraica all'inizio dell'era cristiana e poi del successivo canto gregoriano in epoca

(2017: 35) una sola volta nel suo libro-testamento, il debito con questa pratica sembra proprio un dato di fatto.

La “conduction” nasce quindi dalla convergenza di più necessità espressive e il suo scopo, fin dall’inizio, è quello di concepire e definire un vocabolario silenzioso, che possa essere compreso universalmente da chiunque abbia occhi e orecchie (Mandel 2017: 13), ancora una volta un intento che unisce espressione musicale e azione sociale:

New requirements and scales of evaluation call for a new social logic; one that governs collective intimacy in the immediacy of creation. Why sustain the differences between notation and improvisation? To what end do we make music in ways that “fit” in the one or the other tradition? Conduction is my response to these questions, and it is a response animated as much by regard for proven forms as by a will to evolve the potential available to us: enhanced musicianship, discovery of structure and substance within the arc of the performance, the evolution of a musical practice based on new reciprocities between conductor and ensemble, instrumentalist and conductor, instrumentalist and composer, and between composer and the audience that enters this encounter (Morris 2017: 38).

La “conduction” è basata sulla trasmissione di un codice,⁵⁶³ un vero e proprio lessico di istruzioni, chiamate “direttive”: esse sono viste da Morris come una sorta di rappresentazione visiva del suono, che il conductor trasmette attraverso segni e gesti delle mani e delle braccia e a cui i performer rispondono con un contenuto musicale.

Il lessico è strutturato in due gruppi di istruzioni: prima una serie di cues che regolano le entrate e le uscite dei musicisti; poi le direttive vere e proprie, che funzionano da strumenti creativi di produzione, continuazione e trasformazione del flusso sonoro. Queste ultime vengono veicolate attraverso una pluralità di segni (segnali statici delle mani/braccia) e di gesti (movimenti dinamici delle mani/braccia); mentre nel primo caso le direttive sono esibite attraverso un segno relativo e immediatamente attivate con un ulteriore “segno in battere” della mano,⁵⁶⁴ le direttive gestuali, al contrario, devono essere interpretate in tempo reale. I

medievale (Galkin 1986: 243). Il ricorso a tecniche di direzione chironomica è divenuto piuttosto diffuso negli ultimi decenni anche in ambito jazzistico.

⁵⁶³ Tutta la presente sezione, esplicativa delle tecniche di “conduction”, fa riferimento diretto al già citato testo di Morris (2017: 42-43).

⁵⁶⁴ In tutto il testo considereremo i segni e i gesti come espressi con mani e braccia, sebbene Morris fosse solito usare anche una bacchetta da direttore (*baton*). Riteniamo che l’uso della bacchetta non sia fondamentale per la “conduction”, e in generale utilizzabile a discrezione del direttore. Per questo motivo non sarà ulteriormente citato.

segni hanno dunque una funzione preparatoria, indicando la direzione da prendere o lo scenario su cui prepararsi; i gesti invece indicano o mostrano visivamente in maniera concreta e dinamica l'idea sonora desiderata dal conductor e proposta all'interpretazione dei musicisti. Questo sistema può essere applicato a un singolo individuo, a un gruppo o all'intera collettività dei musicisti, contribuendo fortemente a influenzare *in progress* le strutture e la forma della composizione, di cui il conductor diventa quindi totalmente responsabile (Morris 2017: 42).

L'interpretazione delle direttive è assolutamente discrezionale e rappresenta il fondamentale contributo degli interpreti alla costruzione del contenuto della performance e alla possibilità di esplorarne i confini: "The Conduction lexicon is descriptive rather than prescriptive; its function is not to set limits, but to test boundaries" (Morris 2017: 42). Una tale modalità interpretativa si connette evidentemente alla personalità, alla sensibilità e al vissuto dei singoli performer; più volte il pioniere americano sembra vincolare una efficace possibilità di contributo con i requisiti tassativamente richiesti a ciascun partecipante: da un lato un elevato senso di responsabilità, vista la sua potenzialità di influire sulla prospettiva sonora complessiva; dall'altro un atteggiamento costante di attenzione e disciplina, come elementi chiave per recepire i cambiamenti formali proposti dal conductor (Morris 2017: 43). L'aspetto dell'attenzione è centrale nelle aspettative di Morris rispetto ai musicisti coinvolti:

Morris frequently talks about the "social logic" of Conduction. There's certainly a social quality to these attentional demands as the object of this uninterrupted attention is a human face and body. Primates, including humans, tend to tolerate only limited amounts of mutual eye contact, but Morris' communication with his collaborators is to a large extent fine-tuned and directed with an arsenal of facial expressions. While the ensemble must keep their attention riveted on him, he does not, however, always look at the ensemble (Stanley 2009: 81).⁵⁶⁵

La commistione tra individualità e gioco di squadra è un fattore essenziale e l'azione di "conduction" deve costantemente incoraggiare i musicisti verso un processo decisionale collettivo, al quale si partecipa con la propria personalità, storia e abilità improvvisativa (Morris 2017: 45). Di fatto la "conduction" non mette preclusioni e apre le sue porte a

⁵⁶⁵ Pur essendo questa idea di attenzione un elemento molto forte della "conduction" di Morris, sembra apparire a posteriori anche come una criticità, dato che essa obbliga i musicisti a una forte concentrazione sul conductor, limitando invece una maggiore naturale interazione tra i medesimi, sia sul piano musicale che sociale.

qualsiasi performer⁵⁶⁶ interessato a sviluppare nuove possibilità tecniche di ascolto, percezione e improvvisazione in tempo reale, senza vincolo di stile. Anche su questo aspetto le idee di Morris sono piuttosto chiare:

Conduction is not about style; we can accept style as something we bring, not something we play, something that helps us to determine our ideas of beauty. When you are not forced to be style-specific, what do you do? You go to where you are most comfortable. Conduction is about inviting instrumentalists to bring in their own “comfort zone”, and then to release that comfort zone into an ever changing sonic environment to test and push it to further limits (Morris 2017, 45).

L'essenza stessa della “conduction” sta nell'aggregazione in ensemble di musicisti diversi, ovvero nella creazione di un triangolo virtuoso conductor-performer-ensemble in cui le direttive mettono in moto risposte in grado di modificare il contenuto musicale desiderato dal conductor, ma mettendolo costantemente in relazione con il contenuto sonoro complessivo, frutto del lavoro degli altri membri del gruppo. L'ensemble diventa quindi una specie di organismo in costante transizione, nutrito dall'eterogeneità delle sue componenti oltre che da un comune senso di responsabilità, di costruzione e apertura all'ignoto, ma anche da una propensione collettiva a correre tutti quei rischi che sono pane quotidiano dell'improvvisazione libera:

Conduction is a way to explore music *as we are making it*: a state of risk, the distillation of immediacy, and a step forward in the evolution of music and musicianship (Morris 2017: 47).

Dal punto di vista del conductor, il processo di trasmissione è uno strumento che gli consente di dare forma alla musica nel momento stesso della performance, “contestualizzando” tutti gli elementi concorrenti al dispositivo dell'improvvisazione guidata:

⁵⁶⁶ Mentre la maggioranza delle performance sono state condotte da Morris con ensemble strumentali, è interessante il caso di gruppi totalmente vocali: la prima volta avviene nel 1992 a New York (*Conduction n. 27*) e da quella occasione in poi ripetuta con una certa frequenza, attribuendo costantemente il nome di *A Chorus of Poets* alle differenti compagini a cappella dirette. Una delle ultime “conduction” vocali è avvenuta in Italia, al *Santarangelo Festival Internazionale del Teatro in Piazza* del 2009 (*Conduction n. 185/I*), con la presenza anche di noti attrici/attori come Valentina Capone, Marco Cavalcoli, Ambra D'Amico e Silvia Pasello: a questa occasione si riferisce la breve e interessante video-intervista, a cura di Ermanno Muolo, presente sulla piattaforma YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Ykkp3F2bjRQ> (2 agosto 2020).

The act of Conduction is the art of “environing”:⁵⁶⁷ the process of organizing people, things, conditions, or influences that interact within, or in proximity to, the work (Morris 2017: 43).

Con la “conduction” è possibile quindi incamerare la molteplicità di informazioni sonore proveniente dai performer e trasformarla costantemente in un flusso coerente di strutture, articolazioni, materiali, inventando istantaneamente un proprio personale senso dell’organizzazione del discorso musicale. Il conductor è costantemente attivo nell’informare l’ensemble sulle coordinate richieste, nei termini di direzione (*where to go*) e mezzi (*how to get there*), dichiarando le condizioni per costruire il suo percorso e creando le condizioni formali, strutturali e contestuali per una efficace risposta degli strumentisti (Morris 2017: 43).

Nelle performance di Morris, questo processo si connette fortemente con la possibilità di scoprire e valorizzare anche le singole individualità, così come le differenze tra i membri di un gruppo musicale: è proprio grazie a questa sensibilità che il flusso musicale può nutrirsi di incontri inaspettati e aprirsi a quei tratti di immediatezza e intimità che, come abbiamo visto inizialmente, il compositore americano auspica come obiettivi del suo lavoro.

L’azione continua di costruzione/decostruzione del flusso sonoro, messa in moto dal triangolo conductor-performer-ensemble cui si faceva cenno prima, prende le mosse tanto da un complessivo e scrupoloso sguardo d’insieme sulla complessità dei parametri timbrici, dinamici, ritmici e così via, quanto da una generalizzata consapevolezza sul grado di interazione – le connessioni tra i vertici del triangolo appunto – che si genera in progetti di questo tipo; è in queste due ipotesi che “Conduction will display the musical form-making process at work” (Morris 2017: 44).

Le premesse teoriche di Morris, così come il suo *modus operandi*, rendono evidente la natura totalmente “pratica” dei suoi progetti di “conduction”, rendendo i laboratori preliminari e/o i momenti preparatori essenziali al raggiungimento degli obiettivi. È in questa fase che il conductor trasmette il lessico e ne verifica l’apprendimento; essa non è quindi solo una mera preparazione alla performance, ma un reale banco di prova in cui verificare l’avanzamento delle capacità interpretative ed espressive dell’ensemble. La preoccupazione dello stesso

⁵⁶⁷ Ancora una volta Morris sembra coniare un nuovo termine, “environing”, che sebbene palesemente derivato dal termine “ambiente” assume qui un significato più metaforico, assimilabile forse ai concetti di “contestualizzazione”, “regia”, “controllo di un dispositivo”.

Morris circa l'effettiva consistenza ed efficacia della preparazione è riportata in diverse occasioni, tra cui questa:

The dedication of extended periods of time to workshop and practice sessions is therefore, essential to this process. The purpose of the workshop is for conductor and instrumentalists to gain a clear understanding of what each directive of the Conduction Lexicon is and how it works, and to explore and demonstrate the opportunities for transformation in performance (Morris 2017: 47).

Il modello del laboratorio preparatorio⁵⁶⁸ non è quindi assimilabile a quello della tradizionale prova concertistica, esso è piuttosto un lungo fondamentale momento di trasmissione-apprendimento e condivisione di un comune senso del fare musica; quello che traspare come uno dei suoi obiettivi principali è l'affinamento della capacità di generare risposte significative per ogni direttiva e in ogni contesto possibile da parte dei partecipanti, consapevoli delle proprie possibilità, del proprio ruolo e della capacità di ascoltare il proprio contributo alla luce del tutto.

I laboratori destinati ai musicisti novizi⁵⁶⁹ alla “conduction” riguardano primariamente l'enunciazione della parte del lessico musicale che il conductor ha intenzione di utilizzare nella performance: la sua estensione e profondità sono decise dal conductor sulla base delle tipologie di strumenti in campo e del tempo a disposizione per la preparazione (Stanley 2009: 78). Morris era solito – e certamente può essere annoverata come una buona pratica – far precedere i laboratori dall'invio di informazioni scritte sul suo metodo e di descrizioni dettagliate dei gesti e dei segni. Ricorda lo stesso Stanley (2009: 78) che, anche nel caso di performance con musicisti abituati alla “conduction”, il compositore americano concepiva

⁵⁶⁸ Sono relativamente poche le testimonianze video presenti in rete (praticamente nessuna invece in distribuzione fisica commerciale) sul lavoro laboratoriale di Morris. Possiamo segnalarne due come tra le più significative: la prima è un frammento video dedicato alla “conduction” nel documentario in quattro parti *On the Edge-Improvisation in Music*, curato da Derek Bailey e prodotto nel 1992 da *BBC/Channel 4* (<https://vimeo.com/37585383>, parte 3: 12'45"-19'10", 6 agosto 2020): lo spezzone di oltre sei minuti mostra alcune sessioni di lavoro per una delle “conduction” del primo periodo, insieme a un'intervista allo stesso musicista. La seconda, di una quindicina di anni dopo, è il preziosissimo documentario integrale di novantasei minuti *Improv: 21: Understanding Conduction: an Informance with Lawrence “Butch” Morris*, prodotto da *Rova Arts* e girato da John Rogers: il video documenta una vera e propria sessione di lavoro di Morris con un piccolo gruppo di strumentisti, oltre a tutta una serie di sue riflessioni, sia sotto forma di intervista che di monologo (https://archive.org/details/IMP_2007_02_05, 6 agosto 2020).

⁵⁶⁹ In molte occasioni della lunga carriera di “conduction” di Morris, i laboratori sono state delle vere e proprie occasioni pedagogiche, talvolta anche staccate da effettive performance dal vivo: Morris ne ha condotti una lunga serie sia negli Stati Uniti che in Europa, soprattutto con ensemble residenti presso università o conservatori di musica.

la preparazione come l'occasione di aprire nuove opportunità di trasmissione, così come di rinfrescare e approfondire le direttive già note per ottenerne risultati sempre migliori.

Alla luce di tutte queste considerazioni, e prima di introdurre in maniera più dettagliata le tipologie di direttive del lessico di Morris, è opportuno riportare quella che lui stesso ha indicato (dopo varie versioni precedenti) come la definizione finale del termine “conduction”:

The practice of conveying and interpreting a lexicon of directives to construct or modify sonic arrangement or composition; a structure-content exchange between composer/conductor and instrumentalists that provides the immediate possibility of initiating or altering harmony, melody, rhythm, tempo, progression, articulation, phrasing, or form through the manipulation of pitch, dynamics (volume/intensity/density), timbre duration, silence, and organization in real time (Morris 2017: 189).

Gli ambiziosi obiettivi della definizione precedente, sono raggiungibili attraverso la formalizzazione e la comprensione di un insieme di dodici famiglie di direttive⁵⁷⁰ (*directives*), preceduto da una serie di parametri di base (*basic parameters*);⁵⁷¹ questi ultimi rappresentano una sorta di regolazione temporale del processo improvvisativo, in quanto servono a:

- 1) designare precisamente i musicisti interessati alla direttiva (*who*);
- 2) designare precisamente la direttiva da essere eseguita (*what*);
- 3) attivare o cessare l'esecuzione (*when*).

Tra i presupposti per la buona comprensione dei parametri di base c'è l'aspetto della disposizione dei performer nello spazio, che consiste primariamente nello stabilire una chiara traiettoria per la comunicazione visiva (*physical sightlines/field of clarity*) tra il conductor e ciascuno dei musicisti presenti. Questo deve evidentemente accadere anche nel caso di ensemble numerosi, in modo che le informazioni siano trasmesse e ricevute in maniera corretta e senza fraintendimenti: Morris considera questo aspetto cruciale e parte integrante del processo di training (Morris 2017: 52).

⁵⁷⁰ Nella prosecuzione della descrizione si useranno indifferentemente i termini “direttiva”, “istruzione”, “comando” come sinonimi.

⁵⁷¹ La descrizione seguente delle famiglie di direttive e dei parametri di base è dedotta dal già citato testo-testamento di Morris (2017) dove è possibile trovare anche tutte le relative immagini esplicative relative ai vari gesti del conductor, ottenute con una stilizzato disegno rappresentativo della figura dello stesso Morris.

I tre parametri di base (*who, what, when*), hanno l'obiettivo di veicolare indicazioni di ingresso e di uscita dal flusso musicale; essi sono utilizzati sempre, sia nel caso riguardino un singolo individuo, un gruppo, una sezione, un sottoinsieme dell'ensemble o tutto quanto. Ciò che varia è soprattutto il primo parametro, realizzato con gesti diversi delle mani/braccia, con il quale il conductor indica in vari modi la porzione dell'ensemble coinvolta, salvo poi spiegare la direttiva e attivarla, quasi sempre prima con un gesto in levare e poi con uno in battere.

Le direttive sono la parte fondamentale del codice di Morris ed è attraverso di esse che il conductor può costruire l'interezza del percorso improvvisativo; come detto, esse sono suddivise in dodici famiglie.

a) Direttive di attivazione

Questa famiglia si connette immediatamente con i parametri di base e riguarda, almeno nei primi due gesti (*upbeat, downbeat*), la possibilità di richiedere contributi in battere perfettamente sincronizzati al movimento delle mani, in molti casi preparati da un movimento in levare.

Di senso opposto è la direttiva di attesa (*yield*) che serve a far continuare il musicista sul contributo attuale, mettendolo in attesa di un successivo cambio di prospettiva.

Particolarmente significativa è l'ultima istruzione della famiglia (*pedestrian*), con la quale il conductor chiede a un performer di attuare una strategia da pedone; il suo scopo diventa, con le parole di Morris: "to contribute to the overall integrity of the construction in progress and to find or create situations for elaboration and development" (Morris 2017: 59). In sostanza la risposta a questa direttiva è ampiamente discrezionale e il musicista-pedone è temporaneamente libero da altre indicazioni e in grado di portare nuovi contributi al discorso musicale. Come anche sostenuto da Stanley (2009: 86), *pedestrian* è di fatto uno dei segni di maggior libertà tra tutti quelli del lessico di Morris, consentendo in via del tutto straordinaria all'improvvisatore una completa discrezione riguardo la direzione del suo contributo sonoro.

b) Direttive di conclusione

Queste indicazioni (*all stop/cut off, discretionary ending*), assolutamente autoesplicative, riguardano la richiesta di fermata immediata per tutti i musicisti – così come di stop

discrezionale – con la quale essi possono chiudere in maniera musicalmente coerente l'emissione sonora.

c) Direttive di dinamica

Come prevedibile, è possibile dare indicazioni dinamiche sia in tempo reale, attraverso comandi immediati e intuitivi (*real-time dynamics*), sia richiedere un successivo cambiamento drastico o graduale del volume o dell'energia di emissione sonora (*next directive dynamics*).

Morris prevede anche per gli strumentisti, con la direttiva *whisper*, la possibilità di “sussurrare”, ovvero di contribuire al flusso con il più basso volume possibile, emettendo suoni in secondo piano rispetto a tutto il resto.

È inclusa in questa famiglia anche una tipologia di direttiva particolarmente sofisticata (*nuanced usage*) e destinata a conductor ed ensemble particolarmente affiatati: questa attenzione alle sfumature è declinata, in questo caso (*tension*), come creazione di uno stato di particolare amplificazione emotiva che può arrivare anche a una forma di esagerazione intensiva del proprio contributo.

d) Direttive di articolazione

Di particolare significato ed efficacia per l'improvvisazione, le direttive di articolazione iniziano con due comandi per la generazione e il prolungamento di un materiale tenuto nel tempo.

Nel primo caso (*discretionary sustain*) si tratta di una nota o di un suono di qualsiasi tipo in grado di calzare particolarmente bene, a discrezione del musicista, nel contesto che sta ascoltando.

Nel secondo caso (*pitched sustain*) il suono deve necessariamente avere una stretta relazione di intonazione con la posizione della mano del conductor che, all'occorrenza, può anche essere cambiata per suggerire discontinuità verso l'acuto o verso il grave.

Come estensione di quest'ultima direttiva troviamo quella per il movimento melodico (*melodic movement*), il cui intento è far produrre frasi di sequenze melodiche, ancora una volta in relazione con una successiva specifica gestualità delle mani; l'idea di movimento melodico può essere comunque interpretata in maniera discrezionale dall'interprete, attribuendo alle frasi la propria idea di articolazione, velocità, durata e così via.

Sempre dal punto di vista melodico, per richiedere un'emissione di ondate continue di altezze, senza soluzione di continuità, potrà essere introdotta la direttiva *glissando*, evidentemente vincolata alle possibilità tecniche dello strumento coinvolto.

L'ultima direttiva della famiglia (*staccato*) invita il performer all'articolazione con questa modalità, prevedendo anche la possibilità di introdurre ulteriori movimenti della mano ottenendo variazioni di altezza a ogni ripetizione.

e) Direttive di replica/ripetizione

La direttiva *repeat* può essere utilizzata, con minime differenze gestuali, in cinque differenti circostanze per creare, emulare, ripetere o seguire – se non alla lettera, almeno a grandi linee nel suo contorno, profilo timbrico o andamento ritmico-gestuale – un particolare contenuto sonoro.

Nel primo caso dei cinque (*create/construct*) l'istruzione viene attribuita a un performer che non sta suonando in quel momento, che è così chiamato a generare un costrutto (timbrico, melodico, ritmico o combinazione di questi, con pause o senza) che dovrà essere successivamente ripetuto, fino a nuovo ordine.

Il secondo caso prevede invece l'indicazione di imitare o emulare (*imitate/emulate*) una sorgente sonora già presente nel flusso, proveniente da altri musicisti.

Nel terzo contesto (*echo/reproduce*) il conductor chiede al performer di catturare e ripetere un frammento che lui stesso sta già suonando.

Il quarto impiego della ripetizione (*shadow/pursue/follow*) è leggermente più complesso e si applica a contesti sonori già attivi di natura continua: l'indicazione stimola un processo di inseguimento tra performer, che può essere “in ombra” o più definito, a discrezione del ricevente; è interessante come Morris specifichi che nel caso di inseguimento di un pedone, quest'ultimo possa a sua volta reagire e creare un dialogo maggiore, conducendo l'inseguitore in territori ulteriormente diversi (Morris 2017: 81).

Infine, il quinto contesto (*copy/replicate*) è utilizzato per chiedere all'intero ensemble di ripetere, indicandolo, un intero pattern (una frase, un passaggio o una struttura) già in corso. In ciascuno dei cinque contesti, chi suona ha la facoltà di rielaborare o trasformare progressivamente le ripetizioni a suo piacere, pur mantenendone l'integrità e il significato iniziali.

La direttiva *capture/continue* indica a uno strumentista, così come a un gruppo o una sezione, di catturare il suo attuale contenuto e di prolungarlo nel tempo, sviluppandolo e facendolo diventare oggetto di ulteriore spinta in avanti verso nuove direzioni musicali; questa indicazione differisce dalle cinque precedenti in quanto si riferisce a un contributo già in fase evolutiva, che rimarrà tale fino a nuovo ordine.

L'ultima direttiva della famiglia è *memory*, segno che mette fortemente in gioco il parametro temporale, consentendo la ripresa di frammenti già suonati e immediatamente marcati dal conductor con indicazioni numeriche manuali.

f) Direttive di tempo e pulsazione/ritmo

Con la prima di queste direttive, il conductor stabilisce in maniera chiara e visibile la possibile scelta di un tempo (*tempo designation*), ma anche un eventuale livello di dettaglio ulteriore riguardante una metrica precisa. Tale direttiva è chiaramente prodromica rispetto alla successiva (*rhythm*), con la quale si intende avviare e/o costruire un pattern ritmico: il ritmo è proprio simulato dai gesti del conductor, che lascia comunque ampia libertà rispetto alla scelta delle altezze e degli altri parametri sonori da utilizzare.

Per avviare un drastico cambio di tempo, Morris ha introdotto una direttiva specifica (*proportional tempo/time*), che specifica anche, in maniera relativa, l'obiettivo da raggiungere: tempo lento, tempo medio, tempo veloce, tempo molto veloce: questo tipo di indicazioni può essere usato, per esempio, per gestire rapidi stacchi di tempo, salvo poi poter ritornare (con un ulteriore specifico comando) al ritmo originale.

La direttiva successiva (*notes to the beat*) ha anche lo scopo di specificare il dettaglio dei battiti in cui dividere il tempo prescelto.

In modo da produrre una molteplicità di contrappunti ritmici all'interno dell'ensemble, Morris ha creato la direttiva *spar/phrase in time*: quando il segno viene proposto, dopo che si è anche stabilito un tempo, il musicista indicato getta nel flusso sincopati ritmici e frammenti melodici, seguendo con accenti e pause il tempo stabilito, ma creando una situazione contrappuntistica in grado di stimolare tutto l'ensemble. La direttiva è comunque piuttosto complessa da interpretare perché può legarsi ad altre (quali le successive *panorama*, *melodic movement* e *graphic information*) per creare situazioni eterogenee e articolate di poliritmia.

Due ulteriori direttive di sfumatura arricchiscono questa famiglia (*nuanced usages: downbeat and upbeat* e *Nuanced Usages: Accent*) con lo scopo di attuare la valorizzazione di alcuni particolari frammenti ritmici o di spostare la posizione dell'accentazione metrica.

g) Direttive di variazione della velocità

Le prime due (*doubletime* e *halftime*) sono istruzioni per indicare ai musicisti di suonare a velocità dimezzata o raddoppiata.

Altrettanto intuitiva è la successiva (*accelerando-ritardando*) per richiedere i relativi comportamenti di modulazione della velocità.

Per indirizzare invece i musicisti su una particolare velocità designata (*place in time*) oppure per lasciarli completamente liberi di sceglierla discrezionalmente (*free of time*) il conductor può utilizzare l'ultima direttiva della famiglia: in questa seconda variante più libera essa può influenzare molto la performance anche in senso sorprendente.

h) Direttive di tonalità/altezza

I parametri di altezza e tonalità sono gestiti attraverso questa serie di semplici e immediate direttive: la prima (*change in tonality/pitch*) consente la trasposizione di un contributo, sia verso l'alto che verso il grave, con parametri discrezionali; il cambiamento può riguardare una singola altezza, ma anche la tonalità complessiva o comunque il centro tonale nel caso di espressività modale. Tale centro tonale o anche una tonalità precisa possono essere inizialmente stabiliti dal conductor con una direttiva apposita (*tonal center/key*).

La semplice trasposizione di ottava ha la sua specifica direttiva (*change by octave*).

Una trasposizione o una modulazione armonica possono essere richiesti anche in maniera graduale, nel qual caso è possibile utilizzare l'apposita *har modulation/transposition*.

Per far convergere un contributo musicale verso una conclusione cadenzale, una nota finale o addirittura stimolare una convergenza collettiva verso una tonica, è possibile utilizzare il comando di risoluzione (*resolve*).

i) Direttive di evoluzione/trasformazione

Secondo Morris, questa famiglia comprende direttive categorizzabili come veri e propri processi esplicativi, in costante svolgimento e in grado di far evolvere i contributi per gradi,

rivelando una serie di successive fasi di crescita. Il tempo preso da ogni performer per elaborare l'informazione, seguendo il suo personale concetto di sviluppo sonoro, è assolutamente discrezionale: momenti di pausa e di silenzio sono assolutamente incoraggiati, così come l'attuazione di evoluzioni che si dipanano lentamente nel tempo.

La direttiva di sviluppo (*develop*) ha due varianti: nella prima (*develop-reconstruct horizontal*) si richiede l'esplorazione e l'elaborazione, e poi la successiva ricostruzione, di un frammento tra quelli suonati in un dato momento e indicato specificamente dal conductor; in tale contesto il performer ha la libertà di esplorare i vari parametri del frammento a suo piacere, senza mai però perdere traccia dell'idea originale. Nella seconda variante (*develop-reconstruct vertical*) il principio è simile, salvo che l'alterazione deve avvenire nel dominio delle altezze, lasciando invece intonsi gli aspetti ritmici.

Le complesse direttive di sviluppo sono affiancate da tre istruzioni assai più semplici e immediate. Con *distill* il conductor chiede di condensare un contributo musicale, riducendolo, con un processo di eliminazione, agli elementi che ritiene più essenziali. La direttiva di rotazione (*spin*) permette allo strumentista di riarrangiare ritmicamente il suo contributo, lasciando inalterata l'articolazione delle altezze. Per focalizzare il discorso musicale su un particolare strumento o su una particolare area del gruppo, il conductor può utilizzare la direttiva di accompagnamento (*accompany*) con la quale si chiede agli altri di supportare e rinforzare tale processo di focalizzazione.

Specificamente dedicata a una modificazione anche sensibile del panorama armonico, la direttiva *bridge* chiede di produrre un ponte tra una sezione e un'altra e, negli intenti di Morris, ha tratti maggiormente assertivi rispetto a tutte le precedenti direttive di modificazione di parametri armonici.

j) Eventi

La famiglia raccoglie una miscellanea di direttive molto diverse, talune anche piuttosto complesse da contestualizzare, che sostanzialmente non hanno trovato posto nelle più caratterizzate famiglie precedenti. Il segnale di panorama (*panorama*), per esempio, funziona superficialmente da inversione (chi suona smette, chi non suona inizia), via via che la bacchetta si muove da un lato all'altro abbracciando i vari musicisti; le note che

accompagnano la descrizione della direttiva propongono comunque altri contesti e la relazione con altri comandi che ne estendono anche molto il significato.⁵⁷²

Gli ulteriori due comandi di panorama (*panorama fragment/excerpt* e *panorama hocket/brief contributions*) hanno lo scopo, rispettivamente, di frammentare il contributo del performer chiedendogli di introdurre una sequenza di fermate e ripartenze, oppure la generazione di un analogo processo ma incentrato su materiali di durata molto breve.

Tra le varie direttive di maggior difficoltà di decodifica, ma anche di maggior libertà, possiamo annoverare la *graphic information (literal movement)* con la quale il conductor “disegna” in aria dei percorsi grafici stilizzati, così da poter determinare contorni e forme interpretabili come profilo melodico per frasi o sintagmi discrezionali di vario tipo.

Sempre caratterizzata da una certa complessità, la direttiva *accompany me/imaging/shaping* ha una triplice funzione per far interagire conductor e performer in maniera diretta: nel primo caso si tratta di una istruzione con la quale il performer “accompagna” musicalmente i movimenti proposti dalle mani del conductor; nel secondo caso l’idea che si vuol veicolare è quella di ispirarsi collettivamente a una forma di visualizzazione/rappresentazione di un’idea sonora, sempre costruita dai gesti del conductor; infine la terza, che indica come uno sviluppo collaborativo di una specifica idea sonora appena ascoltata possa generarsi, fluendo da un musicista a un altro, sempre a stretto controllo gestuale del conductor.

Il significato della direttiva successiva, *ground/trap-sample-loop*, cambia in base al tipo di strumento: infatti, nel caso di strumenti elettronici (per esempio sintetizzatori o campionatori digitali) essa sta a indicare la necessità di congelare un qualsiasi frammento e ripeterlo continuamente; nel caso invece di strumenti acustici, l’idea è quella di far emettere un suono che si ripeta continuamente (un bordone continuo, un ostinato, una progressione) attuando una funzione di tessitura di fondo.

Tre direttive della famiglia sono orientate alla produzione di altrettanti semplici eventi: *event*, per la richiesta di un suono o una frase molto breve, articolato come un respiro; *arpeggio*, per l’inserimento di un abbellimento di questo tipo nel contributo che si sta suonando;

⁵⁷² Qui, come in diversi altri casi, la necessità di un effettivo momento laboratoriale di lunga durata, appare come l’unica possibilità per apprendere appieno le diverse casistiche dettagliate che il “conductor” può richiedere.

pedal/splash-crash, per la generazione di un suono con un attacco forte e un decadimento naturale in diminuendo.

Per stabilire un dialogo forzato tra due musicisti secondo un modello di chiamata-risposta la famiglia include una direttiva specifica (*call and response*), con l'indicazione preventiva tanto del primo che del secondo musicista.

L'ultima direttiva, indicata come *breath*, serve in realtà a definire un processo di crescita, di progressione o elaborazione che possa stimolare un crescendo, una aumento tensivo, una progressione armonica, un momento cadenzale: essa è dunque, il più delle volte, un momento preparatorio per un successivo repentino cambio di scena.

k) Effetti/Direttive strumentali specifiche

Di taglio semplice e immediato, questa famiglia raccoglie indicazioni per un controllo più raffinato dell'emissione strumentale/vocale con istruzioni che possono risultare specifiche per alcuni strumenti musicali e che possono anche essere aggiunte a diverse delle altre direttive già descritte. Si tratta di comandi per l'utilizzo degli armonici (*harmonics*), del vibrato (*vibrato*), del tremolo (*tremolo*), del pizzicato (*pizzicato*), dello strumming⁵⁷³ (*strum*), di un trillo (*trill*), per la prescrizione nell'uso di un arco (*arco*) o di una sordina⁵⁷⁴ (*with mute/without mute*) per gli strumenti a fiato.

l) Direttive per partiture

La famiglia finale delle direttive è specificamente destinata a un uso della *conduction* per l'interpretazione di musica scritta: si tratta di cinque istruzioni intuitive (*go forward, go back, section designation, top, coda*) che consentono di muoversi avanti e indietro su una ipotetica partitura di qualsiasi tipo, purchè organizzata a sezioni.

⁵⁷³ Lo *strumming*, sostanzialmente senza traduzione, è una tecnica tipica della chitarra acustica, che utilizza la percussione simultanea delle corde con le dita della mano destra o con il plettro, mentre la mano sinistra posiziona gli accordi; è di comune utilizzo nella cosiddetta "chitarra di accompagnamento".

⁵⁷⁴ Dispositivo applicabile agli strumenti ad arco, a fiato e a percussione, per diminuire l'intensità del suono e/o modificarne il timbro.

L'intento di Morris, grazie alle dodici famiglie di direttive, sembra quello di gestire e stimolare un grande numero di variegata situazioni musicali, ma anche di indirizzare in tempo reale la creatività dei singoli musicisti verso una sua precisa idea di composizione istantanea.

Dalla sintetica descrizione del lessico, così come dalle testimonianze dirette già riportate, sembrano trasparire chiaramente gli obiettivi del progetto “conduction”, che ingloba contemporaneamente trasmissione, comunicazione ed espressione musicale: l'idea di Morris è creare un terreno comune dove possano coabitare stili e culture differenti, non solo nella loro identità, ma anche nel modo in cui contribuiscono insieme alla costruzione di un unico discorso. Con le sue parole:

It has always been my desire that Conduction be an act of communion, a place where *all* musicians from any background could navigate and give of themselves in an earnest engagement of minds. I'm by no means suggesting Conduction as an alternative to existing musical and music-educational methods or styles. Rather, I view Conduction as a neo-functionalist approach to ensemble music, and as an investigation of a new social logic that can unite and enhance existing traditions (Morris 2017: 36).

Ecco perché la “conduction” può essere considerata come uno strumento estremamente “adattivo”, “flessibile”, in grado di evolversi continuamente per rispondere alla diversità di musicisti e di contesti, innescando un processo “that allows its participants to modify the art, along with its significance” (Morris 2017: 39). Di contro, sembra emergere una relativa ampollosità del metodo che, richiedendo una grande capacità di attenzione e concentrazione, può portare a una sensibile diminuzione del grado di spontaneità da parte dei musicisti.

Dal punto di vista dei risultati, sembrano palesarsi, in una “conduction” di questo tipo, due approcci diversi: da un lato una partecipazione più spontanea, legata a un tempo di training più limitato e concentrata su quella porzione di codice più immediata e di semplice decodifica; dall'altro invece, la necessità di tempi lunghi e di continuità, per entrare in maniera profonda nei raffinati meccanismi di Morris, interiorizzando e rendendo completamente naturale l'assimilazione e la reazione a tutti i dettagli del suo codice.

L'efficacia di quest'ultimo approccio, così come dello spirito evolutivo di cui si diceva precedentemente, appare evidente dall'ascolto di alcune delle prime cinquanta “conduction”, buona parte delle quali documentate nel cofanetto di dieci CD intitolato significativamente *Testament: A Conduction Collection*, uscito nel 1995 per l'etichetta newyorchese New World

Records (80478).⁵⁷⁵ In queste performance troviamo alcuni nomi ricorrenti di musicisti, che possono, in quegli anni, essere definiti come stretti collaboratori di Morris: Bryan Carrot (vibrafono), J.A. Deane (trombone, elettronica e campionamenti), Zeena Parkins (arpa), Myra Melford (pianoforte), Brandon Ross (chitarra) e altri.

Da questo punto di vista, in tutto il suo percorso Morris è sempre stato alla ricerca di una compagine stabile con cui lavorare,⁵⁷⁶ che potesse arrivare a essere ben affiatata nel processo di “conduction”. Nell’ultimo periodo (2007-2012) ben sedici performance riportano la sigla *NuBlu Orchestra*,⁵⁷⁷ un ampio collettivo di musicisti (prevalentemente fiati, strumenti rock ed elettronica) con cui Morris sperimenta una deriva di taglio decisamente “funk” (Stanley 2009: 65-66) e con cui si propone anche nei numerosi concerti extra-americani. Anche la sua ultima “conduction” (la n. 199), realizzata nel giugno 2011 a Varsavia (Morris 2017: 192), è firmata insieme a questa compagine.

Alcuni dei collaboratori che gli sono stati fedeli negli anni, Deane e Graubard su tutti, stanno continuando a utilizzare il suo sistema di “conduction”, ma è assolutamente certo che le tecniche di Morris hanno influenzato e continuano a influenzare decine di musicisti in tutto il mondo, attraverso l’integrazione delle sue direttive (magari anche solo di alcune) nella costruzione e trasmissione di codici per l’improvvisazione guidata collettiva, contribuendo a eleggere il compositore americano come punto di riferimento assoluto di questa tecnica.

3.3.2. “Conduction” per tutti

Tra le molte e diverse esperienze di “conduction” che sono state influenzate dal lavoro del precursore Butch Morris, quella dell’italiano Elio Martusciello è certamente una delle più

⁵⁷⁵ Il cofanetto non è più disponibile alla vendita, ma i singoli CD sono acquistabili in rete in vari contesti; ciascuno di essi contiene descrizioni testuali e apparati critici di Morris e altri autori, che sono tutti scaricabili oggi dal sito dell’etichetta: <https://www.newworldrecords.org> (4 agosto 2020).

⁵⁷⁶ Vale la pena citare come nell’estate del 2012 Morris fosse stato coinvolto dal *Comune di Bologna* in un lungo periodo pluriennale di residenza in città, che sarebbe dovuta iniziare nel settembre di quell’anno e sfociare nella costituzione di un ensemble permanente da lui diretto, formato soprattutto da studenti del Conservatorio di Musica “G. B. Martini”; questa iniziativa, sicuramente molto significativa per gli obiettivi e i desideri del musicista americano, si dovette interrompere a causa della sua malattia e della successiva prematura scomparsa (Alberto Lofoco e Stefano Zenni, comunicazioni personali, 5 agosto 2020).

⁵⁷⁷ L’orchestra, fondata dal sassofonista turco Ilhan Ersahin, prende il nome dal luogo di costituzione, il *NuBlu Café*, un locale nell’East Village di New York (Stanley 2009: 65).

originali e significative nei suoi obiettivi, in particolare per l'ampiezza numerica dei musicisti coinvolti in ogni progetto di improvvisazione.

Martusciello è un compositore napoletano, sostanzialmente autodidatta, protagonista della scena musicale italiana fin dagli anni novanta del secolo scorso e attualmente docente di Composizione Musicale Elettroacustica presso il *Conservatorio di Musica di Napoli*; durante i decenni di attività ha spesso cambiato prospettiva espressiva, operando tanto nella musica acusmatica quanto nel campo dell'improvvisazione elettroacustica.⁵⁷⁸

Le informazioni salienti riportate in questo testo provengono da un episodio di dialogo etnografico con lo stesso Martusciello,⁵⁷⁹ ma anche dalle registrazioni video di un laboratorio di "conduction" che il musicista napoletano ha condotto a Firenze nel settembre 2019 con un ensemble di circa venti elementi.⁵⁸⁰

Per Martusciello, l'inizio dell'elaborazione di un suo personale codice di trasmissione per l'improvvisazione emerge proprio dopo un'esperienza partecipativa con un ensemble italiano guidato dallo stesso Morris, avvenuta nel 2006.⁵⁸¹ Egli ne rimane affascinato, cogliendone subito le potenzialità espressive:

Si tratta di una forma di scrittura *sui generis* che opera in una logica di scambio immediato e che può essere montata, smontata e ricostruita all'istante (Elio Martusciello, comunicazione personale, intervista Zoom, 16 maggio 2020).

⁵⁷⁸ Tra le altre cose, nel 1995 ha dato vita, assieme ai musicisti romani Fabrizio Spera e Luca Venitucci, al gruppo di improvvisazione *Ossatura*, molto attivo ancora oggi; tra il 2003 e il 2012 ha assiduamente partecipato (anche in veste di conductor) all'esperienza collettiva *LATO Orchestra*, attiva sempre a Roma tra il 2011 e il 2016 (cfr. paragrafo su Roma di questo stesso capitolo).

⁵⁷⁹ Avvenuto con la piattaforma online Zoom il 16 maggio 2020.

⁵⁸⁰ Laboratorio e concerto sono stati realizzati tra il 30 settembre e il 2 ottobre durante il *Tempo Reale Festival* 2019 alla *Limonaia di Villa Strozzi* di Firenze; le registrazioni video del laboratorio sono conservate presso l'Archivio di Tempo Reale, Firenze.

⁵⁸¹ L'occasione a cui ci si riferisce è quella di un laboratorio e un concerto con un ensemble di diciannove elementi, avvenuti a Bologna nell'ambito del *Festival Angelica* del 2006; in realtà, pur avendone tutte le caratteristiche, il progetto (intitolato *Emyoueseysee.it*) non rientra nella lista cronologica ufficiale delle "conduction" di Morris e non ha neanche un numero d'ordine come tutte le altre; compare però, non solo nel programma di Angelica (www.aaa-angelica.com/aaa/festival/edizione-festival-2006, 20 agosto 2020), ma anche come prodotto discografico riportato nell'elenco ufficiale di Morris con il medesimo titolo seguito dalla dicitura *Induction n. 2/1* (Morris 2017: 214). Il disco citato è effettivamente uscito nel 2007 per l'etichetta RAI TRADE (CD RTPJ0009, oggi RaiCom) e contiene anche la *Conduction n. 135*, realizzata nell'ambito del *Festival di Musica Contemporanea* della *Biennale di Venezia* del 2003, diretto, quell'unico anno, dal musicista americano Uri Caine.

Da quell'esperienza, per lui molto positiva, emergono però alcune criticità, condivise e discusse anche con alcuni degli altri elementi dell'ensemble. La grande quantità di segni del lessico di Morris pone infatti, secondo Martusciello, un problema reale di memorizzazione, che rischia di limitare i parametri dell'autenticità e della libertà espressiva, a causa della grande quantità di informazioni da ricordare e da eseguire in maniera precisa. Inoltre, il clima di disciplina e rigore portato da Morris è spesso causa di frizioni tra il conductor e alcuni performer, rendendo le condizioni di lavoro rigide e non favorevoli a una serena collaborazione. La dimensione dell'improvvisazione libera che Martusciello è abituato ad attraversare, quella legata alla piacevolezza del suonare insieme, del comunicare con il linguaggio della musica in cui si lascia spazio alla dimensione affettiva e immaginativa, è invece obnubilata da continue tensioni.

Il superamento di questa dimensione dell'esperienza di Morris, che lo stesso Martusciello definisce “contraddittoria”,⁵⁸² lo porta a riflettere e a concepire una proposta originale in grado di integrare i concetti fondamentali della “conduction” americana, ma allo stesso tempo di superare i due aspetti problematici sopra citati. Martusciello accetta la sfida di proporre alla comunità musicale un suo progetto di “conduction”, prendendosi inizialmente molti rischi, dato che non ha un patrimonio lessicale proprio: i suoi gesti iniziali si basano esclusivamente su un sottoinsieme di quello di Morris, ovvero quella parte del codice che è riuscito a sedimentare nella sua memoria di improvvisatore, un lessico evidentemente ridotto agli elementi essenziali. Da questi inizi della seconda metà del primo decennio del Duemila, fino ai giorni nostri, anche gran parte di quei riferimenti al codice di Morris vengono perduti e Martusciello sviluppa una modalità di trasmissione completamente originale, orientata prevalentemente verso l'obiettivo di risolvere i due problemi iniziali: da un lato installare un clima sereno e collaborativo⁵⁸³, e dall'altro operare una “sintesi” nel lessico, in modo che la parte produttiva del progetto (e di conseguenza la sua capacità di diffusione come proposta per gli operatori culturali) si possa relazionare con tempi brevi di preparazione, o comunque estremamente flessibili e mediamente inferiori rispetto a quelli richiesti da Morris. Questa del tempo diventa per lui una vera e propria sfida, un aspetto potente della “conduction”, ovvero

⁵⁸² Elio Martusciello, comunicazione personale (intervista Zoom), 16 maggio 2020.

⁵⁸³ Significativa, da questo punto di vista, la sua frase: “Intanto volevo stare bene con le persone e non volevo vedere i musicisti in difficoltà”, Elio Martusciello, comunicazione personale (intervista Zoom), 16 maggio 2020.

che essa possa funzionare in maniera immediata, magari con brevissimi momenti laboratoriali e con la versatilità tipica di molte altre pratiche improvvisative; sarà il conductor, ogni volta, a conoscere il tempo a disposizione (anche se contenuto) e in base a quello, così come alla sensibilità del materiale umano a disposizione, a capire quali possano essere i segni più o meno vantaggiosi del codice da usare e a distribuire un progressivo e diverso grado di libertà. Questa relativa semplicità e la conseguente “spendibilità” del progetto, danno a Martusciello la possibilità di ripeterlo molte volte in pochi anni e quindi di ripensare e ampliare costantemente il metodo di trasmissione, mettendolo alla prova in circostanze sempre diverse e con performer di differente estrazione e abilità.

Quando Martusciello inizia progressivamente ad avere la possibilità di selezionare i musicisti dei suoi laboratori, l'ampiezza delle possibilità lessicali aumenta di conseguenza ed egli riesce a raggiungere un buon grado di controllo sul risultato della performance. Ma, d'altra parte, la possibilità di lavorare allentando i confini, attraverso un ridotto campo di segni, è per lui molto attraente, sebbene sembri portare il ruolo del conductor ad affievolirsi: in questo egli ha la consapevolezza di dover lavorare molto sul piano della responsabilità individuale, dato che il conductor può non definire ogni passaggio con i suoi gesti, ma sono di fatto i musicisti, a cui è data la libertà di improvvisare liberamente per lunghi tratti, che “eseguono” la “conduction” liberamente diventandone i maggiori artefici.

Questo tipo di approccio acquisisce in maniera notevole, a parere di Martusciello, una dimensione formativa, cosa che lo spingerà successivamente a mettere in connessione l'esperienza personale della “conduction” con il suo lavoro di docente di Composizione Musicale Elettroacustica presso il Conservatorio di Musica di Napoli.⁵⁸⁴

Ai più tradizionali percorsi formativi Martusciello affianca subito un'attività parallela legata alla “conduction” e, poco a poco, decide di iniziare a invitare anche i musicisti delle altre scuole (jazz, scuole strumentali e così via). Comincia a svilupparsi quindi l'idea di una vera e propria orchestra, che di fatto nasce formalmente nel 2014⁵⁸⁵ con il nome di *OEOAS-*

⁵⁸⁴ Martusciello si insedia a Napoli a partire dal 2014 ed è a oggi ancora in servizio come docente di ruolo. È interessante notare che quando inizia il lavoro al Conservatorio, caratterizza immediatamente la comunità degli studenti della *Scuola di Musica Elettronica* attribuendogli un nome: *OAS-Officina Arti Soniche*, una sorta di etichetta in grado di evidenziare all'esterno l'idea di un laboratorio permanente dedicato alla musica dal vivo, all'improvvisazione, all'ideazione di progetti culturali innovativi.

⁵⁸⁵ Il primo concerto ha luogo al Conservatorio di Musica di Napoli il 1 ottobre 2014, nell'ambito del *Festival Internazionale della Letteratura Elettronica*.

Orchestra Elettroacustica Officina Arti Soniche e, attraverso il passa parola, cresce e si sviluppa anche fuori dalle mura del conservatorio, sia nel senso di far partecipare musicisti esterni, sia di potersi esprimere pubblicamente in contesti esterni all'istituzione accademica.

Questo doppio passaggio di relazione con l'esterno, del tutto naturale per il compositore napoletano, fa da volano a un processo aggregativo che aumenta nel tempo, fino ad arrivare a quasi quattrocento partecipanti interessati all'improvvisazione orchestrale. Di fatto, negli ultimi anni OEOAS inizia a catalizzare, l'interesse e la partecipazione, oltre che dei napoletani, anche di musicisti provenienti da fuori regione (da Roma e Bari, per esempio), frequentemente presenti alle sessioni di prova e di concerto.

Il processo di crescita numerica arriva a questi risultati soprattutto perché l'idea iniziale di Martusciello è fortemente inclusiva e l'orchestra si apre a professionisti, studenti e dilettanti, senza alcun prerequisito e senza porsi questioni di tipo qualitativo sui singoli partecipanti. In questo senso possiamo affermare che la sua è già nelle basi, e si configura sempre di più nel corso del tempo, come una vera e propria "azione sociale" e formativa:

Nel momento in cui responsabilizzi maggiormente i musicisti, passi dall'idea di orchestra a quella di laboratorio: le due possibilità si fondono e molti vedono l'orchestra come un luogo aggregativo, dove si può imparare a suonare e a confrontarsi con l'altro (Elio Martusciello, comunicazione personale, intervista Zoom, 16 maggio 2020).

Non si tratta solo un progetto musicale collettivo, ma questa dimensione sociale mira al coinvolgimento il più ampio possibile di musicisti, a prescindere dalla loro provenienza e dal loro livello musicale. Esso è disegnato per avvicinare le persone alla musica dal vivo e alle pratiche improvvisative, ma in fin dei conti anche e soprattutto per favorire lo stare insieme e sviluppare un senso di comunità:⁵⁸⁶

È in questo scambio continuo che ciascuno coglie i limiti del proprio essere, si tratta di un gioco importantissimo di definizione di confini e di competenze, aspetti che si colgono immediatamente

⁵⁸⁶ Martusciello racconta proprio di come l'esperienza delle giornate trascorse continuamente e collettivamente al lavoro, compreso i momenti conviviali come la preparazione dei pasti, produca proprio questo straordinario "effetto comunità", privo, per esempio, di dinamiche di gelosia (Elio Martusciello, comunicazione personale, intervista Zoom, 16 maggio 2020).

nell'orchestra, prescindendo inevitabilmente dal risultato musicale, che comunque poi sembra sempre arrivare (Elio Martusciello, comunicazione personale, intervista Zoom, 16 maggio 2020).

Sono infatti numerosi i riscontri che l'orchestra ottiene, sia quando si esibisce all'aperto, dove normalmente il pubblico è sempre molto distratto, sia in festival specialistici, dove pubblico e operatori sono mediamente preparati a un ascolto complesso: i fruitori sembrano cogliere ogni volta l'essenza del fatto musicale complessivo, prescindendo da una logica di valutazione selettiva dei singoli musicisti o del singolo momento musicale. Questa ricezione contribuisce a instillare molta fiducia nei membri di OEOAS, evidentemente assai attenti a costruire un progetto dove la dimensione umana, laboratoriale, dell'interscambio tra individui e il progetto musicale pubblico, possono trovare una sintesi.

L'approccio dell'orchestra elettroacustica, producendo grandi numeri e accogliendo individui e linguaggi senza preclusioni, conduce piano piano il progetto a una totale indipendenza dal Conservatorio, sebbene molti musicisti ne facciano parte e se ne utilizzino talvolta gli spazi.⁵⁸⁷

Una collaborazione invece molto stretta e significativa si instaura, a partire dal 2017, con la realtà civica napoletana *L'Asilo*, un centro sociale nato all'interno degli spazi dell'*Ex Asilo Filangieri*⁵⁸⁸ e da alcuni anni molto attivo nella promozione di progetti culturali lontani dalle logiche del mercato artistico. Proprio grazie alla dimensione sociale dell'orchestra, OEOAS trova casa presso gli ampi locali del centro, con una serie di laboratori e concerti, fino alle sessioni di registrazione di un disco, il primo dell'orchestra.⁵⁸⁹

Uno degli aspetti tecnicamente più significativi dell'esperienza dell'OEOAS è la capacità di Martusciello di gestire musicalmente un grande numero di musicisti per volta, facendo sempre i conti con i rischi connessi a una massa importante di persone senza background o particolari sensibilità improvvisative, specie in ambito non idiomático. In questo caso, il grado di relazione tra conductor e orchestra deve diventare molto stretto, con il primo in un costante atteggiamento di ascolto e sempre pronto ad abbandonare qualsiasi tipologia di percorso compositivo precostituito: tanto maggiore è il numero dei partecipanti e tanto più

⁵⁸⁷ Allo stato attuale (2020) non esiste un rapporto strutturato e formale tra la scuola e l'orchestra, così come quest'ultima è priva di una forma giuridica.

⁵⁸⁸ I presupposti e le attività di questo centro sono ben documentate sul loro sito www.exasilofilangieri.it, 10 settembre 2020.

⁵⁸⁹ Il disco è a tutt'oggi in corso di stampa; la pubblicazione sarebbe dovuta avvenire entro il 2020 ma è stata rimandata a causa dell'emergenza per la pandemia da Covid-19.

si deve essere disposti ad accogliere ciò che arriva, allontanandosi dai propri precisi desiderata. In una tale ottica la differenza con un ensemble di professionisti è lampante,⁵⁹⁰ dato che in questo caso il conductor può muoversi tra due posizioni opposte senza particolari problemi: da un lato lasciar suonare liberamente i musicisti gestendo strutturalmente i gruppi (per esempio l'alternanza tra formazioni interne) e poco altro;⁵⁹¹ dall'altro, essendo conscio del fatto che tutti i partecipanti hanno gli strumenti tecnici e culturali per interpretare bene il disegno del conductor, quest'ultimo può immaginare un preciso percorso creativo, che sarà seguito ed eseguito in maniera sempre appagante.

Con un orchestra come OEOAS, invece, questi due approcci sono totalmente impraticabili: non è possibile “lasciare da soli” i musicisti perché si genererebbe esclusivamente un risultato caotico a causa della loro inesperienza, così come non è possibile seguire una strada precisamente definita perché l'orchestra non risulterebbe in grado di realizzarla. Per questo l'idea del suo fondatore è quella di guidare il gruppo cogliendo ogni elemento sonoro originale e inaspettato, anche il più piccolo, e provare a farlo diventare elemento cardine di una struttura musicale.⁵⁹² Anche uno dei primi giovani musicisti napoletani partecipanti, Renato Grieco,⁵⁹³ così testimonia il lavoro di Martusciello in questa direzione:

Il modo con cui Martusciello conduce l'orchestra è interessante perché molto spesso crea una “nudità”, cercando la fragilità tanto dei musicisti che delle combinazioni, l'assurdità di certe situazioni, che per questo diventano emotivamente complesse. Dobbiamo premettere però che lui chiede sempre ai musicisti se siano ben disposti, per esempio, a sopportare la situazione di suonare in solo; una volta appurati questi limiti, lui si spinge sempre all'estremo, producendo spesso un senso comi-tragico, che a tutti gli effetti è intrinseco a un'esperienza del genere, in cui vengono soverchiati tutti i ruoli, così come gli stili, le storie, le provenienze,

⁵⁹⁰ Il caso a cui ci si riferisce è proprio l'esperienza parallela di Martusciello con la IATO orchestra, di cui si è già detto, costituita in massima parte da provetti improvvisatori.

⁵⁹¹ Martusciello paragona questo approccio quasi a quello di un “direttore artistico”.

⁵⁹² Nel suo racconto Martusciello cita il caso di un concerto in cui arrivò in orchestra un musicista che suonava esclusivamente il didgeridoo (antico strumento a fiato ad ancia labiale tipico degli australiani aborigeni) e che non praticava l'improvvisazione. A un certo punto della performance, non potendo posizionare musicalmente da nessuna parte questo materiale timbrico così filiforme e continuo, ha dovuto necessariamente accoglierlo: paradossalmente, lo strumento più inadeguato è diventato la struttura dell'intera composizione, così che il brano oscillava tra varie zone sonore, continuamente ritornando a passaggi segnalati da questo strumento e dal suo musicista: un elemento che non si riusciva a far diventare musicale in nessun modo ha letteralmente caratterizzato un intero concerto. Altri casi simili sono accaduti con esecutori di armonica a bocca, con interpreti vocali e così via, tutte situazioni di scarsa qualità, quasi sempre proposte da musicisti non professionisti, ma che hanno caratterizzato in maniera originale le performance.

⁵⁹³ Contrabbassista e musicista elettronico, Grieco (1991) è stato tra i primi diplomati con Martusciello al Conservatorio di Musica di Napoli, e conduce oggi una sua personale carriera musicale, dopo aver militato in OEOAS dal 2014 al 2017.

l'idea di un'estetica riconoscibile: tutto viene frantumato e riportato esclusivamente a un'esperienza totalmente estemporanea (Renato Grieco, comunicazione personale, intervista Skype, 16 settembre 2020).

Con una moltitudine di musicisti di diversa provenienza, non sembra possibile indirizzare un progetto verso una particolare direzione, ma il conductor deve mettersi a disposizione dell'ascolto e cogliere immediatamente gli spunti per capire dove le cose possano andare in maniera quasi automatica. D'altro canto uno degli aspetti vantaggiosi dei grandi numeri è anche che molto spesso gli interventi di bassa qualità diventano impercettibili, integrandosi in una massa sonora caotica complessiva, sulla quale si può comunque attuare diverse forme di controllo. Ma è un fatto che il lavoro di Martusciello con l'orchestra si nutre di una dimensione di leggerezza e di tendenza al gioco, che lo portano a interagire costantemente con il rischio dell'errore (quando chiama un musicista e ne risponde un altro, oppure quando ottiene risposte inaspettate a gesti intuitivi mai introdotti prima), a farci i conti, integrandolo costantemente nel suo percorso creativo. Ancora Grieco sulla propensione al rischio del progetto:

È grande premura il rischio, il rischio è messo in primo piano nella ricerca dell'orchestra, perché il rischio rappresenta la possibilità reale di integrarsi con il diverso, dal punto di vista strettamente musicale. C'è un grande coraggio in tutto questo, e il modo con cui viene affrontato tale rischio è spesso alquanto rocambolesco: esso mette davanti alla novità chiunque, anche gli improvvisatori più esperti, perché viene preso sottolineando le differenze tra i musicisti, creando delle condizioni di tensione musicale molto grande, amministrata comunque con cura e pazienza dal conductor (Renato Grieco, comunicazione personale, intervista Skype, 16 settembre 2020).

Il lavoro con la grande orchestra prevede anche una serie di tecniche ed espedienti specifici: una pratica ricorrente è quella di definizione e utilizzo delle sezioni (divise per classe di strumento o secondo altri criteri), in contrapposizione alle chiamate gestuali dei singoli; in tal senso anche la fase preparatoria di disposizione nello spazio diventa cruciale. Per esempio, nei casi di performance all'aria aperta i gruppi possono talvolta essere dislocati in postazioni specifiche e inusuali, assecondando le geometrie degli spazi e favorendo un senso di sorpresa per il pubblico; tutto questo è comunque materia da definire spesso all'istante, cogliendo elementi originali dello spazio performativo o della particolare occasione culturale. Analoghe considerazioni possono essere fatte per l'amplificazione audio degli strumenti, che può

diventare anch'essa un fattore creativo, integrando situazioni e strumenti diversi e utilizzandola senza preclusioni o prescrizioni.⁵⁹⁴

Come si vede, l'approccio di Martusciello con l'orchestra concepisce l'improvvisazione come una pratica che abbraccia tutti gli aspetti della performance e non solo quelli puramente esecutivi: questo aspetto appare già di per sé come un elemento di novità rispetto alla "conduction" di Morris, tutta proiettata, come abbiamo visto, verso il raggiungimento di uno specifico risultato musicale, presumibilmente stabilito a priori negli esiti e, per certi versi, quasi tradizionale nelle sue modalità espressive. E ciò è ulteriormente verificabile nella relazione con gli strumenti elettronici, spesso i grandi assenti delle principali esperienze improvvisative eterodirette, compreso appunto quella di Morris.⁵⁹⁵ Come abbiamo visto nel primo capitolo, il campo della musica elettronica dal vivo pone tutta una serie di considerazioni specifiche e, soprattutto, di problematiche tecniche e musicali: il performer elettronico è notoriamente poco abituato al cosiddetto *interplay*, anche per via delle limitazioni tattilo-gestuali dei suoi strumenti; la "conduction" diventa allora – per Martusciello come in generale – uno strumento formativo in grado, non tanto di proporre flussi sonori precostituiti,⁵⁹⁶ ma di connettersi con l'immediatezza e la disciplina dell'improvvisazione, attraverso la costruzione di nuove e immediate modalità di interazione musicale con gli altri performer. Il primo passo che Martusciello suggerisce è quello di liberarsi dai vincoli dello schermo e della tastiera del computer, affidandosi a delle modalità espressive il più vicine possibili a quelle gestuali degli strumenti tradizionali, in modo da evitare che anche le richieste più elementari possano diventare complicate e di lenta restituzione. L'interiorizzazione di questi nuovi meccanismi da parte dei musicisti elettronici richiede normalmente parecchio tempo (e lavoro supplementare specifico per il conductor), ma la grande affluenza di questa categoria alle sessioni dell'orchestra testimonia come anche su questo aspetto, la logica di apertura e accoglienza del compositore napoletano abbia ottenuto buoni riscontri. Il valore formativo di questo approccio è sottolineato ancora una volta da Grieco:

⁵⁹⁴ Una tale considerazione vale ovviamente per l'amplificazione degli strumenti acustici, giacché per quelli elettrici o elettronici essa è comunque implicita.

⁵⁹⁵ Questo tratto non solo è verificabile dalle parole dello stesso Martusciello (comunicazione personale, intervista Zoom, 16 maggio 2020) ma anche nel catalogo delle "conduction" di Morris (2017: 192-213) che comprende un ridottissimo numero di performance con la partecipazione di strumenti elettronici.

⁵⁹⁶ Operazione questa molto semplice da effettuare, per esempio, con set elettronici basati su computer.

Ai musicisti elettronici viene richiesto un forte livello di controllo, tipico di chi progetta e conosce il proprio dispositivo. Per mettersi alla pari con gli altri strumentisti, viene richiesto al musicista elettronico di lavorare sulla forma più semplice del suono, essere in grado di produrre una linea, una curva, elementi semplici, quasi un'operazione di "decostruzione". D'altro canto questa esperienza è per il singolo un input che lo può far riflettere a fondo su quello che sta facendo (Renato Grieco, comunicazione personale, intervista Skype, 16 settembre 2020).

Il lessico del "protocollo gestuale"⁵⁹⁷ costruito da Martusciello per la sua "conduction" orchestrale, è organizzato in tre tempi fondamentali (*Chi, Cosa, Quando*), caratterizzati da altrettanti gruppi principali di gestualità del conductor.

1) *Chi*

Stabilisce quale musicista o gruppo di musicisti deve suonare. Si articola in due sottogruppi di gesti, indicazioni generali e gruppi:

a) *Indicazioni generali*

Comprendono cinque gesti: l'*indicazione individuale* permette al conductor di indicare con la mano uno o più singoli musicisti: sceglie quindi i performer ai quali comunicare cosa fare e quando farlo.

Il *tutti* permette al conductor di indicare la totalità dell'orchestra, comprendendo sia chi sta suonando sia chi non, in modo da poter comunicare informazioni alla totalità dei performer.

Il *tutti quelli che stanno già suonando* chiamerà invece tutti i musicisti già impegnati in un'azione musicale; i restanti performer saranno quindi esclusi e rimarranno in silenzio.

Il *tutti quelli che non stanno suonando*, all'opposto del precedente chiamerà a intervenire tutti i musicisti non impegnati in un'azione musicale; coloro che stanno già suonando, invece, continueranno a farlo senza variazione.

Il *tutti tranne* è un gesto in due fasi con cui il conductor comunicherà inizialmente con tutti i membri dell'orchestra, salvo poi aggiungere il gesto di indicazione individuale per escludere esplicitamente alcuni musicisti dall'azione.

⁵⁹⁷ Il nucleo centrale del protocollo gestuale è pubblicato sotto forma di video esplicativi sulla pagina web dell'OEOAS: <https://sites.google.com/site/orchestraoaoas/oeoas---protocollo-gestuale-tutorial>, 26 agosto 2020; da questi video proviene prevalentemente la descrizione effettuata in questa sede, integrata da ulteriori indicazioni recepite dalle registrazioni video delle sessioni di lavoro del laboratorio fiorentino di "conduction" del 2019 di cui si è già fatto cenno (si veda la nota 580).

b) *Gruppi*

Comprendono sei gesti e riguardano gli organici strumentali. Il conductor può indicare i musicisti presenti in orchestra che utilizzano esclusivamente strumenti appartenenti a una determinata categoria, in modo che solo questi ultimi siano invitati a eseguire una successiva azione musicale.

I sei gesti individuano altrettante categorie orchestrali: *archi, fiati, voci, corde, percussioni, elettronici*; alcuni strumenti potranno appartenere contemporaneamente a due categorie differenti.

– *Strumenti con elettronica*: se un musicista suona uno strumento amplificato ricade nel gruppo originario relativo (per es. la chitarra elettrica rientra nel gruppo delle corde), mentre nel caso utilizzi un computer per elaborare in tempo reale il suono del suo strumento, sarà automaticamente incluso nelle due categorie relative (strumento a corde ed elettronici).

Sempre nel gruppo degli elettronici ricadono anche tutti quegli strumenti basati su qualsiasi tipologia di circuiteria o dispositivi elettrici/elettronici di qualsiasi natura.

– *Strumenti complessi*: all'interno dell'orchestra potranno essere presenti strumenti acustici auto-costruiti o suonati con tecniche estese; in questo caso, durante le prove, si dovrà stabilire a quanti e quali gruppi appartengano (per es. un violino suonato con tecniche estese potrà appartenere contemporaneamente ad archi, corde e percussioni). Il pianoforte, come strumento a corde percosse, potrebbe essere incluso tanto nel gruppo delle corde che in quello delle percussioni, ma per la sua peculiarità esso sarà prevalentemente chiamato con indicazione individuale.

2) *Cosa*

Determina quale tipologia di azione musicale viene richiesta e comprende un elevato numero di gesti, divisi in una serie di famiglie.

a) *Famiglia dei suoni impulsivi*

– *Suono impulsivo semplice*: il performer deve eseguire un suono secco di durata molto breve, non prolungato nel tempo e senza risonanza.

– *Suono impulsivo con decadimento*: suono di breve durata ma con un tempo definito di decadimento, di rilascio energetico.

– *Reverse*: suono all’opposto del precedente, ovvero con un attacco lungo e una fermata immediata; si tratta di un comportamento simile a quello presente, per esempio, nella riproduzione audio di un suono al contrario.

– *Reverse con decadimento*: attacco lento e presenza di un tempo di decadimento.

– *Gruppo di impulsi*: insieme da tre a cinque suoni delle tipologie precedenti, ravvicinati nel tempo.

b) *Famiglia dei suoni tessiturali*

– *Tessitura fisso*: suono fisso, tenuto nel tempo il più a lungo possibile; anche gli strumenti acustici dovranno cercare di raggiungere questo obiettivo (per esempio rullati percussivi, o suoni tenuti intervallati da respirazione per strumenti a fiato)

– *Glissando ascendente/discendente*: un suono continuo con variazione continua di altezza verso l’acuto/grave; il glissando introduce la tessitura quindi può avere una durata a piacere ma poi si deve stabilizzare nel relativo suono continuo. Alcuni strumenti acustici (pianoforte, flauto, ecc.) possono ottemperare a questo gesto con la produzione di scale cromatiche.⁵⁹⁸

c) *Pan-gestualità*: quando introdotto dà indicazione di utilizzare a piacere tanto la famiglia dei suoni impulsivi che di quelli tessiturali.

d) *Doppia gestualità* (con entrambe le mani simmetriche): è applicabile a tutti i gesti delle prime due famiglie e offre la possibilità di eseguire un’azione sonora di una certa categoria, differente nelle sue qualità ogni qualvolta si riceva un nuovo *quando*. *Doppia gestualità* può essere combinato anche con la *pan-gestualità* per offrire una massima libertà di scelta e una differenza di azione sonora a ogni ricezione di un nuovo *quando*.

e) *Processi*: un processo è un gesto complesso che mette in moto un meccanismo indipendente da un *quando*; Il performer avrà una maggiore libertà espressiva rispetto alle famiglie precedenti e potrà sviluppare e modificare un’azione secondo le sue abilità improvvisative.

– *Puntillismo*: comunica al musicista di eseguire una costellazione di suoni con differente intensità, intonazione e timbro, appartenenti a una famiglia presa tra tutte le precedenti possibili e indicata con un successivo gesto con l’altra mano; una regola importante per questa indicazione è che i singoli suoni non dovranno risultare equidistanti nel tempo (creando così una non desiderata regolarità) ma essere bensì distribuiti irregolarmente.

⁵⁹⁸ In ogni caso, sia su questo che su altri tipi di gesto, ciascun musicista ha il compito di aderire il più possibile all’azione musicale richiesta, secondo le sue capacità e le possibilità dello strumento.

- *Silenzi*: comunica al musicista di smettere di suonare, a prescindere da quale azione sonora stia facendo. L'indicazione di silenzio potrà essere accoppiata a quella di sincronizzazione per una fermata immediata, oppure a quella di processo graduale per un'uscita progressiva.
- *Parametri fondamentali* in questa categoria si trova la definizione di alcune caratteristiche basilari dell'espressione musicale: dinamica, velocità e altezza; esse vengono comunicate con gesti manuali successivi ai segni già elencati, ma anche in tempo reale nel corso dell'esecuzione. Mentre la definizione dinamica usa gesti intuitivi delle mani, la velocità può essere definita discretamente su cinque valori (lentissimo, lento, medio, veloce, velocissimo), ma essa può anche essere riscalata grazie alle istruzioni di *processo graduale* già descritte. Anche il registro dell'altezza può essere indicato in cinque varianti (più grave possibile, grave, medio, acuto, più acuto possibile) salvo poi essere anch'esso rimodulato con i *processi gradual*.
- *Imitazione*: il conductor chiede, in due fasi, che si attui in tempo reale un processo di imitazione, quanto più fedele possibile, di ciò che sta facendo un altro musicista; la richiesta viene effettuata senza alcun tipo di restrizione o attinenza timbrica e può riguardare singoli performer come gruppi più o meno ampi.
- *Recupero*: comunica ad musicista o a un gruppo di ritornare all'azione musicale precedente quella in corso.
- *Rumore*: il gesto suggerisce l'idea di “destrutturare” la prassi esecutiva tradizionale del proprio strumento, per esempio utilizzando specifiche tecniche estese, approcci non convenzionali o rumoristici.⁵⁹⁹
- *Saluto*: questo gesto viene eseguito dal conductor nel momento in cui ha il desiderio di “congelare” una particolare azione musicale di un singolo, di un gruppo o dell'intera orchestra; il frammento congelato potrà essere richiesto successivamente.
- *Vocale/ Strumentale*: il gesto vocale impone ai musicisti di abbandonare momentaneamente il proprio strumento e usare esclusivamente la voce, emettendo però unicamente fonemi,

⁵⁹⁹ È difficile definire quale sia a oggi l'effettivo repertorio timbrico tradizionale di ogni strumento, dato che tanto la musica contemporanea che il jazz d'avanguardia hanno notevolmente ampliato, dagli anni cinquanta del secolo scorso in poi, il bagaglio delle tecniche esecutive. Quello che Martusciello intende qui è probabilmente l'esplorazione libera di queste nuove tecniche (rispetto a quelle della musica classica), così come un approccio all'emissione di tipo rumoristico, priva di riferimenti in altezza.

incisi vocali, fraseggi musicali, rigorosamente senza emissione di parole;⁶⁰⁰ Il gesto *strumentale* annulla questi effetti e ripristina l'uso dello strumento.

– *Parlato*: in questo caso, a differenza del *vocale*, il performer deve usare la voce per articolare parole, frasi, frammenti poetici e così via; la libertà espressiva lasciata da questa istruzione nel campo dell'espressione vocale è quindi totale.

– *Loop asincrono/sincrono* e *pendolo*: il primo segno è utilizzato per chiedere al musicista di ripetere ciclicamente nel tempo una sequenza musicale (una linea di basso, un ritmo di percussioni, una frase di pianoforte, ecc.); se comunicata, questa istruzione impone il rispetto della ripetitività della propria sequenza senza alcuna sincronizzazione con quella degli altri interpreti, ai quali può essere stata richiesta la stessa tipologia di azione. Il *loop sincrono* serve invece proprio a questo, ovvero a sincronizzare ripetitività di musicisti differenti: durante l'esecuzione di una serie di loop asincroni indipendenti, il conductor può chiedere di sincronizzarli in tempo reale, stimolando la convergenza verso una ripetitività univoca. A entrambi i gesti di loop può essere affiancato quello del *pendolo*, eseguito successivamente per suggerire ai performer coinvolti quale velocità metronomica utilizzare.

– *Memoria*: si tratta di un gesto in più fasi, orientato prima a far memorizzare una determinata azione musicale in atto in quel momento, e successivamente a richiamare tale azione riproponendola dal vivo; attraverso gesti numerici il conductor potrà far memorizzare fino a cinque diversi frammenti, che potrà poi richiamare a suo piacimento, anche dopo lunghi periodi di tempo.

– *Improvvisazione*: con questo gesto il musicista o i musicisti indicati potranno improvvisare liberamente senza alcun vincolo di restrizione; l'improvvisazione potrà comunque essere ulteriormente guidata attraverso l'utilizzo di uno o più gesti aggiuntivi, presi tra tutti quelli elencati.

3) *Quando*

Questo terzo tempo riguarda il momento in cui l'azione musicale deve essere attuata, con modalità immediate o gradualmente e comprende unicamente due gesti.

a) *Sincronizzazione*

⁶⁰⁰ La voce è quindi volutamente utilizzata qui con una modalità articolatoria simile agli strumenti musicali, priva cioè di qualsiasi significato verbale.

È il gesto che fa riferimento al tempo di attacco di un performer; il musicista scelto dal conductor eseguirà l'azione richiesta nel momento esatto in cui quest'ultimo proporrà il gesto corrispondente.

b) *Processo graduale*

Il gesto lascia una componente decisionale ai performer su quando iniziare a suonare: il conductor inizia a ruotare la mano per un certo lasso di tempo, durante il quale i musicisti coinvolti potranno decidere quando entrare in azione; al termine del gesto tutti i chiamati dovranno aver iniziato a suonare. Un processo analogo, ma speculare, potrà essere chiamato con lo stesso tipo di gesto in modo da suggerire un tempo per il termine graduale dell'azione.

Se confrontiamo questo lessico con quello di Morris, traspare evidentemente un'intenzione di semplificazione, di stimolo verso una componente di maggiore immediatezza, sia da parte dei performer che del conductor. Da quest'ultimo punto di vista, si può rilevare come in questo tipo di "conduction" giochi un ruolo importante la reale pratica di attuazione, così come il grado di precisione richiesto ai partecipanti: in tal senso Martusciello appare sempre molto tollerante e ben disposto ad accogliere eventuali difformità rispetto alla richiesta iniziale di ogni segno.⁶⁰¹ Conductor diversi potranno attuare quindi, a parità di lessico, modalità diverse di gestione dell'orchestra, guidando i musicisti verso flussi sonori anche radicalmente differenti. A spingere verso questa direzione è lo stesso Martusciello, che fin da subito concepisce la coppia orchestra-lessico come un progetto in grado di funzionare anche in maniera indipendente dalla sua presenza.⁶⁰² È questo il caso di una delle collaborazioni più illustri attivata dall'orchestra napoletana, quando Martusciello chiama l'amico compositore Alvin Curran⁶⁰³ a fare da conductor per un'occasione speciale. Quello che viene fuori è una

⁶⁰¹ Come appare, per esempio, nella documentazione video del laboratorio fiorentino di Martusciello condotto nel 2019 e già citato precedentemente (cfr. nota 580).

⁶⁰² Negli ultimissimi anni Martusciello ha sensibilmente diminuito le energie profuse nella parte gestionale dell'orchestra e ribadisce come "l'orchestra possa camminare da sola" (Elio Martusciello, comunicazione personale, intervista Zoom, 16 maggio 2020); questo accade grazie anche ad altre persone del gruppo disposte a impegnarsi e a farsi carico dei numerosi aspetti di gestione ideativa, organizzativa e musicale dell'orchestra. Egli riferisce di non sentire di avere oggi una posizione di privilegio, sebbene sia spesso coinvolto nei progetti più importanti, grazie alla sua notevole esperienza musicale. Questo scambio gestionale e la conseguente assenza gerarchica sono ulteriori elementi di grande soddisfazione per lui, nella misura in cui contribuiscono a rinforzare ulteriormente lo spirito iniziale del progetto.

⁶⁰³ Per i dettagli sulla figura del compositore americano si veda il paragrafo dedicato a Roma e in particolare al gruppo Musica Elettronica Viva.

performance sensibilmente diversa da tutte le precedenti,⁶⁰⁴ fortemente incentrata sulle idee e sulle tecniche creative del musicista americano:

Per Alvin Curran la dimensione dell'errore è fondativa, l'accoglienza e il gioco con l'imprevisto diventano centrali (Elio Martusciello, comunicazione personale, intervista Zoom, 16 maggio 2020).

Molte delle indicazioni di Curran sono basate su dei grandi cartelloni, spesso disegnati al momento e caratterizzati da una serie di istruzioni verbali, nei quali si invita anche a “sbagliare” e comunque a non preoccuparsi troppo del risultato. Nuovamente Martusciello, che con Curran si è relazionato musicalmente in tante occasioni, si esprime in questi termini:

Si tratta di una dimensione “viscerale” che non si concentra sulla forma musicale, ma che porta l'aspetto del divertimento al massimo livello, la musica diventa il “luogo dello stare bene” (Elio Martusciello, comunicazione personale, intervista Zoom, 16 maggio 2020).

Tutto sembra percepito come una grande festa e anche i meno esperti sono in grado di cogliere questa dimensione, svolta sempre in maniera autentica. L'autorevolezza di Curran, l'aura della sua presenza, gli consentono di far passare tutta una serie di segnali in maniera intuitiva e senza training, grazie ai quali riesce spesso a chiedere e ottenere una grande gamma di sfumature della massa sonora (per esempio sul piano dinamico), ma anche delle tenute temporali lunghe e rigorosissime. Anche Curran, come Martusciello, lascia in ogni caso molto spazio ai singoli musicisti e imposta il suo lavoro laboratoriale massimizzando il tempo a disposizione senza particolari criticità, ogni volta con una preparazione sempre duttile e ricettiva.

L'assenza di meccanismi di ansia per la prova o per il poco tempo preparatorio a disposizione, tipici di un certo approccio ortodosso alla musica dal vivo, sembrano trasformarsi, in Curran come in Martusciello, in elementi di forza, in grado di garantire quelle caratteristiche di spontaneità cui la loro pratica fa costantemente riferimento.

⁶⁰⁴ È possibile vedere e ascoltare un estratto della performance di OEOAS con la “conduction” di Curran (Neapolitan Sounding, Napoli, L'Asilo, 25 novembre 2017) sulla piattaforma YouTube www.youtube.com/watch?v=YcoIvWD4myg, 14 settembre 2020.

Nuovamente a testimonianza dei suoi prerequisiti di apertura culturale, l'orchestra OEOAS organizza, nel 2015, il progetto *Jommelli remix*. A tutti i partecipanti (tanto musicisti acustici che elettronici) Martusciello chiede di preparare il materiale sonoro attingendolo dal repertorio musicale di Niccolò Jommelli.⁶⁰⁵ Gli interpreti elettronici preparano dei frammenti “aperti” catturati dalla discografia del compositore, senza però alcuna definizione preventiva della loro articolazione e durata; agli altri strumentisti, invece, viene chiesto di studiare una moltitudine di frammenti dalle partiture di Jommelli, mentre ai partecipanti con una formazione compositiva si suggerisce addirittura di preparare brevissimi incisi tematici originali. Il risultato è una “conduction”, quasi tutta con segnali e gesti costruiti ad hoc, in cui tutti gli elementi provengono dal medesimo bacino sonoro e in cui i frammenti citati dalle registrazioni discografiche diventano predominanti, dei veri e propri intermezzi in cui l'orchestra addirittura si ferma e il pubblico è in grado di ascoltare in maniera quasi eterea gli estratti jommelliani attraverso gli altoparlanti, avvicinando la percezione di quei momenti a una modalità tipica della diffusione di musica su supporto.⁶⁰⁶ Questa focalizzazione sui frammenti registrati non era inizialmente programmata, ma subito dopo l'inizio del training, Martusciello intuisce che la cosa avrebbe potuto funzionare e impone quindi queste “sospensioni” di materiale fissato come strutturali e ricorrenti; un'ulteriore tratto originale del progetto è la modalità di attacco: il palco è inizialmente vuoto e i musicisti cominciano a entrare in auditorium, uno per volta o a piccoli gruppi, suonando brevi citazioni di Jommelli; una volta entrati e posizionati viene chiamata una brevissima pausa di silenzio e poi la conduction può iniziare normalmente.

Anche quest'ultimo esempio ci aiuta a capire come l'approccio di Martusciello sia estremamente flessibile e pronto a cogliere non solo il suono dell'istante, ma a riconfigurarsi in ogni occasione e contesto. L'elemento fondamentale che contraddistingue la sua “conduction” per grandi numeri, non sembra tanto un lessico specifico per un'orchestra grande, quanto piuttosto un atteggiamento, un insieme di modalità di lavoro, da come

⁶⁰⁵ Jommelli è stato un compositore del XVIII secolo, esponente della cosiddetta “scuola musicale napoletana” e attivo principalmente nel campo dell'opera seria. Appare significativa la scelta di questo compositore per un progetto di riattualizzazione, tanto per la sua matrice partenopea quanto per la sua alternanza produttiva tra sacro e profano. Successivamente, nel 2016, Martusciello e OEOAS ripeteranno un'esperienza simile dedicata a un altro compositore della scuola musicale napoletana, Giovanni Paisiello.

⁶⁰⁶ Questo tipo di approccio è anche in parte comprensibile dalla visione dell'estratto del progetto presente sulla piattaforma YouTube e relativo al concerto tenuto al Conservatorio di Musica di Napoli in data 8 giugno 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=L1uhumzGT6E>, 21 agosto 2020.

vengono applicati i gesti alla tolleranza sulla loro ricezione, dalla capacità di accogliere qualunque cosa si ascolti all'applicazione di criteri estemporanei per la definizione di tutti gli elementi della performance, anche di natura extra-musicale. Ma soprattutto, al contrario di Morris, Martusciello interpreta la sua "conduction" in chiave di una vera e propria azione sociale, che mette al primo posto la relazione umana con gli altri musicisti, avvicinandolo in questo, a importanti esperienze aggregative storiche già precedentemente descritte.

CAPITOLO 4

Esperienze recenti in una prospettiva auto-etnografica

4.1. Orchestrazione di improvvisazioni basate su partiture

Come è stato descritto nei primi tre capitoli, molti dei grandi pionieri impegnati nella sperimentazione dell'improvvisazione libera ci hanno lasciato un intero repertorio di partiture e schemi che possono essere reinterpretati e riattualizzati da altri interpreti e performer. In tale prospettiva, negli ultimi anni, ho realizzato⁶⁰⁷ alcune nuove versioni di opere di questo tipo, coordinando gruppi di musicisti-improvvisatori e procedendo alla definizione di letture aggiornate delle partiture originali. Di seguito descrivo alcune delle opere che ho provato a eseguire, con quali criteri e relazioni, e anche gli esiti acquisiti.

Variations VI di John Cage

Variations VI (for a plurality of sound systems, any sources, components and loudspeakers) è del 1966: la chiave principale per entrare in questa sesta parte delle *Variations* è comprendere a fondo quali strumenti utilizzare: l'opera è totalmente "elettrocentrica", prevedendo un grande numero di sorgenti sonore e altoparlanti; nella sua prima esecuzione⁶⁰⁸ furono utilizzati una molteplicità di circuiti elettronici, microfoni, radio, magnetofoni e un apparecchio televisivo.

Oltre alle istruzioni testuali, la partitura comprende una pagina di linee disegnate e due pagine di lucidi trasparenti, il primo con dodici brevi linee dritte e 38 triangoli, il secondo con 57 brevi spezzate con angoli di 90 gradi insieme a 114 semicerchi di diametro variabile. Ai triangoli sono associati gli altoparlanti, le spezzate rappresentano i dispositivi elettrici e i semicerchi le sorgenti sonore. Attraverso la combinazione (anche parziale) tra le linee e gli

⁶⁰⁷ Vista la natura autoetnografica di questo capitolo userò regolarmente la prima persona singolare per esporre le varie esperienze.

⁶⁰⁸ Avvenuta a Washington D.C. (U.S.A.) il 27 aprile 1966.

oggetti geometrici è possibile costruire una mappatura del brano in termini di dislocazione nello spazio dei vari soggetti, della loro assegnazione agli altoparlanti, di possibili interventi nelle dimensioni continuo-discontinuo e interno-esterno; quest'ultimo è un doppio asse di relazioni paradigmatiche, tipico della poetica di Cage e presente talvolta anche nelle altre partiture del ciclo *Variations*.

Negli ultimi anni ho avuto modo di curare una serie di successive esecuzioni di *Variations VI*, la prima delle quali nel 2014 per un concerto di Tempo Reale⁶⁰⁹ nel LXXVII Festival del Maggio Musicale Fiorentino⁶¹⁰ e successivamente altre a Bologna (2016 e 2018) e Pistoia (2017). Per avvicinarsi all'interpretazione di quest'opera ho lavorato su tre fasi distinte: la prima è stata definire l'organico, sia in termini di numero dei partecipanti che di tipi di strumenti ammissibili; la seconda ha permesso la dislocazione delle azioni e degli esecutori nello spazio; la terza ha riguardato la stesura di una schematica partitura esecutiva.⁶¹¹

Per l'interpretazione è stato scelto un gruppo di cinque musicisti, selezionati per il loro interesse per Cage, le buone capacità improvvisative e la loro esperienza tecnologica; tutti gli strumenti utilizzati erano ovviamente legati in vario modo all'idea di "elettricità", con un assetto prevalentemente analogico, quindi per certi versi riferibile alla strumentazione utilizzata nelle esecuzioni curate da Cage o coeve; soltanto alcuni strumenti autocostruiti utilizzavano sistemi digitali per la parte di controllo o di cattura e trasformazione di gesti fisici.

La distribuzione degli strumenti tra gli interpreti è stata effettuata distinguendo tra oggetti di consolidato uso musicale (chitarra elettrica, sintetizzatore, strumenti elettromeccanici ed elettronici autocostruiti) da una parte, e oggetti di uso quotidiano (radio, spazzolini elettrici, trapani, giocattoli elettrici) dall'altra; essa ha quindi previsto l'introduzione di un comune dispositivo audio usato in maniera non convenzionale, un *no-input mixer*.⁶¹² Ciascun esecutore (a eccezione dell'interprete al mixer) aveva più strumenti di varie dimensioni e in generale un set in grado di differenziarsi sensibilmente dagli altri; gli strumenti di piccole dimensioni

⁶⁰⁹ Già più volte citato, si tratta del centro di ricerca, produzione e didattica musicale fondato a Firenze da Luciano Berio nel 1987 e ancora in attività (www.temporeale.it); dal 2007 ne sono direttore.

⁶¹⁰ Concerto avvenuto alla Limonaia di Villa Strozzi di Firenze il 31 maggio 2014.

⁶¹¹ Sulla scorta dell'esempio di Tudor, descritto in precedenza nel cap. 3 nel paragrafo dedicato a John Cage.

⁶¹² Si tratta di un miscelatore analogico di segnali audio commerciale, utilizzato senza sorgenti in ingresso ma soltanto come generatore di auto-segnali derivati da cortocircuitazioni interne, rumori di fondo, cablaggi in feedback e così via.

prevedevano l'amplificazione tramite un microfono posizionato in prossimità di ciascun interprete.

Nella seconda fase ho definito lo spazio, in termini di collocazione degli altoparlanti e di posizionamento/movimento degli esecutori: attraverso il sistema dei fogli trasparenti e dei simboli presenti nella partitura originale ho ipotizzato la geometria dell'esecuzione, collocando cinque altoparlanti e cinque postazioni esecutive: gli interpreti, in alcuni specifici momenti, erano poi liberi di muoversi seguendo traiettorie imprevedibili, prestabilite comunque nei punti di partenza e arrivo.

Infine, ho proceduto alla stesura di una partitura esecutiva, operazione che è stata effettuata sul doppio asse continuo-discontinuo e interno-esterno. Quest'ultima fase costituisce indubbiamente un taglio creativo fortemente arbitrario, che traduce in istruzioni effettivamente utilizzabili l'impianto indeterminato presente nella partitura originale, cercando di assumere la cifra stilistica ed estetica cageana di queste opere, ma anche tentando una loro restituzione aggiornata e moderna,⁶¹³ attraverso un intervento guidato sui vari tratti di indeterminazione.

Questa è la partitura esecutiva proposta inizialmente:

John Cage – *Variations VI*, partitura esecutiva a cura di Francesco Giomi (maggio 2014)

Interpreti

- M1> dispositivi elettroacustici e sintetizzatore
- M2> dispositivi elettroacustici e chitarra elettrica
- M3> dispositivi elettroacustici e chitarra elettrica
- M4> dispositivi elettroacustici
- M5> no-input mixer

Strumenti musicali elettrici

Tutti i dispositivi usati dovranno obbligatoriamente avere una natura elettrica, anche se comunque possono necessitare di microfonaione. Essi potranno provenire dalla vita quotidiana (phon, spazzolino elettrico, radio, tv, ecc.), dal mondo musicale (chitarra elettrica, sintetizzatore, ecc.) o essere completamente autoconstruiti (circuit bending, sistemi basati su processori tipo Arduino, ecc.).

Diffusori e collocazione

Quattro diffusori agli angoli dello spazio e un diffusore alle spalle del mixer, come da schema costruito; i primi quattro musicisti sono collocati vicino ai quattro altoparlanti angolari, il musicista al mixer alla sua postazione. Ciascuna delle cinque postazioni sarà dotata anche di un microfono dinamico su asta.

Azioni

⁶¹³ Il risultato di questo lavoro è stata un'esecuzione di circa 15 minuti, interpretata da Francesco Canavese, Francesco Casciaro, Francesco Giomi, Andrea Gozzi, Damiano Meacci e la cui registrazione è disponibile commercialmente in formato digitale: *Open Music #2*, Ema Vinci Contemporanea (2017).

Seguire le successive sei zone formali; per ogni azione vengono definiti il nome e il carattere dinamico, i musicisti coinvolti, gli strumenti eventualmente interessati, eventuali movimenti, la durata indicativa.

PROLOGO [ESTERNO/DISCONTINUO]

- Zona esterna (pp)
- musicisti M1÷M4 in silenzio fuori dalla sala (due vicino alla porta lato ingresso, due vicino alla porta lato monte)
- iniziano a usare i piccoli dispositivi elettrici (radioline, cuffiette ad alto volume, rasoi elettrici, pompe, avvitatore, qualsiasi sorgente sonora elettrica portatile di piccole dimensioni) che si possono sentire da fuori
- durata: 2' ca

UNO [INTERNO/DIETRO/DISCONTINUO]

- Zona mixer (f)
- solo musicista M5: segnali sonori tipo *sound check*, rumori mixer, rumori jack, ecc.
- durata: 2' ca
- durante la sezione i musicisti M1÷M4 entrano piano nella sala e si collocano vicino al proprio diffusore

DUE [INTERNO/PERIMETRO/DISCONTINUO]

- Zona oggetti elettrici (pp)
- M5 off
- Musicisti M1÷M4 iniziano ad azionare i loro dispositivi a portata di microfono
- le porte sono lasciate aperte
- Durata: 2' ca

TRE [INTERNO/PERIMETRO+DIETRO/DISCONTINUO>CONTINUO]

- Zona glitch/disturbi (p)
- progressivamente ai suoni dei dispositivi si aggiungono tutti (M1÷M4 +M5) con eventi glitch, impulsi percussivi, noise, ham, rumori vari
- durata: 3' ca

QUATTRO [INTERNO/PERIMETRO+DIETRO/CONTINUO]

- Zona "LA" (p>f)
- Tutti (M1÷M4 +M5) con eventi continui intonati su LA440 continuamente modulati
- Progressivamente si allarga la gamma per ottave in basso e in alto
- Tutti iniziano a modulare e ad aggiungere materiali intonati in stratificazione
- Durata: 4' ca

FINALE [INTERNO>ESTERNO/CONTINUO>DISCONTINUO]

- Zona uscita (f>ppp)
- Tutti i musicisti lasciano attivo il loro suono di maggior volume e iniziano progressivamente a uscire dalla sala
- M5 toglie progressivamente il volume a ciascuna delle postazioni rimaste vuote: non una chiusura complessiva ma improvvisando l'uscita di una sorgente dietro l'altra in sequenza
- Durata: 2' ca

Le indicazioni lasciano ampia libertà di interpretazione ai musicisti, sia in termini di materiali sonori che di gestualità e relazione musicale con gli altri, così come nella costruzione di un suono complessivo, aspetto quest'ultimo particolarmente significativo nella penultima sezione, completamente dedicata al semplice suono intonato di *la* (440 Hz), ma capace di

generare, attraverso processi di stratificazione e modulazione, una massa timbrica complessiva in costante evoluzione.

Così come per tutto il processo di interpretazione, anche questa terza fase e la sua relativa partitura devono trovare un riadattamento in ogni nuovo caso esecutivo: ciò permette una relazione forte, dal punto di vista acustico e geometrico, con gli spazi scenici e/o architettonici del concerto, oltre che il mantenimento di un costante parametro di imprevedibilità. Le successive esperienze di riproposizione dell'esecuzione hanno dimostrato la robustezza di questo approccio, evidenziando come fondamentale non solo tale necessario riadattamento a spazi, dimensioni e geometrie differenti, ma anche l'imprescindibile percorso di training con i musicisti coinvolti, non necessariamente sempre gli stessi.

Le partiture di Cage del ciclo *Variations* sono quindi uno strumento interessante di trasmissione di regole per improvvisare, stabilendo nel contempo una prassi esecutiva che parte da intensi momenti di studio personale e di training tra i vari interpreti. Un modello di questo tipo non solo troverà riscontro in altre esperienze musicali successive ma è ancora oggi valido per affrontare una grande categoria di progetti legati all'improvvisazione collettiva per l'interpretazione di partiture aperte.

In a large, open space di James Tenney

James Tenney (1934–2006) è stato un importante compositore americano, attivo soprattutto nell'ambito della computer music, della composizione algoritmica e della scrittura microtonale.⁶¹⁴ Un suo lavoro emblematico del 1994, dal titolo *In a large, open space*, costituisce una vera e propria “opera aperta”, estesa esplorazione del fenomeno naturale della serie armonica:⁶¹⁵ un gruppo strumentale costituito da almeno dodici strumentisti-improvvisatori è impegnato nella scelta di eseguire liberamente – per almeno trenta minuti – una serie di lunghe altezze microtonali derivate dalla progressione degli armonici di *fa*, eseguite in ottave

⁶¹⁴ Due testi introduttivi al lavoro multiforme di Tenney sono la raccolta monografica curata da Robert Hasegawa (2008) e il saggio di Douglas Kahn (2012), concentrato sul periodo di lavoro pionieristico del compositore negli studi elettronici Bell Lab in New Jersey.

⁶¹⁵ Nei lunghi anni di carriera Tenney ha composto una cinquantina di opere di quella che oggi potremmo definire come “musica spettrale”: da questo punto di vista, tanto nei materiali sonori che nelle procedure poetiche, il suo linguaggio sembra aver affiancato, talvolta addirittura anticipato, gli sviluppi della cosiddetta scuola spettralista europea (Wannamaker 2008: 91).

e registri diversi; il risultato sonoro va nella direzione di un'unica grande tessitura in continua trasformazione, grazie alla sovrapposizione estemporanea di suoni simili di lunga durata (cfr. fig. 19).

In questa prospettiva diventa importante il carattere che si vuole attribuire all'esecuzione, ovvero il taglio drammaturgico che si cerca di imprimere alla partitura, in rapporto allo spazio e al tempo, conferendole un senso di attualità. In questa prospettiva, la figura e il ruolo di un coordinatore dell'esecuzione assumono una certa importanza, e questo è stato il mio compito nel corso di quattro esecuzioni diverse realizzate tra il 2018 e il 2019 a Firenze,⁶¹⁶ Bologna e Modena.

Due fattori sembrano particolarmente importanti nell'orchestrazione dell'opera di Tenney: in primo luogo quello della corretta impostazione dei tratti microtonali che la partitura prevede per ciascun esecutore; secondariamente, la dislocazione dei musicisti nello spazio.

In a large, open space. within which the audience is able to move freely, for any 12 or more sustaining instruments.

James Tenney, Berlin, 1994

The musicians should be distributed in the space as widely and evenly as possible, with instruments of lower tessitura located more centrally, higher ones more peripherally. Each player plays one after another of the "available pitches" within the range of his/her instrument (see the notation below), very quietly (*pp*), with a soft attack, for some 30 to 60 seconds. After a breath or short pause, another pitch is chosen (generally trying to avoid duplicating a pitch already sounding on another instrument), and the same process is repeated, again and again, for the duration of the performance or installation.

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains 16 notes with pitch deviations in cents indicated above them: +5, +4, -2, -14, -29, -49, +28, +2, -27, +41, +6, -31, +30, -12, +45. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). It contains 16 notes with pitch deviations in cents indicated above them: +2, -14, +2, -31, +4, -14, -49, +2, +41, -31, -12. The notes are represented by circles on the staff lines.

Available pitches for *In a large, open space*. The numbers above each notated pitch indicate deviations from the tempered pitch in cents (hundredths of a tempered semitone). In order to achieve the required accuracy of intonation, players of instruments with variable intonation should be equipped with an electronic tuning device. Instruments of fixed pitch (e.g. accordion, vibraphone (arco), etc.) may play only pitches which differ by no more than 5 cents from the tempered pitch.

Fig. 19. Partitura di *In a large, open space* di James Tenney

⁶¹⁶ La prima delle due orchestrazioni fiorentine ha avuto luogo il 2 dicembre 2018 presso il grande Cenacolo del complesso monumentale di Santa Croce, nell'ambito del Tempo Reale Festival 2018 e del progetto *Strings City* del Comune di Firenze; in questa esecuzione l'ensemble era composto da dieci chitarre elettriche e due sintetizzatori.

Una cura particolare deve essere usata nel training dei musicisti all'esecuzione delle altezze microtonali indicate in partitura:⁶¹⁷ dato che non tutti gli strumenti musicali si prestano a una emissione così fortemente slegata dal sistema ben temperato, Tenney stesso suggerisce la possibilità di corredarsi di un accordatore,⁶¹⁸ ma soprattutto, prescrive il fatto che non necessariamente tutte le note indicate debbano essere suonate, bensì il performer può scegliere quelle preferite o comunque più adatte al proprio strumento.

L'improvvisazione avviene quindi in un clima sonoro che, da un lato è stabilito strutturalmente dalla partitura, ma che evidentemente risente anche della tipologia di densità complessiva che si desidera attribuire al lavoro, così come dalle singole scelte individuali dei musicisti. L'opera di Tenney ha indubbiamente, già nei presupposti, una forte relazione con lo spazio performativo: innanzi tutto, nel sottotitolo (cfr. fig. 19), si auspica che il pubblico sia completamente libero di muoversi, con la possibilità di stabilire, a piacere, percorsi di prossimità verso i vari esecutori oppure di collocarsi in una dimensione ricettiva centrale. La prescrizione per la dislocazione dei musicisti è quella di distribuirli uniformemente utilizzando tutta l'ampiezza possibile del luogo: non tanto quindi una distribuzione simmetrica a priori, ma uno schema che si possa plasmare sulla geometria dello spazio concertistico.

Tre delle quattro esecuzioni che ho curato sono state caratterizzate da una distribuzione perimetrale dei musicisti nello spazio (soluzione suggerita proprio dalle caratteristiche architettoniche), con il pubblico al centro in grado di muoversi liberamente; l'ultima versione è stata invece strutturata distribuendo i performer tra ambienti diversi di una grande struttura architettonica,⁶¹⁹ suggerendo quasi agli spettatori un ipotetico percorso di visita e percezione progressiva. In tutti i casi proposti l'opera, che è fortemente correlata con il suo allestimento, ha assunto quasi una dimensione installativa, sia a causa delle modalità di ricezione che della sua lunga durata, immergendo gli ascoltatori in un grande e lungo suono armonico continuo, ma, grazie alle sovrapposizioni e alle diverse entrate/uscite, in costante mobilità. Quest'ultimo aspetto assume una reale importanza dal punto di vista della fruizione perché garantisce un ascolto continuamente rinnovato, a sua volta influenzato dalla posizione e dai

⁶¹⁷ I numeretti in partitura sopra ciascuna nota, preceduti dai segni + e -, indicano il numero di centesimi di semitono da utilizzare per scordare in maniera precisa l'altezza indicata sul pentagramma.

⁶¹⁸ Piccolo dispositivo elettronico per la messa a punto dell'accordatura degli strumenti a corda.

⁶¹⁹ Mi riferisco qui agli spazi restaurati dell'ex complesso di Sant'Agostino a Modena.

movimenti che il fruitore compie durante l'ascolto: è dunque una prospettiva assai diversa da quella tradizionalmente concertistica, tanto che potremmo definire quello di Tenney come un approccio “immersivo”⁶²⁰ ante-litteram.

4.2. LFO: un training basato sulla “conduction”

La necessità e lo stimolo a guidare gruppi di musicisti in un'improvvisazione libera nasce come esperienza didattica nell'ambito degli insegnamenti da me condotti presso il Conservatorio di Musica di Bologna⁶²¹ dove, a partire dal 2011, ho coordinato numerosi progetti di improvvisazione collettiva; è dall'anno accademico 2012/13 che inizia a svilupparsi la formalizzazione di un effettivo metodo per la conduction,⁶²² identificato fin da subito con il termine *LFO*. Esso assume un duplice significato: da un lato è l'acronimo di *Low Frequency Oscillator*, che nei sintetizzatori elettronici è un dispositivo che serve a modulare il suono conferendogli un andamento nel tempo;⁶²³ analogamente, il conductor apre e chiude il suono dei musicisti, lo cambia, lo trasforma guidando il discorso musicale in un percorso estemporaneo. In secondo luogo LFO è anche l'abbreviazione di *Light Freedom Orchestra*, un nuovo modo di intendere l'orchestra e improvvisare dal vivo insieme agli altri, non seguendo

⁶²⁰ Questo termine, entrato ormai costantemente nel lessico contemporaneo dell'espressione artistica, è in realtà ascrivibile, nella sostanza, già ai primordi della sperimentazione elettroacustica, grazie alle esperienze di pionieri della spazializzazione del suono come Karlheinz Stockhausen, John Chowning, François Bayle; per venire invece a tempi recenti, il compositore italiano Luigi Ceccarelli ha più volte investigato le tecniche di audio immersivo, contribuendo anche alla riflessione teorica su questo tema (Ceccarelli 2018). Un recente ciclo di trasmissioni televisive, *Immersive World*, disponibile sulla piattaforma RaiPlay (<https://www.raiplay.it/programmi/immersiveworld>, 3 dicembre 2022) documenta una serie di esperienze internazionali di arte immersiva, testimoniando l'attuale diffuso interesse per questa modalità di produzione e fruizione delle performance non solo in ambito musicale.

⁶²¹ Principalmente il corso *COME/01-Esecuzione e interpretazione della musica elettroacustica*, da me declinato, tra le altre cose, come apprendimento delle tecniche e dei principi dell'elettronica dal vivo e delle forme improvvisative a essa correlate; ma anche il corso *COME/02-Composizione musicale elettroacustica*, di cui sono titolare da molti anni. Questi corsi fanno parte del sistema formativo dell'AFAM del Ministero per l'Università e la Ricerca e derivano dallo smembramento della vecchia classe di concorso generica *F570-Musica elettronica*, nata ufficialmente nei primi anni novanta del secolo scorso.

⁶²² Per un inquadramento storico della disciplina e per la descrizione di due percorsi di questo ambito, si veda il cap. 3.

⁶²³ L'oscillatore a bassa frequenza (LFO) è solitamente costituito da un generatore di forme d'onda a frequenza infrasonica (tipicamente sotto i 20 Hz, ma anche oltre), la cui funzione è quella di modulare ciclicamente i segnali degli strumenti elettronici quali i sintetizzatori. Le applicazioni tipiche e più semplici di un LFO sono, per esempio, la generazione di effetti di vibrato o di tremolo, ottenuti applicando un'onda triangolare di modulazione, rispettivamente all'altezza e all'ampiezza di un segnale principale.

una partitura scritta, ma sviluppando una composizione che nasce e si articola nel momento stesso in cui viene suonata; una libertà “leggera” che sollecita l’espressività dei singoli musicisti, la lega a quella del conductor e la veicola in maniera estemporanea verso un percorso drammaturgico stabilito da quest’ultimo grazie al loro fondamentale contributo.

Tecnicamente, LFO, pur non riprendendo quasi nulla dal codice di Butch Morris,⁶²⁴ ne trae comunque ispirazione, così come si nutre del lavoro di altri improvvisatori con cui sono entrato in contatto, come Elio Martusciello.⁶²⁵ Il codice LFO incorpora quindi alcune idee di base di questi musicisti,⁶²⁶ integrandole in maniera originale con una serie di esperienze derivate dall’analisi della musica elettroacustica (come la tipologia dei campi di materiale sonoro, per esempio) e modulandole in schemi creativi completamente personali.

Attraverso una serie di incontri operativi a carattere laboratoriale, il conductor insegna agli interpreti un vocabolario di segni ideografici e simboli, che permettono di costruire istantaneamente insieme un’opera musicale in tempo reale, sviluppando e trasformando singoli elementi timbrici, melodici, armonici, così come strutture più organizzate come ripetizioni, frasi e soli.

Il progetto vuole aprirsi soprattutto a musicisti professionisti, abituati all’improvvisazione, o comunque desiderosi di intraprendere un’esperienza innovativa in questo ambito; non si richiedono particolari abilità sui linguaggi musicali, ma una forte padronanza tecnica dello strumento, una spiccata attitudine all’espressione estemporanea così come al lavoro creativo collettivo. In tal senso esso è anche un percorso efficace di training laboratoriale che, soprattutto se concepito a lungo termine e con incontri anche diradati, sembra poter funzionare come vero e proprio sistema per la didattica dell’improvvisazione anche per musicisti meno pratici in questo ambito.

In generale, il numero dei musicisti può essere variabile e includere in organico strumenti elettronici digitali, strumenti elettronici analogici, voce, strumenti acustici di qualsiasi tipo, completamente autonomi.⁶²⁷ Solitamente, al numero di partecipanti è in qualche modo legata

⁶²⁴ Cfr. cap. 3.

⁶²⁵ Cfr. cap. 3.

⁶²⁶ Come nel caso sopra citato di Martusciello, anche LFO si pone tra gli obiettivi quello di una relativa semplificazione rispetto al metodo di Morris, a fronte di un risultato di maggiore immediatezza e minor stress per i partecipanti.

⁶²⁷ Ovvero si esclude solitamente qualsiasi forma di live electronics in cui un performer rielabora elettronicamente segnali sonori diretti altrui.

anche la durata complessiva della performance, grazie alla possibilità di utilizzare un alfabeto più o meno ampio e di poter costantemente variare eventuali dinamiche relazionali e di gruppo.

Il progetto prevede quasi sempre l'amplificazione (diretta o attraverso microfonaione) per tutti i partecipanti; è auspicabile che il posizionamento e il numero dei diffusori sia il più ampio e distribuito possibile tra il fronte dei musicisti, in modo da effettuare l'amplificazione in maniera massimamente selettiva. Gli strumenti devono cioè essere amplificati localmente⁶²⁸ o comunque distribuiti in un panorama stereofonico su sistemi audio cumulativi in modo da creare una forte connessione tra la provenienza dell'emissione acustica e quella del suono originario.

Sebbene sia stato utilizzato, anche pubblicamente, nel contesto didattico bolognese, la prima uscita concertistica ufficiale del progetto LFO è avvenuta a Firenze nel 2014 durante il festival *PlayIt* organizzato dall'Orchestra della Toscana;⁶²⁹ in questa occasione ho iniziato a intitolare le performance con il nome del metodo, apponendovi un'indicazione numerica progressiva (LFO #1⁶³⁰ in questo caso) e ho inoltre optato per una distribuzione lineare dei musicisti sul palcoscenico (cfr. fig. 20).

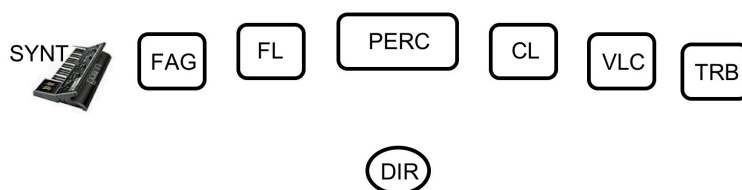


Fig. 20. Disposizione dei musicisti per *LFO #1. Improvvisazione creativa per ensemble* (2014): sintetizzatore analogico, fagotto, flauto, percussioni, clarinetto, violoncello, trombone

Questo semplice posizionamento è stato in grado di stimolare relazioni sul parametro spaziale, con dialoghi, per esempio, tra sintetizzatore e trombone, così come tra fagotto e

⁶²⁸ Si può ottenere tale amplificazione locale utilizzando degli amplificatori stand-alone (tipo quelli solitamente usati dai chitarristi elettrici sul palcoscenico) oppure una pluralità di altoparlanti su cui distribuire il suono del singolo performer, idealmente un diffusore esclusivo per ciascuno.

⁶²⁹ Concerto avvenuto al Teatro Verdi di Firenze il 26 marzo 2014, con la mia conduction e i musicisti Michele Marasco (flauto), Marco Ortolani (clarinetto), Paolo Carlini (fagotto), Luca Provenzano (violoncello), Morgan Tortelli (percussioni), Stefano Bellucci (trombone) e Salvatore Miele (sintetizzatore).

⁶³⁰ Nel corso degli anni il progetto LFO si è sviluppato e ampliato, ma fin da subito ho deciso di utilizzare i numeri cardinali per indicare la successione delle performance realizzate che, oltre a Firenze, hanno avuto luogo in vari altri contesti italiani (Bologna, Rovereto, Urbino) ed esteri (Brema, Manchester, Varsavia).

violoncello, ma anche restituire in maniera centrata e sostanzialmente monofonica il suono degli strumenti a percussione.

Dal punto di vista del lessico, i gesti del sistema LFO, tutti effettuati con le mani, si dividono in tre categorie: gesti di attivazione, gesti di indicazione di materiale sonoro, gesti di controllo e modulazione in tempo reale.

1) *Gesti di attivazione*

Sono indicazioni atte a stabilire chi deve suonare e con quali modalità nel tempo. In questa categoria rientrano l'*indicazione del musicista*, l'*indicazione di un gruppo* e l'*indicazione di tutti*, effettuate allo scopo di preparare il singolo, un gruppo o l'intera collettività a successive indicazioni. L'*attivazione singola* agisce come una sorta di “interruttore” di attivazione: con questo segnale non si richiede necessariamente un'emissione sincronica al gesto della mano, ma si comunica al performer che può iniziare a suonare, che è “aperto”; diversamente, l'*attacco singolo* (così come anche collettivo e/o di gruppo) presuppone invece un'emissione perfettamente sincrona al gesto del conductor. Specularmente, troviamo le *indicazioni di stop*, che possono segnalare una fermata immediata oppure progressiva, in diminuendo. I gesti di attacco e di stop immediato possono essere preceduti anche da un breve conto alla rovescia in tre movimenti (*countdown*), utile a creare momenti di perfetto sincronismo tra più musicisti o tra tutto il gruppo coinvolto, così come di silenzio immediato.

Un gesto di attivazione importante per la diversificazione del discorso musicale è l'*indicazione di attesa*,⁶³¹ che assume un significato contestuale: se usata da sola su uno o più performer che non stanno suonando, significa che devono continuare a tacere, ma al successivo gesto di attacco o attivazione altrui dovranno iniziare a improvvisare a piacere; in questo caso, se l'attesa è usata insieme a una indicazione di materiale, inizieranno invece a suonare seguendo il campo⁶³² indicato. Quando l'attesa è diramata a uno o più performer già attivi e non contiene indicazioni di materiale, essi dovranno fermarsi al successivo gesto di attacco o

⁶³¹ Informalmente tale gesto è chiamato anche “paletta” per via della particolare posizione della mano utilizzata per indicarlo.

⁶³² Per suddividere le famiglie di materiale, prevalentemente ispirate alla tradizione della musica elettroacustica, ho utilizzato il concetto di “campo”, mutuandolo da quello originale introdotto teoricamente dal compositore belga Henri Pousseur per descrivere il materiale armonico di una composizione (Pousseur, 1957: 46-88), e successivamente ripreso ed esteso da Luciano Berio e altri compositori, così come spiegato da David Osmond-Smith (1991: 26).

attivazione altrui, in maniera immediata o progressiva, in funzione del tipo di gesto effettuato. Solitamente però l'indicazione di attesa è seguita da un attacco in countdown ed è quindi utilizzata per creare particolari momenti di stacco, attacco rapido, cambio repentino di paesaggio sonoro. Nel caso in cui l'attesa arrivi per uno o più performer che suonano insieme a un gesto di campo materico, allora il successivo segnale funzionerà anche per loro come sincrono per una trasformazione dell'improvvisazione. In sostanza quindi chi riceve questo segnale si pone in una condizione di attesa, continuando a fare ciò che stava già facendo (suono o silenzio che sia) e predisponendosi a un repentino cambio di prospettiva.

Altri tre gesti completano la famiglia: l'*indicazione di ripresa*, dopo uno stop, richiede di ripartire da ciò che si stava appena suonando e deve essere seguito da un gesto di attacco in modo da sincronizzare la ripartenza; il *gesto preparatorio* serve a mettere in allarme il musicista circa un possibile successivo attacco immediato; infine l'*entrata a sorpresa* (seguita da un numero x) indica che il musicista deve tacere in quell'istante, ma entrare in maniera autonoma e sorprendente dopo un'attesa di circa x minuti, qualunque sia stato il decorso musicale precedente.

2) *Gesti di indicazione di materiale*

I gesti di materiale precedono normalmente quelli di attivazione. Sebbene questa famiglia riguardi la richiesta di improvvisare attingendo a specifici campi di materiale sonoro, il primo e più emblematico segno è quello di *sola attivazione*, ovvero senza alcuna richiesta di materiale; in realtà quindi non è un segno di questa famiglia, ma un modo di interpretare l'attivazione singola o collettiva in una maniera molto libera: il musicista, il gruppo o tutti quanti improvvisano, in questo caso, liberamente, senza alcun vincolo di materiale.⁶³³ Quando è indicato un campo di materiale, il performer attingerà esplicitamente dallo specifico alfabeto, seguendolo per tutta la durata del frammento o del tempo in cui rimane "aperto".

Il campo degli *impulsi o figure* chiede l'emissione di materiali percussivi, piccoli gruppi di suoni singoli molto ravvicinati, brevi figure puntillistiche, colpi o altri oggetti sonori sempre di breve durata.

⁶³³ Questo tipo di attivazione garantisce una totale libertà espressiva al musicista o ai gruppi coinvolti ed è particolarmente efficace quando siano presenti performer con un'elevata familiarità all'improvvisazione e una qualità strumentale di rilievo; in questi casi il conductor può derogare da una guida fortemente orientata alla costruzione timbrica, per concentrarsi su un discorso formale più raffinato e articolato.

Il campo dei *suoni continui* è costituito da eventi sonori di lunga durata, tenuti, anche complessi timbricamente e modulabili nel tempo, per esempio bordoni, droni, fischi continui e così via; essi possono essere ottenuti (per esempio negli strumenti acustici difficilmente in grado di produrre emissioni continue) anche con procedimenti di successiva ripetizione, senza soluzione di continuità, oppure con iterazione rapidissima di brevissimi elementi (rullate, ribattuti, ecc).

Il campo dei *glitch* (detti anche suoni residuali) caratterizza l'emissione con eventi sonori brevi, singoli o in gruppetto, rigorosamente senza intonazione; essi, tanto negli strumenti acustici che in quelli elettronici, sono legati a elementi residuali, normalmente indesiderati dell'emissione, rumori di qualsiasi natura, come pure da segnali radiofonici, suoni provenienti da oggetti della quotidianità o altro di natura palesemente non musicale in senso stretto.

Il campo dei *ritmi o loop* è molto vario e denso di possibilità creative: presuppone l'emissione di strutture cicliche o tessuti ritmici, espliciti e molto evidenti, dotati di qualsiasi velocità e articolazione, ma suonati con continuità.

Il campo delle *melodie* richiede l'articolazione di frammenti melodici qualsiasi, purché riconoscibili come tali, ovvero caratterizzati da sequenze intervallari; oltre a melodie completamente inventate, possono essere emessi anche estratti melodici riconoscibili di qualsiasi tipo e con qualsiasi tipologia di variazione; i vari frammenti possono essere suonati con continuità oppure separati da pause.

Il campo del *caos* sollecita la produzione di gesti sonori (solitamente in fortissimo e con elevata densità) con altezze, timbro e articolazione casuali; solitamente vengono utilizzati per un limitato intervallo di tempo.

Il campo del *testo o voce* è utilizzato per chiamare materiali anche diversi, ma sempre legati all'espressione vocale, sia essa riprodotta da campioni digitali, sia emessa dal vivo; questo campo può comunque interessare uno qualsiasi dei musicisti della performance,⁶³⁴ che sarà quindi chiamato a utilizzare la propria voce a suo piacimento, anche utilizzando, se lo desidera, di un alfabeto pre-verbale.

⁶³⁴ Vale la pena di sottolineare come questo campo del *testo o voce* non riguardi espressamente performer vocali, che sono chiamati con le stesse identiche istruzioni di materiale degli altri. In questo caso si richiede comunque uno spiccato utilizzo di elementi testuali-vocali non necessariamente cantati o intonati.

Non propriamente un campo, ma più un vero e proprio atteggiamento improvvisativo, è quello del *gesto virtuosistico*, con il quale si richiede un estratto che veicoli un senso di difficoltà tecnica quale quella legata al virtuosismo strumentale: parti musicali molto veloci, utilizzo di tecniche complesse di manipolazione del timbro e così via. Questo tipo di atteggiamento è richiesto molto raramente, presupponendo in ogni caso la presenza di un musicista di grande abilità tecnica sul proprio strumento.

Un'ulteriore indicazione che esula dal riferimento a specifici campi di materiale è la chiamata di *suoni acustici per elettronici* e, in questo caso, i performer devono produrre suono utilizzando le parti fisiche dei propri dispositivi, qualsiasi essi siano, senza ricorrere all'emissione amplificata.

Le indicazioni di materiale sopra descritte possono essere precedute o seguite da precise *indicazioni dinamiche* (in grado di impostare emissioni dal pianissimo al fortissimo), così come gesti per la collocazione degli oggetti sonori di un performer su un particolare *registro frequenziale* come quello, per esempio, dei suoni molto acuti o molto gravi.

3) *Gesti di controllo e modulazione in tempo reale*

Al contrario dei gesti preparatori (attivazione e materiale) che precedono sequenzialmente l'esecuzione di un musicista o dell'intera collettività, le possibilità di controllo e modulazione possono essere gestite durante l'esecuzione, influenzandone l'andamento e i parametri in tempo reale, senza interromperla.

Il *singolo impulso forte*, pur rientrando in questa categoria, è un caso quasi a sé stante, sebbene debba essere emesso a prescindere da quello che si sta facendo (sia esso silenzio o altri eventi): si tratta di un rapido ed energetico colpo che ciascun performer emette secondo le sue possibilità, in sincrono perfetto con il gesto del conductor.

La prima e importante indicazione di controllo è quella di *tenuta*, ovvero il conductor sollecita l'esecutore a continuare in maniera estensiva il gesto o la sequenza di eventi che sta generando in quell'istante.

Le variazioni dinamiche, immediate o progressive, sono gestite attraverso specifiche indicazioni di *crescendo/diminuendo*, così come l'aumento o la diminuzione dei parametri di

*densità*⁶³⁵. Il conductor può anche richiedere una *modulazione dinamica* dal carattere oscillatorio, ovvero in cui l'interprete inizia a variare progressivamente il proprio volume in maniera ciclica; una cosa analoga avviene anche per la densità, attraverso l'indicazione di *articolazione a grappoli*, con la quale si chiede una maggiore o minore densità di eventi sonori subordinata alla velocità di movimento delle dita del conductor. Anche una *modulazione timbrica* (da attuare a piacere del performer) può essere richiesta con un apposito segno: essa dà luogo a un progressivo cambiamento timbrico, che può condurre il suono verso una situazione anche sensibilmente diversa da quella precedente.

Il paesaggio sonoro può essere anche radicalmente trasformato attraverso alcune indicazioni di *cambiamento totale*, azione che può influenzare tanto il campo dei materiali quando semplicemente la tipologia di eventi emessi in quell'istante; il cambiamento può essere quindi rapido o lento e accompagnare il performer verso l'emissione di eventi presi da un altro campo materico indicato o semplicemente un'emissione diversa tout court.

Il segnale di *inversione* indica che deve iniziare a suonare chi non suonava precedentemente e viceversa, mentre un segnale di *pulsazione/oscillazione* conduce chi lo riceve a sincronizzarsi ritmicamente con una frequenza ritmica indicata manualmente dal conductor.

Alcuni semplici gesti indicati a musicisti diversi servono come indicazione di *accoppiamento*, ovvero si richiede di suonare raccordandosi tra musicisti o gruppi di musicisti, in modo che, anche se distanti, si possa produrre un risultato coordinato, per esempio sul piano ritmico, dialogico, o semplicemente timbrico. Un analogo comportamento può avvenire attraverso l'indicazione di *polarizzazione* su una singola altezza, già emessa da uno dei performer e a cui i riceventi sono chiamati progressivamente ad attenersi da quell'istante in poi.

Un gesto piuttosto raro è utilizzato per attivare i musicisti in maniera sincronizzata con il movimento orizzontale di una mano del conductor, che in questo caso funziona come una *mappa* in grado di sensibilizzare zone diverse e contigue dell'organico strumentale/vocale: in pratica i musicisti suonano quando specificamente e istantaneamente indicati dalla mano e tacciono altrimenti.

⁶³⁵ Con questo termine intendo riferirmi al numero di eventi emessi nell'unità di tempo; si tratta di un parametro evidentemente applicabile durante l'emissione di suoni discreti non continui, come impulsi, grappoli, glitch, melodie e così via.

Ad esclusione dei gesti di controllo in tempo reale, che sono immediati e solitamente in un'unica fase, la sequenza delle indicazioni di attivazione e di materiale può comprenderne anche fino a tre-quattro, durante le quali il musicista deve cercare di rimanere concentrato sul conductor.

Come accade nelle principali esperienze di “conduction”, la definizione del lessico, quale quello appena descritto, è funzionale al tipo di discorso musicale che il suo progettista vuole generare: alcuni gesti sono presenti, per esempio, perché possono condurre direttamente a certi tipi di risultato sonoro che egli ha in mente; in tal senso uno degli obiettivi del metodo LFO è investigare il rapporto tra una costruzione timbrica istantanea del flusso musicale e la sua articolazione formale-strutturale, in grado di abbracciare un intervallo più ampio di percezione e di veicolare l'idea di una improvvisazione strutturata nel tempo.

Allo stesso tempo la “conduction” LFO vuole essere un veicolo di piacere e divertimento per i musicisti coinvolti, operando su temi come quelli di “accoglienza linguistica”, di assenza di stigmatizzazione dell'errore, di pura sperimentazione sull'alfabeto strumentale/vocale personale di ciascun performer, di libero sfogo a una libertà espressiva senza confini, quest'ultima incanalata in un percorso drammaturgico che è la cifra stilistica di colui che guida l'improvvisazione. LFO può quindi essere letto come modello complesso di un'improvvisazione di improvvisazioni, in cui il ruolo fondamentale è giocato tanto dal rapporto musicale tra musicisti quanto dalla relazione tra la collettività e la sua guida.

Negli ultimissimi tempi ho maturato la convinzione di includere anche il parametro spaziale all'interno dei progetti di “conduction”, non tanto inteso come movimento del suono, bensì come localizzazione estesa dei performer: la geometria di un luogo può suggerire una collocazione particolare degli improvvisatori, così come, in luoghi particolarmente simmetrici, si può sperimentare una modalità immersiva di fruizione, distribuendo geometricamente i musicisti nello spazio ad avvolgere lo spettatore. Questo è il caso di due esperienze recenti, condotte a Firenze (*LFO in space*) e Bologna (*4 cantoni*). Nel primo esempio⁶³⁶ una ventina di musicisti sono stati distribuiti su di un arco frontale molto largo, coprendo l'intero lato lungo di una sala fino a estendersi ai lati: una tale disposizione,⁶³⁷

⁶³⁶ Realizzato sotto forma di laboratorio e concerto per il Tempo Reale Festival (sezione Y) tra il 7 e il 9 settembre 2020.

⁶³⁷ Che è stata fortemente influenzata anche dalle disposizioni relative al distanziamento sociale tra musicisti imposto dalle regole per fronteggiare l'epidemia di Covid-19.

suggeriva e stimolava il conductor a un utilizzo anche estremo della distanza tra musicisti, creando una serie di opposizioni e/o di convergenze anche dal punto di vista delle relazioni spaziali e contribuendo alla definizione di uno spazio musicale “a U” parzialmente immersivo. Il secondo caso⁶³⁸ ha assunto connotati completamente diversi, pur adattando geometricamente la collocazione di sedici performer lungo i quattro lati di un chiostro: liberamente ispirato al tradizionale e omonimo gioco per bambini,⁶³⁹ si è trattato di un progetto, concepito insieme ai compositori e conductor Daniele Carcassi e Simone Faraci, che ha messo al centro della ricerca il rapporto tra movimento, spazio e improvvisazione guidata, combinandoli insieme seguendo una procedura estemporanea, ma con semplici regole precise: tre conductor si scambiano continuamente ed estemporaneamente nel guidare i quattro gruppi, cambiando a piacere posizione e lato, sempre con movimenti adiacenti. Un conductor può quindi modificare il lavoro del precedente, così come chiuderlo, oppure iniziare una nuova strategia sonora, decidendo in qualsiasi momento di continuarla oppure abbandonarla per dedicarsi a un altro gruppo. Per il lessico delle istruzioni è stato utilizzato un sottoinsieme del metodo LFO, sia per limitare il training preparatorio, sia per creare una situazione musicale di maggior semplicità in grado di attivare maggiormente la componente spaziale e di sorprendente differenziazione tra le modalità di approccio linguistico dei tre conductor.

4.3. *Back to Silence*: una pratica improvvisativa basata sul silenzio

Negli ultimi decenni si è affermata l’idea del silenzio come fenomeno oggetto di studio, anche in coincidenza con una sua valorizzazione di tipo ecologico e sociale; il dibattito scientifico e i punti di vista su questo tema sono multiformi,⁶⁴⁰ legandosi necessariamente alle ricerche sui *soundscape studies*, condotte fin dagli anni sessanta del secolo scorso su iniziativa del gruppo canadese di Raymond Murray Schafer, più volte citato nell’ambito del primo capitolo.

⁶³⁸ Concerto realizzato il 28 giugno 2021 nel chiostro d’ingresso del Conservatorio di Musica di Bologna come anteprima del progetto celebrativo *GBM50-Cinquant’anni di musica elettronica a Bologna 1971-2021* (26-29 ottobre 2021).

⁶³⁹ Nel gioco originale, un giocatore, scelto in genere casualmente, si colloca centralmente all’area d’azione, mentre gli altri si posizionano nei quattro angoli estremi dello spazio, solitamente un quadrato. Lo scopo del gioco è scambiarsi di posto occupando il cantone libero senza farsi anticipare da chi sta nel mezzo; chi rimane senza angolo ricomincia il gioco in posizione centrale.

⁶⁴⁰ Si veda, a tal proposito, il mio breve saggio sul silenzio come “bene comune”, al cui interno sono ampiamente citati studiosi che già da oltre quarant’anni affrontano questi temi in maniera autorevole (Giomi cds).

Uno degli aspetti più rilevanti di questi studi è quello che, dal punto di vista puramente fisico, l'acustica ci dice che il silenzio puro non esiste,⁶⁴¹ mentre la disciplina della psicoacustica lo assimila a una condizione psico-percettiva, come evidenziato anche dall'antropologo francese David Le Breton (1997: 237) che introduce, per esempio, l'interessante definizione di silenzio come “modalità di conferimento di senso”, riconducendolo a una particolare tipologia di paesaggio sonoro:

Il silenzio non è assenza di sonorità, un mondo senza fremiti, immobile, in cui nulla si faccia sentire. Il grado zero del suono, prodotto sperimentalmente in un programma di deprivazione sensoriale, in natura non esiste. Ogni ambiente risuona di manifestazioni sonore particolari, anche se, talvolta, sono distanziate, trattenute lontane. Le distese desertiche, così come le vette più alte, non sono completamente mute, e ancora meno lo sono le foreste: nei chiostri dei monasteri risuonano il canto degli uccelli, i rintocchi delle campane, i canti liturgici provenienti dalla chiesa (Le Breton 1997: 237).

Certi paesaggi sonori possono dunque essere percepiti e valutati come silenziosi, a prescindere dalle reali manifestazioni sonore che li compongono. Di questa “smentita” del silenzio assoluto, ancora una volta John Cage è stato il profeta più lucido: la sua celeberrima composizione *4'33"*⁶⁴² sollecita l'ascolto dei suoni ambientali che entrano nella sala, compresi quelli prodotti dal pubblico: siamo in presenza quindi di un'idea di musica che, attraverso l'assunto di un impossibile silenzio, accoglie e accetta qualsiasi manifestazione acustica, naturale o antropica che sia.⁶⁴³

⁶⁴¹ Sul piano fisico, l'orecchio umano è un sistema estremamente sensibile e accoglie stimoli all'interno di una zona dinamica molto vasta, detta “area di udibilità”, compresa tra due curve (soglia di udibilità e soglia del dolore) che variano anche in funzione della frequenza percepita (Everest 1996: 41). In genere è piuttosto difficile udire suoni vicini al livello inferiore di riferimento, dato che l'ambiente circostante è normalmente troppo rumoroso, se si escludono i casi di ascolto all'interno di luoghi particolari come le cosiddette “camere anecoiche”, prive di riflessioni interne e impermeabili al suono esterno. Se nella realtà quotidiana, una reale e completa situazione fisica di silenzio è pertanto sostanzialmente impossibile, sul piano percettivo-emotivo soggettivo, tale condizione può invece verificarsi, stimolando una situazione di benessere corporeo psico-fisico.

⁶⁴² Non ritengo opportuno ripercorrere la genesi e le caratteristiche di quest'opera, ormai ampiamente conosciuta e divenuta patrimonio culturale universale; di fatto, negli ultimi decenni essa viene spesso citata a sproposito o addirittura resa oggetto di derisione, senza alcun processo di consapevolezza storico-analitico. Per uno studio approfondito della portata e delle ricadute di *4'33"* si può far riferimento ai testi di Gann (2010) e Kostelanetz (1996); per una sintetica descrizione del percorso teorico-creativo di Cage intorno a quest'opera, cfr. Fronzi (2014) oppure Fubini (2019: 48-61).

⁶⁴³ La trattazione del silenzio nell'espressione musicale è un argomento di grande fascino e interesse, ma lontano dagli intenti di questo studio: oltre al già citato Cage, trova un suo riscontro, per esempio, nelle opere contemporanee di importanti compositori come Morton Feldman e Salvatore Sciarrino, ma anche di ricercatori italiani più recenti come Mirio Cosottini, Agostino Di Scipio e Mattia Siboni.

A partire dall'esperienza cageana, nel corso degli anni si sono sviluppate alcune di quelle che potremmo definire come "pratiche del silenzio",⁶⁴⁴ con ripercussioni interessanti anche sull'ambito prettamente musicale. In tale direzione si muovono, per esempio, gli esercizi di partecipazione al silenzio proposti dal compositore Mirio Cosottini, con due tipologie di azioni: da un lato la formalizzazione di una serie di "domande" (Cosottini 2015: 10-44) che stimolano il lettore a confrontarsi e reagire con le varie tipologie di silenzio (quello che spaventa, quello che amplia la nostra esperienza, quello che ci riconcilia con il corpo, che si può coltivare o desiderare, e così via); dall'altro, i fruitori sono invitati a praticare il silenzio come esperienza performativa attraverso un piccolo sistema composto da qualche decina di regole, specificamente costruite per consentire l'interazione tra partecipanti (Cosottini 2015: 45-66).

All'ambito delle pratiche musicali dedicate al tema del silenzio appartiene anche il mio progetto *Back to Silence* (BTS),⁶⁴⁵ destinato specificamente all'improvvisazione collettiva e individuale; l'idea è contribuire a un tentativo di esplorazione musicale della condizione del silenzio, i cui obiettivi vanno cercati prevalentemente nell'ambito di un processo di consapevolezza sul fenomeno sonoro: importanza e significato di ogni segnale musicale, anche il più piccolo e isolato; esplorazione dei concetti di "attesa", ma anche di sensibilizzazione a una modalità d'ascolto attentiva e concentrata, sia da parte dei performer che dei fruitori. BTS è dunque un progetto per costruire azioni sonore improvvisate a partire da una fase laboratoriale di training con gruppi di musicisti (generalmente di qualsiasi livello tecnico e linguistico), training che può diventare per i partecipanti un vero e proprio momento disciplinare, un esercizio di riflessione e percezione del silenzio.

La fase preparatoria del progetto è strutturata con due modalità di lavoro prevalenti: un training per parole-chiave e un training basato su un sistema di regole. La prima di queste modalità è sostanzialmente utilizzata per acquisire un buon grado di affiatamento e concentrazione tra i partecipanti, soprattutto nel caso di musicisti con relativamente poca

⁶⁴⁴ Ancora in *Gioni* (cds) sono descritte alcune pratiche di rilievo, non necessariamente inerenti la sfera musicale, ma dedicate all'apprezzamento e alla sensibilizzazione al silenzio come fenomeno culturale e di benessere psico-fisico.

⁶⁴⁵ La prima performance con questo nome ha avuto luogo a Brema (Germania) il 27 gennaio 2018, presso il *Kulturzentrum Schlachthof* durante la rassegna di musica sperimentale *ElekTrAktions*, con un trio di performer elettronici formato da Mattia Bonafini, Riccardo Castagnola e me medesimo. A questa sono poi seguite, sempre con formazioni diverse, laboratori e concerti a Bologna, Firenze, Ravenna, Bruxelles, Leicester e Lima.

esperienza della pratica dell'improvvisazione; il sistema di regole è invece usato sia come momento laboratoriale che per la realizzazione delle performance: esso converge poi all'interno di una vera e propria partitura testuale che riporta le varie sezioni temporali con le relative regole da utilizzare, come quella riportata in questo esempio:

0-4' > sintagmi lunghi sovrapposti (pp)

4'-6' > largo a bassissima densità (ff|pp)

6'-6'30 > no silence (fff)

6'30-8'30 > free

8'30-10' > impulsi senza sovrapposizione

10'-14' > sintagmi lunghi sovrapposti

(Francesco Giomi, *Back to Silence*, per due improvvisatori dal vivo, 2020)⁶⁴⁶

Nel training per parole-chiave un coordinatore⁶⁴⁷ introduce una parola che possa funzionare da riferimento, da guida, da suggestione per un successivo momento di improvvisazione libera del gruppo: ciascuno si adegua alla parola in maniera prescrittiva, interpretandola secondo la propria sensibilità; le parole-chiave possono infatti essere liberamente interpretate tanto nel dominio del tempo quanto in senso polifonico, dinamico, emozionale e così via. Esse possono anche essere utilizzate in combinazione tra loro, così come essere distribuite tra i musicisti della performance; eccone alcuni esempi: “silenzio”, “contrasto”, “dialogo”, “continuità”, “rarefazione”, “rispetto”, “potenza”, “caos”, “ritmo”. I termini sono da considerarsi autoesplicativi e vanno interpretati sempre nell'ottica di un costante riferimento a una logica di convergenza verso lo stato di silenzio: in tal senso essi favoriscono una forma disciplinare, pur lasciando un'infinita tavolozza di possibilità espressive.

Ben più articolato è il campo delle regole del BTS: esse sono formalizzate in maniera prescrittiva, sebbene sempre da interpretare con una logica di personale sensibilità musicale. Le regole hanno una valenza tanto per il training quanto per la performance: in quest'ultimo caso ciascuna regola è preceduta dalle indicazioni sull'intervallo temporale in cui deve essere applicata e può anche essere corredata da specifiche indicazioni dinamiche.⁶⁴⁸ Le prime dieci

⁶⁴⁶ L'improvvisazione è stata condotta il 15 gennaio 2020 alla *De Montfort University* di Leicester (UK) da Simone Faraci e me medesimo; per il dettaglio delle regole si veda le descrizioni dei paragrafi successivi.

⁶⁴⁷ Che può far parte o meno del gruppo degli stessi performer.

⁶⁴⁸ Laddove non effettivamente specificate, le dinamiche sono scelte invece discrezionalmente.

regole sono semplici e immediatamente attuabili; le ulteriori regole sono più complesse e possono essere accostate ad altre del primo gruppo, così da poter eventualmente dettagliare il tipo di atteggiamento improvvisativo richiesto. Eccone una loro descrizione:⁶⁴⁹

1) *Silenzio totale*

Non vengono emessi suoni intenzionalmente; ovviamente, verranno percepiti i suoni normalmente emessi dalle attività corporee, che andranno comunque ridotte al minimo.

2a) *Tutti senza sovrapposizione*

Tutti i performer improvvisano con grande tensione al silenzio, prestando attenzione a non sovrapporsi mai al suono altrui; sono ovviamente tollerate brevissime e rare sovrapposizioni temporanee.⁶⁵⁰

2b) *Tutti senza sovrapposizione con indicazione di materiale*

Come la regola precedente, ma con l'indicazione precisa di particolari materiali sonori da utilizzare (impulsi, suoni continui, ecc.).

3) *Un unico suono*

Tutti i performer improvvisano, ma per tutta la durata temporale indicata possono emettere un unico evento sonoro breve (oppure un altro numero prefissato di eventi sonori brevi) a loro scelta e nell'istante desiderato; poi resteranno in silenzio.

4) *Sintagmi lunghi sovrapposti*

A lunghi momenti di silenzio seguono lunghi (per es. 40-50 secondi) eventi sonori a cui contribuisce chiunque lo desideri attraverso una sovrapposizione polifonica di suoni prevalentemente continui; il risultato deve assomigliare a una sorta di sequenza molto diradata di lunghi e articolati accordi timbrici che, grazie a processi di assolvenza e dissolvenza, si avviano e terminano in osmosi al silenzio.

5) *Largo a bassissima densità*

Improvvisazione senza vincoli di sovrapposizione, ma caratterizzata da lunghe pause tra un evento e l'altro, producendo una rarefazione estrema del flusso complessivo, molto variabile e caratterizzato dal riferimento a tutte o alcune delle parole-chiave precedentemente introdotte.

⁶⁴⁹ Il progetto BTS è attualmente un cantiere aperto: questa descrizione è pertanto aggiornata all'estate 2021.

⁶⁵⁰ Apparentemente complessa questa pratica di non sovrapposizione è in realtà legata alla capacità di concentrazione e all'assiduità di esercizio dei musicisti, che, in tali condizioni, riescono tranquillamente a espletarla.

6) *Solista X*

Un esecutore prefissato improvvisa da solo con riferimento a tutte o ad alcune delle parole-chiave precedentemente introdotte.

7) *Nuvola caos*

Fulminea, forte e solitamente brevissima improvvisazione a cui tutti contribuiscono con gesti e materiali caotici; solitamente preceduta e seguita da lunghi momenti di silenzio.

8) *Free*

Momento di improvvisazione totalmente libera, scollegata dall'idea del silenzio; può essere effettuato da tutti come soltanto da alcuni performer.

9) *No Silence A*

Momento improvvisativo in cui si articola, per la durata indicata, un percorso tra i musicisti che, uno dopo l'altro, senza soluzione di continuità, ma con minima sovrapposizione, sono chiamati a emettere un evento monofonico; il risultato è un'unica stringa di suono politimbrica senza mai un istante di silenzio.

10) *No Silence B*

Un percorso, solitamente breve, in cui un gruppo o tutti i musicisti articolano sequenze di eventi sonori, sempre tutti insieme e senza mai un momento di silenzio o di respiro.

11) *Leader*

Viene stabilito un musicista in grado di "guidare" un momento improvvisativo collettivo, utilizzando una delle regole precedenti, una delle parole-chiave, oppure improvvisando genericamente sul tema del silenzio: gli altri musicisti "seguono" il leader nella maniera a loro più congeniale.

12) *Capitan Ritmo*

Regola molto simile alla precedente, ma in cui un performer indicato (ma anche casuale) produce e tiene una sequenza ritmica per la durata temporale indicata, mentre gli altri interagiscono in una logica di silenzio utilizzando una delle prime dieci regole o una parola-chiave.

13) *Calamita*

Pur senza una relazione dialogica precisa e articolata, i performer convergono (lasciandolo anche spesso da solo) su un esecutore che, evidentemente, suonerà molto più degli altri;

l'azione sonora risulta dunque “polarizzata” verso un singolo musicista, ma esclusivamente dal punto di vista sonoro e non necessariamente da quello del dialogo musicale.

14) *Suoni estremi*

Tutti i musicisti, oppure solo alcuni selezionati, utilizzano materiali sonori con parametri estremi (per es. soltanto suoni in *pp* e *ff*, soltanto suoni molto gravi e molto acuti); la regola può anche prescrivere di utilizzare solo uno dei due campi estremi (per es. soltanto *pp* oppure soltanto gravi).

L'esempio che segue è una partitura per cinque musicisti elettroacustici che utilizza regole comprese nel primo gruppo di dieci:

0'00 > un solo suono forte e breve ciascuno

0'2' > tutti senza sovrapposizione (con tutte le dinamiche possibili)

2'4' > solista 1

4'9' > sintagmi lunghi sovrapposti

9'11' > solista 2

11'13' > tutti senza sovrapposizione (con tutte le dinamiche possibili)

13'14' > nuvola caos (10" ca. intorno al centro del minuto)

14'19' > sintagmi lunghi sovrapposti

19'20' > silenzio totale

20'22' > solista 3

22'24' > tutti senza sovrapposizione (con tutte le dinamiche possibili)

24'26' > solista 4

26'31' > sintagmi lunghi sovrapposti

31'32' > nuvola caos (10" ca. intorno al centro)

(Francesco Giomi, *Back to Silence*, per cinque improvvisatori elettronici dal vivo, 2019)⁶⁵¹

All'interno di ogni singola partitura, le regole vanno applicate sempre in un'ottica di relazione tra performer, ai quali è comunque demandato un largo grado di libertà, che si può articolare secondo tutte le possibili relazioni tipiche dell'improvvisazione (imitazione, contrasto, contrappunto, e così via.).

⁶⁵¹ L'improvvisazione è stata eseguita il 27 marzo 2019 al *Festival Musiques&Recherches* di Bruxelles da musicisti della Scuola di Musica Elettronica del Conservatorio di Musica di Bologna (Daniele Carcassi, Simone Faraci, Marco Giampieretti, Francesco Giomi e Giovanni Onorato).

Il BTS è nato come un sistema per coinvolgere improvvisatori elettroacustici,⁶⁵² ma si è subito aperto anche a performer che utilizzano esclusivamente strumenti acustici. Ancora di più in quest'ultima variante, assume grande importanza il rapporto con lo spazio esecutivo: una collocazione anti-convenzionale dei musicisti⁶⁵³ può costituire, infatti, un modo per “esplorare” uno spazio, così come per dotare il flusso improvvisativo di una serie di movimenti naturali, dovuti al dialogo interno tra performer previsto dalle regole. Per tali ragioni il BTS può essere concepito anche per lunghe performance dal carattere installativo, usandolo proprio per esplorare acusticamente gli spazi e consentire una fruizione libera e itinerante da parte degli ascoltatori.

4.4. Improvvisazioni collettive online

Il fenomeno della pandemia di Coronavirus, attuatosi in tutto il globo a partire dal 2020, ha indubbiamente influenzato i processi di ricezione, produzione e studio della musica, così come di molti altri aspetti della creatività, sia sul piano fisiologico che su quello dei fenomeni esperienziali e relazionali degli individui: le pratiche improvvisative non fanno eccezione. Tra i vari effetti, l'esplosione pandemica ha causato, specie durante il primissimo periodo, la diffusione di una miriade di attività online, trasformando la vita stessa dei cittadini e consacrando la rete come ambiente privilegiato tanto per la fruizione di musica quanto, anche, per la sua produzione, dai concerti “domestici” proposti in live streaming, alle registrazioni ambientali raccolte in una molteplicità di progetti e mappe sonore in rete, fino a progetti creativi che hanno inquadrato il loro obiettivo nel considerare queste modalità di trasmissione come connaturate con l'oggetto stesso della creazione.

Non bisogna però dimenticare che le origini di un “arte telematica”⁶⁵⁴ sono da cercare molto più indietro nel tempo, quando pionieri come l'inglese Roy Ascott⁶⁵⁵ o l'italiano Pietro Grossi hanno investigato, già dalla fine degli anni sessanta del secolo scorso, nuove forme per

⁶⁵² Per la cui amplificazione è assolutamente preferibile utilizzare un altoparlante esclusivo per ciascun musicista.

⁶⁵³ Fortemente suggerita, specie in spazi non puramente concertistici.

⁶⁵⁴ A ben vedere ciò accade anche precedentemente la nascita stessa della parola “telematica”, avvenuta solo nel 1978 a opera dei due intellettuali francesi Alain Minc e Simon Nora (Tozzi 2017:10).

⁶⁵⁵ Nato a Bath nel 1934 è oggi considerato come uno dei principali precursori della cosiddetta “arte cibernetica”: suo il libro scritto in anni recenti sulle applicazioni più futuribili in questo ambito nel mondo (Ascott 2012).

incorporare le reti di computer e i sistemi di trasmissione a distanza all'interno del loro processo di creazione. Se l'artista britannico ne è diventato uno dei principali esponenti, tanto sul piano teorico che su quello produttivo,⁶⁵⁶ Grossi, già musicista innovatore nell'elettronica e nella computer music, è stato il primo a condurre un'esperienza di interazione remota nel campo della musica: per la precisione, nel 1970, riesce a connettere, in due occasioni distinte, la città di Pisa con Rimini prima e con Parigi dopo, consentendo uno scambio a distanza di informazioni musicali in grado di poter essere trasformate in suono e quindi ascoltate in remoto.⁶⁵⁷

È da cercare dunque in questo duplice quadro, storico e contestuale, il mio interesse per l'ideazione di pratiche di improvvisazione realizzabili online sul web. Lo stimolo scaturisce dall'impossibilità per i musicisti di suonare insieme durante le restrizioni più serrate, rifiutando un atteggiamento passivo rispetto al fare musica collettivo: nasce così, proprio durante il primo lockdown italiano (avvenuto nella primavera 2020) il progetto *Homeplaying*, una vera e propria piattaforma di socialità musicale a distanza, in grado di colmare attivamente, se pur in maniera virtuale, le distanze fisiche tra musicisti.

Attraverso *Homeplaying* musicisti diversi possono suonare insieme dal vivo, stando ciascuno nella propria abitazione: essa non integra protocolli proprietari, ma si basa su sistemi software assolutamente comuni,⁶⁵⁸ che, con i tecnologi di Tempo Reale,⁶⁵⁹ abbiamo cercato di "piegare"⁶⁶⁰ nel migliore dei modi possibili alle esigenze acustiche e musicali dell'improvvisazione. Alcuni performer si danno appuntamento all'interno di in una "stanza" virtuale, in un momento prestabilito, comunicato all'esterno, e iniziano a improvvisare liberamente; il risultato viene trasmesso audiovisivamente⁶⁶¹ in streaming per mezzo di una diretta facebook, solitamente con sessioni di durata attorno ai quindici minuti.

⁶⁵⁶ Per una descrizione delle esperienze di arte telematica di Ascott, cfr. Shanken (2001).

⁶⁵⁷ Lo racconta lo stesso Grossi in (Giomi e Ligabue 1999: 58-59), mentre lo studioso Tommaso Tozzi descrive l'esperienza con maggior dovizia di particolari in una sua conferenza al *Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci* di Prato, il cui testo è stato pubblicato di recente (Tozzi 2017: 8-11).

⁶⁵⁸ La maggior parte delle performance di *Homeplaying* sono state svolte attraverso l'applicativo Zoom, uno dei principali software di videoconferenza, divenuto universalmente famoso e molto usato proprio a causa della pandemia e delle sue qualità intrinseche di utilizzo.

⁶⁵⁹ Ente nell'ambito del quale ho condotto questa ricerca.

⁶⁶⁰ E' stato infatti condotto un periodo di ricerca su questo tema, al fine di definire non solo il miglior sistema software tra quelli più comuni, ma anche il più efficace settaggio dei parametri e delle modalità di uso della rete di ciascun performer. Vale la pena di segnalare come, nei due anni successivi, l'applicativo Zoom si sia notevolmente aggiornato, proprio con un più capillare e raffinato controllo della trasmissione audio.

⁶⁶¹ Il pubblico può infatti vedere la schermata (tipica dei sistemi come Zoom) che raccoglie i riquadri con tutti i musicisti attivi, mentre ascolta comunque il risultato sonoro complessivo.

Inizialmente, il progetto ha coinvolto musicisti⁶⁶² vicini alle esperienze di Tempo Reale, ma poi si è allargato anche ad altri performer italiani e stranieri; nei due cicli di improvvisazioni svolte da marzo ad aprile 2020 sono stati realizzati 26 concerti online, integrando una quarantina di musicisti diversi, sia italiani che stranieri.⁶⁶³

La piattaforma Homeplaying non ha evidentemente un intento di radicale innovazione tecnologica,⁶⁶⁴ così come neanche di rivoluzione mediatica (dato che concerti a distanza sono stati già sperimentati, come detto, da oltre una trentina d'anni), ma grazie alla semplicità degli attuali sistemi digitali condivisi da tutti, può diventare un modo per unire in maniera semplice persone distanti attraverso la musica, ma anche fare ascoltare a un pubblico remoto, e distribuito in luoghi diversi e lontani, contenuti completamente originali legati alle pratiche improvvisative. I limiti sono quelli della mancanza di presenza fisica,⁶⁶⁵ di un sincronismo non perfetto tra i performer dovuto all'attuale parametro di latenza delle trasmissioni digitali, una banda frequenziale ridotta e, infine, la presenza non prevedibile di varie tipologie di disturbi e deterioramenti della qualità del segnale; tali limiti sono accettati e diventano, inevitabilmente, parte integrante del linguaggio usato dagli improvvisatori. Un tale approccio sembra stabilire una nuova modalità di relazione virtuale tra musicisti, sostituendo talvolta (o comunque integrando) quella puramente fisica; è quindi soprattutto lo "spazio performativo" a essere ridefinito da un'esperienza di improvvisazione online, uno spazio dove il gesto e il contatto diventano intangibili, distanti, e l'improvvisatore è costretto a basarsi quasi esclusivamente su ciò che ascolta: un ascolto, come abbiamo visto, ulteriormente mediato dal mezzo stesso e dai suoi limiti. Essere in pochi o in molti è un tratto che diviene quasi irrilevante, perché tutto passa attraverso un unico canale audio; inoltre, l'ambiente fisico di ciascun performer è assolutamente a lui familiare, privo di quei tratti emozionali tipici di una sala da concerto così come di una relazione diretta con un pubblico. Anche la fruizione è radicalmente diversa, dato che il pubblico può seguire la musica in maniera del tutto libera

⁶⁶² Andrea Gozzi (che è stato anche coordinatore organizzativo del progetto), Agnese Banti, Francesco Canavese, Simone Faraci, Francesco Giomi, Giovanni Magaglio, Damiano Meacci, Leonardo Rubboli.

⁶⁶³ Cfr. <https://temporeale.it/produzione/homeplaying-piattaforma-di-socialita-musicale-a-distanza-2>, 13 agosto 2021.

⁶⁶⁴ Esistono, in realtà, già diversi software commerciali che consentono esplicitamente, almeno nelle intenzioni, di poter suonare dal vivo a distanza: resta comunque tutta da verificare la loro efficacia in un reale contesto improvvisativo.

⁶⁶⁵ Si aprirebbe qui una riflessione a largo spettro sull'imprescindibilità di questo fattore per poter parlare di "musica dal vivo", ma essa appare lontana dagli scopi di questo testo. Per un eventuale approfondimento si possono consultare i testi di Emmerson (2007) e di Auslander (1999).

da vincoli spaziali (e in fin dei conti anche temporali se si considera che le performance possono rimanere in rete per un tempo indefinito), decidendo anche quando entrare o uscire dal concerto così come con che tasso di concentrazione farlo, o con che livello di qualità tecnica (computer, telefono, cuffie, altoparlanti, ecc).

Nella concezione di Homeplaying ho ritenuto che i gradi di libertà offerti agli esecutori potessero essere in qualche modo incanalati verso schemi improvvisativi comuni, caratterizzati dalla presenza di regole tematiche: sono nati così due sistemi, specificamente introdotti per l'improvvisazione online: il *Progetto Meteo* e il *Glitch Party*.

Il sistema Meteo

Al fine di rendere le improvvisazioni della piattaforma Homeplaying sempre più imprevedibili, ma anche improntate a un comune denominatore, ho stabilito un sistema di regole improvvisative basate su una libera interpretazione di parametri meteorologici: si tratta, dunque, di uno schema di improvvisazione tematica che consente a una collettività di almeno due musicisti distanti di suonare insieme da casa, collegati tra loro via connessione digitale. Il progetto è basato sulla “lettura” di una mappa sinottica metereologica della giornata dell'improvvisazione o comunque più vicina possibile nel tempo al momento della performance (cfr. fig. 21).

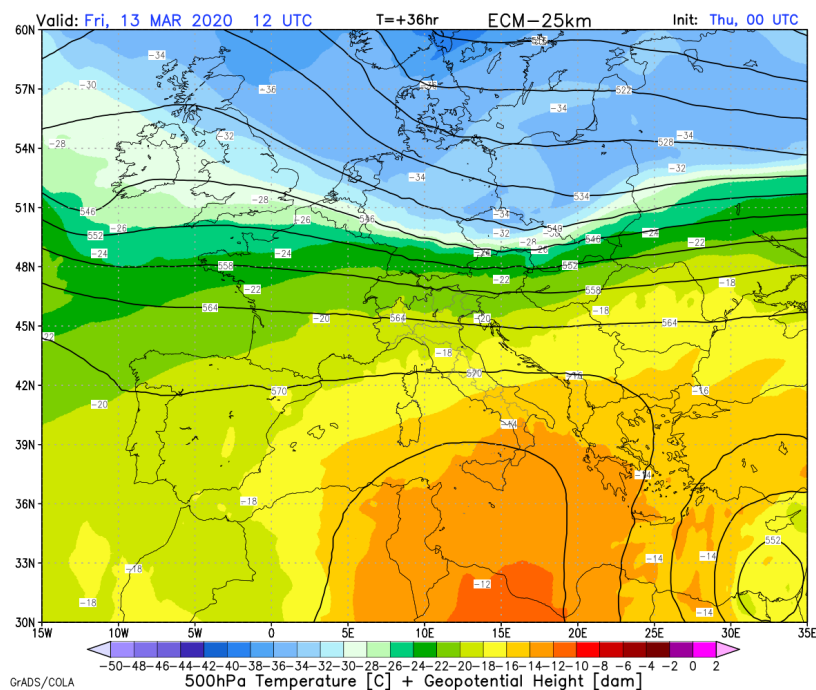


Fig. 21. Esempio di mappa sinottica del meteo

Ciascun musicista sceglie arbitrariamente, attraverso un piccolo sistema di regole, i parametri della mappa da seguire utilizzando prevalentemente le due famiglie classiche dei segni che la contraddistinguono, le aree isoterme (colorate) e le isobare (linee nere continue), ma anche i numerosi caratteri numerici presenti.

METEO – Sistema di regole di improvvisazione per gruppi di musicisti online

1. Il sistema riguarda musicisti (almeno due) che improvvisano da casa collegati tra loro via connessione digitale.
2. Si sceglie la mappa sinottica meteorologica della giornata dell'improvvisazione o comunque più vicina nel tempo al momento della performance e relativa a uno dei luoghi di residenza dei performer.⁶⁶⁶
3. Ciascun musicista sceglie arbitrariamente e autonomamente i parametri della mappa da seguire tra le due famiglie classiche (aree isoterme-colori; isobare-linee nere continue), percorrendo possibilmente tutta la mappa durante la durata della performance, modulando il suono (in dinamica, frequenza, timbro, densità, ritmo, ecc.) secondo la sua reazione al parametro scelto.
4. È possibile cambiare parametro nell'ambito della stessa famiglia, sia per scelta che per esaurimento della percorrenza. In questo caso a parametro differente può corrispondere anche suono differente.

⁶⁶⁶ Questo è un esempio di sito web da cui è possibile prelevare quella tipologia di mappa sinottica: www.lamma.rete.toscana.it/meteo/bollettini-meteo/sinottica, 12 agosto 2021.

5. È possibile interrompere in qualsiasi momento il parametro e andare al silenzio, salvo poi riprendere, se desiderato, con lo stesso parametro oppure cambiare.
6. Tanto più alto è il numero di musicisti, tanto il materiale sonoro personale di ciascun musicista deve essere il più identitario e omogeneo possibile in modo da poterne apprezzare meglio le modulazioni legate ai parametri.
7. Seguire la mappa non significa non ascoltare gli altri musicisti: bisogna trovare quindi sempre delle modalità di interazione, sia nella costruzione di un suono complessivo sia in un'azione di dialogo musicale (specie nel caso di un numero ridotto di musicisti).
8. La mappa sinottica deve essere proiettata pubblicamente.

Il sistema Meteo risponde ad alcuni requisiti necessari per l'improvvisazione online in stile Homeplaying: innanzi tutto non richiede sincronismi perfetti tra i musicisti; inoltre è la mappa che funziona da elemento di connessione, rendendo meno rilevante l'assenza di relazione fisica tra i performer: in tal senso bisogna necessariamente essere disposti ad accogliere risultati talvolta "sconnessi" o comunque basati, come detto, esclusivamente, sull'ascolto del lavoro altrui. D'altro canto una mappa sinottica, se interpretata "onestamente", può garantire un ampio ventaglio di libertà espressive, pur in un contesto che pone dei vincoli di articolazione e andamento.

Il Glitch Party

La natura stessa delle connessioni digitali, sempre caratterizzata da elementi di disturbo, ha ispirato la creazione di questo schema improvvisativo, completamente basato su una specifica tipologia di materiali sonori e sulla loro possibilità di articolazione.

Non ci sono fonti certe, ma si pensa che la parola inglese *glitch* derivi dal termine tedesco *glitschen* (slittare) o dalla parola yiddish *glitsbn* (scivolare, pattinare). Nella musica elettronica, il termine glitch è usato per indicare un picco breve, improvviso e aperiodico in un'onda sonora, causato da un errore non prevedibile; per estensione, esso viene utilizzato per indicare un breve difetto del sistema in vari campi di applicazione della cultura audiovisiva.

Il sistema proposto intende quindi suggerire ai performer invitati di utilizzare esclusivamente questa tipologia di sorgente per la loro improvvisazione; esso nasce proprio come "party", ovvero un'occasione "conviviale" con un elevato numero di partecipanti, i cui tempi di arrivo, partecipazione e partenza sono assolutamente liberi e discrezionali: una vera e propria

festa sonora quindi, in cui ciascuno arriva quando vuole, suona in momenti a lui congeniali e se ne va al momento desiderato; analogo comportamento è suggerito per il pubblico, che può fruire della diretta online con modalità del tutto libere e casuali. L'unica vera prescrizione per i performer è produrre materiali glitch, magari seguendo una breve lista di raccomandazioni (quasi dei punti di vista in negativo sul concetto di glitch), che ho stilato fin dalla sua prima edizione:⁶⁶⁷

GLITCH PARTY/GLITCH “NON SIGNIFICA”

- 1) “glitch” non significa solo strettamente “glitch”, ma materiale residuale a largo spettro (noise, hum, micro-fragmenti, rumori indesiderati dello strumento, ecc.).
- 2) “glitch” non significa necessariamente “puntillismo” (può includere perciò anche ritmo, continuità, ecc.).
- 3) “glitch” non significa necessariamente assenza di dinamica, anzi i contrasti sono benvenuti.
- 4) “glitch” non significa necessariamente sovrapporsi agli altri, anzi il rispetto è benvenuto.
- 5) “glitch” non significa suonare continuamente o con più strati contemporaneamente: siamo in tanti!

Vista la natura di questa tipologia di performance, particolarmente libera nelle entrate e nelle uscite, ho ritenuto opportuno articolarla su una durata minima di almeno sessanta minuti, così da creare per i fruitori degli scenari costantemente rinnovati e imprevedibili a ogni successiva focalizzazione del loro ascolto.

Il progetto del *Glitch Party*, che come detto nasce esclusivamente per le performance online, ha successivamente avuto uno sviluppo ulteriore, combinando esecuzione dal vivo con streaming online, andandosi dunque a collocare in un campo potenzialmente ibrido. In questa declinazione ibrida, il primo concerto, prolungato a una durata di tre ore complessive,⁶⁶⁸ è stato organizzato con una parte musicale dal vivo a Firenze (con il pubblico in presenza) e altri due gruppi di musicisti in remoto a Bologna e Montreal.⁶⁶⁹ Da un punto

⁶⁶⁷ Avvenuta il 20 aprile 2020 online in diretta sulla pagina facebook di Tempo Reale, con la partecipazione remota dei musicisti italiani Agnese Banti, Francesco Canavese, Simone Faraci, Francesco Giomi, Andrea Gozzi, Giovanni Magaglio, Damiano Meacci, Matteo Pastorello, Leonardo Rubboli, Luisa Santacesaria e quella di due ospiti speciali canadesi, Ana Dall’Ara Majek (Université de Montréal) e Kevin Gironnay (Ensemble ILÉA, Montréal), <https://temporeale.it/news/glitch-party-homeplaying>, 16 agosto 2021.

⁶⁶⁸ Il tema della lunga durata di una performance meriterebbe un ulteriormente approfondimento: scaturito dalle restrizioni del periodo pandemico (secondo l’equazione: meno pubblico per più tempo) in realtà, non solo si sposa perfettamente con l’idea progettuale di “festa”, ma stimola una modalità di fruizione concertistica più simile a quella di un’installazione artistica permanente, dove si può partecipare a più riprese e secondo tempi e modi completamente liberi.

⁶⁶⁹ La performance è avvenuta il 5 settembre 2020 nell’ambito della sezione di settembre del Tempo Reale Festival, fruibile tanto presso la Limonaia di Villa Strozzi da un pubblico in presenza, quanto in web-streaming

di vista tematico, le regole sono state quelle di una libera improvvisazione glitch, ricalcando le modalità contenutistiche del progetto online. Dato che i musicisti sono stati distribuiti fisicamente nello spazio performativo, si è anche suggerito di utilizzare attivamente questo parametro, rispettando il senso di attesa, il silenzio e la relazione creativa con musicisti collocati lontani e/o vicini. Nelle otto postazioni sonore, collocate lungo il perimetro della sala, si sono alternati i performer (mai più di uno a postazione), che hanno potuto accedervi a loro discrezione, ma solo in caso di postazione completamente libera;⁶⁷⁰ i musicisti online erano invece visualizzati e ascoltati attraverso due postazioni audiovisive specifiche.⁶⁷¹ Tanto i musicisti in presenza che quelli in streaming hanno utilizzato una modalità di partecipazione completamente libera entrando e uscendo senza regole o meccanismi predeterminati, proprio come un vero party. Anche il pubblico ha potuto seguire l'evento collocandosi liberamente al centro della sala, entrando e uscendo a piacere, nei limiti di capienza della medesima. Questa modalità ibrida è interessante perché contribuisce a porre l'accento sulla differenza tra performance reali e virtuali: se quest'ultime integrano modalità tecniche oggi disponibili e quindi utilizzabili, configurandosi come ulteriore mezzo espressivo, non dobbiamo dimenticare che, come visto in buona parte della presente ricerca, il corpo, il gesto, la tattilità sembrano rappresentare fattori quasi imprescindibili nell'improvvisazione libera collettiva, fattori che contribuiscono non poco a un senso profondo di comunicazione sia tra performer che con chi ascolta.

4.5. I progetti improvvisativi: ideazione, contesto e partecipazione

Gli aspetti puramente musicali illustrati nei paragrafi precedenti non esauriscono la descrizione di progetti improvvisativi, per loro natura complessi e articolati, che abbracciano

sul canale facebook del centro; ha coinvolto anche, in forma remota, i musicisti dell'*Ensemble ILÉA* di Montréal e di *Elettronica Collettiva Bologna*, per un totale di 36 performer, in prevalenza elettronici (<https://temporeale.it/festival/glitch-party-una-festa-elettroacustica>, 17 agosto 2021).

⁶⁷⁰ Ovvero solo un musicista per volta a postazione; anche in questo caso bisogna tenere conto delle restrizioni vigenti seguite per ottemperare alle normative legate alla pandemia.

⁶⁷¹ Sul piano tecnico, le postazioni virtuali sono state realizzate con due "stanze di attesa" di Zoom; ciascuna delle due postazioni virtuali era dotata di un unico segnale audio anche in caso di presenza di più musicisti, quindi per il miglior risultato sonoro si è consigliato di ridurre il più possibile la compresenza simultanea su uno stesso canale, ovvero meglio un solo musicista streaming o al più due per volta.

anche processi convergenti come il rapporto con lo spazio, le modalità organizzative, la preparazione degli incontri, ma anche le dinamiche relazionali che si instaurano tra i performer e il coordinatore del progetto (“conductor” o orchestratore che sia), le modalità di ricezione del pubblico e il grado di partecipazione emotiva dei musicisti coinvolti.

Questi argomenti trovano una loro pertinenza soprattutto nei due progetti *LFO* e *Back to Silence*, che spesso sono preceduti da un bando di selezione dei partecipanti o, comunque, da una chiamata pubblica. Nelle altre tipologie, come i progetti online e le diverse esperienze di orchestrazione, invece, si tratta quasi sempre di performer selezionati direttamente dal coordinatore del progetto: pertanto le dinamiche relazionali e il percorso di training possono essere di natura ben diversa, seguendo maggiormente prassi consolidate come quelle della musica scritta.

Modalità e criticità del training

La conduzione del training nei progetti come *LFO* e *Back to Silence* avviene solitamente con due processi diversi: un training “continuativo”, ovvero svolto nel corso di un percorso formale di studio,⁶⁷² oppure un training “laboratoriale”, in cui un gruppo di performer si riunisce in maniera breve e intensa, con lo scopo preciso di realizzare una specifica performance. Nel primo caso il percorso di apprendimento ha una durata piuttosto lunga (anche fino a diversi mesi) e frequenze di incontro cadenzate su un calendario accademico; nel secondo caso, invece, si cerca di minimizzare la presenza in un luogo (molto spesso per attuare anche una conseguente riduzione dei costi organizzativi), impostando un calendario fitto di incontri a ridosso del concerto vero e proprio.

Nel training laboratoriale, proprio per la sua durata breve, tanto maggiore sarà il grado di esperienza nell’improvvisazione maturata dai performer e tanto migliori saranno i risultati ottenuti complessivamente; certo è che l’intensità e la breve durata contribuiscono a evidenziare eventuali differenze di preparazione e background tra i musicisti partecipanti: compito del coordinatore è allora quello di operare espressamente su questa criticità, sia ritagliando nel programma di lavoro momenti specifici con alcuni dei musicisti, sia gestendo

⁶⁷² Un esempio tipico è il training svolto regolarmente durante la conduzione di un singolo corso di un Conservatorio di musica. Da una decina d’anni ho proprio sperimentato questo tipo di approccio durante corsi diversi legati all’improvvisazione elettroacustica, tenuti nell’ambito del mio impegno didattico presso il Conservatorio di musica di Bologna, nei cui ruoli sono dal 2006.

l'improvvisazione (in laboratorio e in concerto) in maniera da valorizzare le competenze e le specificità anche dei più “deboli”, vale a dire dei performer meno maturi e consapevoli.

Nel training continuativo si può arrivare a risultati di maggiore omogeneità, anche partendo con porzioni di musicisti caratterizzati da una preparazione di base più ridotta: questo accade perché si ha la possibilità di attuare un classico processo di studio e feedback su un lungo periodo, così come di lavorare fin dall'inizio con alcuni partecipanti in maniera selettiva.

Quando si attua una modalità laboratoriale per i progetti come *LFO* e *Back to Silence*, bisogna tener conto che la richiesta di partecipazione arriva generalmente da musicisti molto motivati e interessati all'improvvisazione, oppure che già conoscono le caratteristiche del percorso: perciò, sono rarissimi i casi di abbandono nel corso del training e il grado di coinvolgimento è solitamente sempre alto. In generale, tutti i partecipanti mostrano reazioni positive e collaborative alle varie richieste musicali del “conductor”,⁶⁷³ dato che, in generale, si tratta di improvvisatori che “scelgono” di partecipare, magari investendo anche risorse economiche e tempo; la loro attenzione è quasi sempre molto qualificata, e questo dipende prevalentemente dal fatto che i progetti laboratoriali sono comunque finalizzati a una reale performance immediata, in grado di coronare per tutti, anche emozionalmente, il lavoro preparatorio. In tal senso, una criticità può accadere laddove il flusso improvvisativo prenda, per esempio, una direzione che porti a escludere o utilizzare in maniera minore certi strumenti o certi performer, il che può accadere per molte ragioni di ordine musicale. L'esperienza suggerisce di prestare bene attenzione, soprattutto nella fase iniziale di progettazione, al rapporto tra numero di partecipanti e durata complessiva della performance: maggiore è quest'ultima e maggiore sarà senza dubbio la possibilità di far esprimere in maniera appropriata tutti i partecipanti, con una organizzazione a gruppi o con una rotazione costante; in una durata breve, invece, la performance potrà funzionare meglio con un numero ridotto di musicisti.⁶⁷⁴

⁶⁷³ Come per qualsiasi altro progetto di training improvvisativo guidato, la risposta dei partecipanti è proporzionale all'autorevolezza che essi attribuiscono al coordinatore: si può dire che spesso essi partecipino espressamente per entrare in contatto con le forme, i metodi e i risultati che lo specifico “conductor” ha espresso nel corso di altre performance analoghe o comunque della sua carriera.

⁶⁷⁴ Questa relazione di proporzionalità diretta tra numero di improvvisatori e durata della performance, valida, per esempio, nella *conduction LFO*, così come anche genericamente in progetti di improvvisazione libera, non è necessariamente da intendersi come universale: ciascun “conductor” potrà attuare modi diversi di valorizzazione complessiva dei musicisti, così come scegliere deliberatamente una divisione gerarchica tra i medesimi; quest'ultima possibilità è in ogni caso solitamente esclusa dai miei progetti partecipativi.

La doppia fase training-performance costituisce, in questo tipo di progetti, una pratica fondamentale; nell'ambito del processo di retroazione che la contraddistingue, lo studio individuale è prassi imprescindibile e conduce a due obiettivi principali: da un lato il miglioramento delle proprie capacità improvvisative, anche sotto la guida del coordinatore; dall'altro, nel caso soprattutto di musicisti elettronici, un ulteriore processo di modificazione del proprio set strumentale,⁶⁷⁵ ottenuto con l'aggiunta, la sostituzione o l'eliminazione di dispositivi, algoritmi software o sistemi di controllo. Capita spesso, infatti, che si scopra, durante il percorso, come alcuni elementi del proprio set elettronico non siano adeguati, oppure non sufficienti a esplicitare la propria gestualità o a potersi esprimere con un'ampiezza sufficiente di materiali e strutture sonore: il training assolve dunque anche a questo compito e il "conductor" ha la possibilità di segnalare e suggerire possibili miglioramenti, che risultano essere sempre ben accolti in qualsiasi fase del processo di apprendimento.

Nei progetti di "orchestrazione" questa possibilità di studio e modifica strumentale è invece maggiormente ridotta: la loro conduzione, infatti, è forse più vicina a quella di un tradizionale concerto di musica scritta, dato che i musicisti e il loro strumento sono quasi sempre selezionati e definiti a priori, mentre durante le fasi di prova (solitamente assai più limitate rispetto al training) ci si limita e concentra sulla qualità globale di restituzione dell'opera.

Un processo di selezione a priori dei partecipanti è sempre avvenuto anche nei miei progetti di performance online o ibrida (*Homeplaying*, *Glitch party*, ecc.): tuttavia, in questi casi, caratterizzati da una sostanziale modalità di improvvisazione totalmente libera, nessuna prova né training propedeutici sono stati previsti. In questa categoria di progetti, il risultato finale è completamente affidato alla sensibilità dei musicisti partecipanti e alla loro capacità di instaurare relazioni immediate musicalmente significative: i rischi e le criticità di improvvisazioni senza alcuna regolazione esterna sono sempre riconducibili a una eccessiva congestione del flusso sonoro, che tende solitamente a saturare il campo acustico: una possibile soluzione è stilare una preliminare serie di indicazioni, alla quale però non c'è di fatto alcuna certezza di adesione effettiva da parte dei performer.

⁶⁷⁵ Un po' diverso è il caso degli strumentisti acustici, che possono, comunque, ampliare il proprio lessico durante il training, investigando le diverse possibilità più aggiornate della tecnica strumentale, anche di natura non convenzionale.

La fase preparatoria che precede il training laboratoriale assume sempre, sia per i “progetti condotti” che per i “progetti liberi”, un’importanza centrale. L’enunciazione di regole per guidare l’approccio improvvisativo, l’invio di materiale scritto o di informazioni preliminari per la descrizione delle successive istruzioni di conduzione, la compilazione di eventuali norme per la preparazione del set elettroacustico: questi sono alcuni dei metodi per preparare al meglio sia il training che la performance e che ho utilizzato in tutti i progetti di improvvisazione collettiva presentati precedentemente in questo capitolo.

Nel caso del training continuativo la fase di preparazione è assai più lunga e capillare, anche perché spesso distribuita durante un intero corso di lezioni: ci si può permettere di condurre numerosi incontri preliminari, idonei per chiarire molti aspetti (principi generali, set strumentale, linguaggi musicali da utilizzare, ecc.), ma anche affiancare alla musica suonata una strategia di “ascolti-guidati”⁶⁷⁶ di progetti esemplari, sia di tradizione storica che assai più recenti.

I processi di maturazione dei performer, ma anche dell’eventuale “conductor”, avvengono in ogni caso anche nel caso di apprendimento continuativo: certo è che, invece, in una modalità full-immersion di pochi giorni, il fattore di creatività è stimolato in maniera sensibile, dato che le condizioni di lavoro costringono il partecipante, se motivato, a un vero e proprio sforzo produttivo; all’opposto, nel caso di un tempo di lavoro lungo, il fattore della continuità favorisce, presumibilmente, un processo di maggior riflessione e dettaglio della preparazione, senza il picco tecnico ed emotivo del primo sistema, ma con una crescita più costante.

Anche sul fronte della criticità rappresentata dal dislivello tecnico-creativo tra musicisti, svolgere un training di lungo respiro aiuta a far crescere i performer più “deboli”, così come stimola comunque al miglioramento anche tutti gli altri. Nel caso intensivo, la gestione di questo aspetto è evidentemente più delicata, ma se si vuole mantenere un clima collaborativo ed empatico (è questo un contesto auspicabile nei progetti di improvvisazione collettiva), si

⁶⁷⁶ La tecnica dell’ascolto-guidato, così come quella più recente della “audiovisione-guidata” (ovvero dell’analisi di performance complete documentate in video) è una pratica formativa ricorrente da qualche decennio, spesso praticata da chi si dedica alla didattica delle discipline creative del suono; personalmente, utilizzo le tecniche di ascolto-guidato per la didattica della musica elettronica fin dalla metà degli anni novanta del secolo scorso, abbinandola a procedimenti di analisi musicale, sia di tipo estesico che dei processi compositivi. Un punto di riferimento teorico sull’ascolto-guidato può essere considerato il libro *L’orecchio intelligente* del musicologo Mario Baroni (2004).

deve sempre cercare di valorizzare al meglio qualsiasi risorsa umana, contribuendo a una facilitazione espressiva anche dei performer più inesperti dal punto di vista tecnico o di minor esperienza improvvisativa: tale processo può avvenire sia attraverso uno specifico lavoro individuale, sia sollecitando, durante la performance, interventi e tempi appropriati per ciascuno, che da un lato si integrino perfettamente con il flusso sonoro collettivo e che, dall'altro, non contribuiscano a mettere in difficoltà emotiva gli interessati.⁶⁷⁷

Spazi e contesti

Tra i compiti di un coordinatore della performance o di un "conductor", la gestione del rapporto con lo spazio, come della relazione con il contesto culturale ospitante, sono aspetti non secondari.

Come del resto abbiamo visto in buona parte della nostra ricerca, lo spazio è un parametro particolarmente significativo e la sua gestione creativa fa parte del processo in capo al coordinatore dell'improvvisazione: egli deve instaurare un rapporto proficuo tra le esigenze puramente tecnico-esecutive (i musicisti, per esempio, devono tutti poter vedere il conductor e vedersi/sentirsi bene tra loro) con quelle di una distribuzione dei performer che favorisca una buona fruizione, sia acustica che visiva, da parte del pubblico. È sempre lui quindi a scegliere la posizione precisa di ciascun musicista, considerando questo aspetto come parte integrante della sua autorialità, in grado di influenzare fortemente la ricezione pubblica di un'improvvisazione. Creare dicotomie di spazio,⁶⁷⁸ oltre che di suono, polarizzare l'ascolto in una direzione o un'altra, suggerire l'idea di un movimento del suono attraverso il coinvolgimento di musicisti distanti tra loro: questi sono alcuni dei meccanismi, legati al posizionamento, che si possono adottare per rendere "tridimensionale" un'improvvisazione e contribuire a una lettura "analitica"⁶⁷⁹ delle linee strumentali di volta in volta in azione.

⁶⁷⁷ È esemplificativo, da questo punto di vista, il caso dell'orchestra napoletana partecipata di Elio Martusciello, descritta alla fine del terzo capitolo: in taluni casi, infatti, il compositore napoletano testimonia di come, proprio a partire dall'azione di musicisti teoricamente più deboli o dotati di strumento "improbabile" sulla carta, siano state costruite intere improvvisazioni di particolare significato.

⁶⁷⁸ Per esempio, nelle performance del progetto *LFO* ho spesso privilegiato la collocazione agli estremi di due chitarre elettriche, il piazzamento centrale di percussioni e/o batteria, l'alternanza nella linea di posizionamento tra strumenti elettronici e strumenti acustici amplificati.

⁶⁷⁹ Ho appreso questa idea di "suono analitico" dal compositore Luciano Berio, con il quale ho a lungo collaborato. Egli cercava di realizzarlo attraverso il movimento indipendente nello spazio dei suoni strumentali, ottenuto per mezzo di algoritmi di spazializzazione digitale: in una polifonia, i singoli suoni, proiettati su traiettorie completamente diverse tra loro, risultano infatti maggiormente percepibili, perché "dissociati" l'uno

Il piazzamento strategico dei musicisti in un luogo concertistico può diventare anche un metodo di “sottolineatura” degli spazi architettonici, ottenuto quindi attraverso il suono: i performer possono, infatti, essere collocati in un ambiente secondo configurazioni che si appoggiano alle diverse articolazioni di un ambiente (in stanze diverse, agli angoli di un rettangolo, in linea lungo un corridoio, su orizzonti prospettici differenziati tra primo piano, secondo piano e sfondo, ecc. ecc.), marcandone, con la semplice presenza, la geometria.⁶⁸⁰ Anche la collocazione del pubblico può entrare in questa logica, alternando una fruizione statica (con piazzamento delle sedute tradizionale o meno) a una fruizione dinamica, nella quale le persone sono libere di muoversi nello spazio a loro assegnato. Un elemento di criticità di questo approccio è che non tutti gli spazi sono adatti a una distribuzione articolata, sia perché troppo riverberanti, sia perché i modi di fruizione immaginati per il pubblico contrastano con le reali possibilità di accesso e movimento in un ambiente; in questi casi bisogna adattarsi al ricorso ad approcci più convenzionali.

Un buon uso della progettazione spaziale (ma ciò vale, in generale, per qualsiasi concerto di improvvisazione elettroacustica) presuppone sempre un adeguato livello di amplificazione sonora, sia in termini di capillarità di punti d’ascolto che di vera e propria qualità della diffusione audio. Purtroppo, questo aspetto è spesso sottovalutato dagli organizzatori, sebbene si trovino, talvolta, interlocutori sensibili: è importante, da questo punto di vista, definire sempre bene a priori il progetto elettroacustico, formalizzandolo chiaramente in una cosiddetta “scheda tecnica”⁶⁸¹ e seguendone gli esiti e le attualizzazioni in prima persona.

dall’altro attraverso il loro movimento. La tecnica è enunciata brevemente in Berio (1999) e successivamente descritta più in dettaglio in Giomi et al. (2003).

⁶⁸⁰ Tra i progetti descritti precedentemente, possiamo citare il caso di *In a large open space* di James Tenney, realizzato a Modena che, per varie ragioni circostanziali, si è dovuto adattare agli spazi interni dell’ex Ospedale Sant’Agostino, per la rassegna *I cortili di AGO* (9 luglio 2019); i performer sono stati disposti tutti in luoghi differenti, così da disegnare un percorso fisico che l’ascoltatore avrebbe potuto seguire, dall’atrio d’ingresso, agli ambienti di passaggio, fino all’antica Farmacia dell’Ospedale. Una tale disposizione spaziale, che potremmo quasi definire come non convenzionale, data una certa sua distanza da quella proposta nella partitura, ha svelato una prospettiva ulteriore della composizione, evidenziando come l’interpretazione di un’opera aperta e la progettazione dello spazio sonoro in cui essa viene a collocarsi possano incrociarsi fruttuosamente. Un ulteriore esempio è il progetto *4 Cantoni*, precedentemente descritto in questo stesso capitolo, dove gruppi di improvvisatori sono stati collocati lungo i quattro lati di un grande chiostro e attivati da tre “conductor” differenti, per un pubblico distribuito centralmente e libero di muoversi e costruire le proprie prospettive spaziali d’ascolto.

⁶⁸¹ La “scheda tecnica” di uno spettacolo è un elenco delle necessità tecniche indispensabili per la sua realizzazione: include sia una lista di dispositivi e strumenti tecnologici (per esempio, audio e luci) da approntare, sia eventuali disposizioni sceniche o particolari esigenze di materiale di palcoscenico (per esempio strumenti musicali di grandi dimensioni come pianoforte, percussioni, ecc.). È molto importante che sia stilata con cura da chi propone il progetto, così da permettere agli organizzatori un’accurata preparazione dell’allestimento.

Spesso, la difficoltà di un proponente è quella di far capire al contesto ospitante le varie esigenze dei progetti collettivi: la necessità di un periodo di training, magari svolto in luogo diverso da quello della performance; la gestione non convenzionale di uno spazio concertistico; la necessità di sistemi qualificati di amplificazione sonora. Laddove ci si trovi a relazionarsi con strutture abituate a progetti di questo tipo,⁶⁸² tali necessità potranno trovare un accoglimento positivo conducendo a un soddisfacente risultato. Numerosi contesti e istituzioni concertistiche, d'altra parte, non sono abituate a questo tipo di allestimenti, e la preparazione può diventare un momento lungo e faticoso: da questo punto di vista, è importante cercare di dialogare in anticipo (effettuando magari anche un sopralluogo nello spazio concertistico), sollecitando gli organizzatori a non sottovalutare l'importanza di aspetti che, talvolta, possono essere considerati marginali da chi ospita, ma che invece sono fondamentali per la giusta conduzione di un progetto di improvvisazione collettiva.

⁶⁸² Ritengo utile ricordare, per esempio, il già citato Centro di ricerca fiorentino Tempo Reale, dove hanno avuto luogo alcuni degli esempi progettuali presentati in questo capitolo.

Riferimenti bibliografici

- ADLINGTON, Robert (2013), *Composing Dissent: Avant-Garde Music in 1960s Amsterdam*, Oxford University Press, New York (NY).
- AGAMENNONE, Maurizio (2012), *Di tanti 'transiti'. Il dialogo interculturale nella musica di Luciano Berio*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive/New perspectives* (a cura di A. I. De Benedictis), Leo S. Olschki, Firenze: 359-397.
- AGAMENNONE, Maurizio (2018), *Confini, limiti, testi, soglie, transiti, trascrizione e traduzione nell'esperienza musicale: pratiche, generi, repertori, culture*, in *Sul limite e dei transiti*, con CD allegato, a cura di Maurizio Agamennone, LIM, Lucca: 75-98.
- AGAMENNONE, Maurizio et al. (cds, a cura di), *Sounds of the Pandemic: Accounts, Experiences, Investigations, Perspectives in Times of Covid-19*, Routledge, London.
- ALBERONI, Francesco (1968), *Statu nascenti. Studi sui processi collettivi*, Il Mulino, Bologna.
- AMES, Charles (1987), *Automated Composition in Retrospect: 1956-1986*, in "Leonardo", 20/2, MIT Press, Cambridge (MA): 169-185.
- ANDEAN, James (2021), *Editorial: The sonic and the electronic in improvisation*, in "Organised Sound", 26/1, Cambridge University Press, Cambridge (UK): 1-4.
- ANDERSON, Christine (2013). *Komponieren zwischen Reihe, Aleatorik und Improvisation: Franco Evangelistis Suche nach einer neuen Klangwelt*. Sinfonia 18, Wolke Verlag.
- ANDERSON, Virginia (2013), *Whatever Remains, However Improbable. British Experimental Music and Experimental Systems*, in *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research* (a cura di M. Schwab), Leuven University Press, Leuven: 55-77.
- ANDERSON, Virginia (2014), *British Experimental Musica after Nyman*, in *Tomorrow is the Question. New Directions in Experimental Music Studies* (a cura di B. Piekut), University of Michigan Press, Ann Arbor (MI): 159-179.
- ARENA, Leonardo Vittorio (2016), *Scelsi: oltre l'occidente*. Crac Edizioni, Falconara Marittima.
- ASCOTT, Ray (2012), *The Future is Now: Art, Technology, and Consciousness*, Gold Wall Press, Beijing.
- ASSAYAG, Gerard et al. (2006), *OMAX Brothers: A Dynamic Topology of Agents for Improvisation Learning*, in X. Amatriain et al. (a cura di), *AMCMM '06 – Proceedings of the 1st ACM workshop on Audio and music computing multimedia*, ACM: 125-132.

ASSAYAG, Irène (2018), *The “magical perspective”. Giacinto Scelsi and collective vocal improvisations in Rome*, in A. Sbordoni e A. Rostagno (a cura di), *Free improvisation: history and perspectives*, LIM, Lucca: 3-13.

AUSLANDER, Philip (1999), *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London&New York.

AUSLANDER, Philip (2013), *Sound and Vision: The Audio-Visual Economy of Musical Performance*,” in J. Richardson (a cura di), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford Handbook, Oxford University Press, New York.

BAILEY, Derek (2010), *Improvvisazione. Sua natura e pratica in musica*, Edizioni ETS, Pisa (Ed. or. *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Moorland Pub., Ashborne, 1992).

BARONI, Mario (2004), *L’orecchio intelligente. Guida all’ascolto di musiche non familiari*, LIM, Lucca.

BARONI, Mario e DALMONTE, Rossana (1985, a cura di), *Bruno Maderna. Documenti*. Edizioni Suvini Zerboni, Milano.

BARONI, Mario e DALMONTE, Rossana (2020), *Bruno Maderna. La musica e la vita*. LIM, Lucca.

BARTLETT, Bruce e BARTLETT, Jenny (2006), *Tecniche di registrazione*, Apogeo Edizioni, Milano.

BEAL, Amy (2009), *“Music is a Universal Human Right”. Musica Elettronica Viva*, in R. Adlington (a cura di), *Sound Commitments*, Oxford University Press, New York: 99-120.

BERENZON, Rolando (1981), *Manuale di musicoterapia*, Edizioni Borla, Roma.

BERIO, Luciano (1999). Intervista per il programma televisivo *Superquark*, ottobre 1999, RAI-RadioTelevisione Italiana.

BERNARDELLI, Francesco (2003), *Video art*, in F. Poli (a cura di), *Arte contemporanea: le ricerche internazionali dalla fine degli anni ‘50 a oggi*, Electa, Milano: 274-320.

BERNARDINI, Nicola (1986), *Live Electronics*, in R. Doati e A. Vidolin (a cura di), *Nuova Atlantide. Il continente della musica elettronica 1900-1986*, La Biennale di Venezia, Venezia: 61-77.

BERTINETTO, Alessandro (2014), *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell’improvvisazione*, in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca: 15-28.

BERTINETTO, Alessandro (2016), *Eseguire l’inatteso. Ontologia della musica e dell’improvvisazione*, Il Glifo ebook, Roma.

BERTINETTO, Alessandro (2017), *La sorpresa del suono. Improvvisazione e interpretazione*. In “De Musica”, XXI, Università degli Studi di Milano, Milano: 38:61.

BERTINETTO, Alessandro (2018), *Why is improvisation philosophically so appealing? Some modest and incomplete suggestions*, in A. Sbordonì e A. Rostagno (a cura di), *Free improvisation: history and perspectives*, LIM, Lucca: 3-13.

BERTINETTO, Alessandro (2021), *Estetica dell'improvvisazione*, Il Mulino, Bologna.

BERTOLANI, Valentina (2017), *The practice of Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, in “Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Azioni/Reazioni 1967-1969”, Die Schachtel, Milano: 23-27.

BERTOLANI, Valentina (2018), *Improvising New Consonance: Following the Subterranean Connections between North American and Italian Avant-Garde Collectives (1963–1976)*, PhD-Thesis, University of Calgary, Calgary-Alberta.

BERTOLANI, Valentina (2019), *Improvisatory Exercises as Analytical Tool: The Group Dynamics of the Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, in “MTO-Journal of the Society for Music Theory”, 25/1.

BERTONCINI, Mario (2017), *In rotta verso il duemila. Dialogo in tre giornate di Mario Bertoncini*, in “Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Azioni/Reazioni 1967-1969”, Die Schachtel, Milano: 53.

BIASIUTTI, Michele (2015), *Pedagogical Applications of Cognitive Research on Musical Improvisation*, in “Frontiers in Psychology”, 6/2015: 614.

BIASIUTTI, Michele (2017), *Teaching Improvisation through Processes. Applications in Music Education and Implications for General Education*, in “Frontiers in Psychology”, 8/2017: 911.

BIENNALE ARTE (2017), *57. Esposizione Internazionale d'Arte/Biennale Arte 2017 Viva Arte Viva*, II, La Biennale di Venezia/Marsilio, Venezia.

BISHOP, Claire (2005), *Installation Art. A Critical History*, Tate Publishing, London.

BODDI, Enzo (2015), *Uri Caine. Musica in tempo reale*, Sinfonica Jazz, Brughiero.

BORIO, Gianmario (1989), *Franco Evangelisti a Darmstadt, contro e dopo Darmstadt*, in F. Hommel e W. Schlüter (a cura di), *Logica e poesia. Darmstadt ieri e oggi*, Internationales Musikinstitut Darmstadt/Civica Scuola di Musica di Milano, Darmstadt-Milano: 1-18.

BORIO, Gianmario (2019), *L'esperienza estetica sotto l'egida della tecnologia*, in A. Cecchi (a cura di), *La musica fra testo, performance e media*, Neoclassica, Roma: 31-54.

- BORN, Georgina (2017), *After Relational Aesthetics: Improvised Music, the Social, and (Re)Theorizing the Aesthetic*, in G. Born, E. Lewis, W. Straw (a cura di), *Improvisation and Social Aesthetics*, Duke University Press, Durham-London: 33-58.
- BORN, Georgina et al. (2017a, a cura di), *Improvisation and Social Aesthetics*, Duke University Press, Durham-London.
- BORN, Georgina et al. (2017b), *What Is Social Aesthetics?*, in G. Born, E. Lewis, W. Straw (a cura di), *Improvisation and Social Aesthetics*, Duke University Press, Durham-London: 1-30.
- BOWEN, Dore (2013), *Fluxus*, in M. Kelly (a cura di), *Oxford Encyclopedia of Aesthetics*, II ed., Oxford University Press, New York: 56-60.
- BOWMAN, Durrell (2010), *Canadian Electronic Ensemble*, The Canadian Encyclopedia, www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/canadian-electronic-ensemble-emc, 20 ottobre 2020.
- BRACKETT, John (2008), *John Zorn. Tradition and transgression*, Indiana University Press, Bloomington.
- BRACKETT, John (2010), *Some Notes on John Zorn's Cobra*, in "American Music, 28 (1), University of Illinois Press, Champaign: 14-75.
- BRANCHI, Walter, *...e poi?*, in "Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Azioni/Reazioni 1967-1969", Die Schachtel, Milano: 51.
- CAGE, John (1961), *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown (CT) (Trad. it. *Silenzi*, Shake Edizioni, Lavis (TN), 2010).
- CAGE, John (2010), *Silenzi*, Shake Edizioni, Lavis (TN) (Ed. or. *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown (CT), 1961).
- CAGE, John (2013), *Al di là della musica* (a cura di G. Fronzi), Mimesis, Milano-Udine.
- CAGE, John e REYNOLDS Roger (1979), *A Conversation*, in "Musical Quarterly", 65/4: 573-593.
- CAMILLERI, Lelio (1999), *Concreto in sintesi? Acusmatico*, in *Musica Tecnologia Interazioni*, "I Quaderni della Civica Scuola di Musica", 14/26: 102-106.
- CAMILLERI, Lelio (2003), *L'esperienza elettroacustica di John Cage: astrazione e casualità*, in F. Ballardini et al. (a cura di), *John Cage. L'espressione si sviluppa in colui che la percepisce*, LIM, Lucca: 133-145.

- CAMILLERI, Lelio (2005), *Il peso del suono. Forme d'uso del sonoro a fini comunicativi*, Apogeo, Milano.
- CAMPBELL, Patricia Shehan (2009), *Learning to Improvise Music, Improvising to Learn Music*, in Gabriel Solis e Bruno Nettle (a cura di), *Musical Improvisation. Art, Education, and Society*, University of Illinois Press, Urbana & Chicago.
- CANE, Giampiero (1995), *MonkCage. Il Novecento musicale americano*, Clueb, Bologna.
- CANONNE, Clément (2018a), *Listening to Improvisation*, in “Empirical Musicology Review”, 13/1-2, The Ohio State University Libraries, Columbus (OH): 2-15.
- CANONNE, Clément (2018b), *Rehearsing Free Improvisation? An Ethnographic Study of Free Improvisers at Work*, in “MTO-Journal of the Society for Music Theory”, 24/4.
- CANONNE, Clément et al. (2020), *Musical coordination in a large group without plans nor leaders*, in “Scientific Reports”, 10, Nature, London: 20377.
- CAPORALETTI, Vincenzo (2000), *La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Ideasuoni, Teramo.
- CAPORALETTI, Vincenzo (2005), *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca.
- CAPORALETTI, Vincenzo et al. (2017), *La teoria delle musiche audiotattili e il diritto d'autore. Una revisione paradigmatica*, in “Rivista di diritto delle arti e dello spettacolo”, 2/2017, PM Edizioni, Torino: 9-29.
- CAPORALETTI, Vincenzo (2018), *The GINC's music in the light of audiotactile theory*, in A. Sbordoni e A. Rostagno (a cura di), *Free improvisation: history and perspectives*, LIM, Lucca: 225-243.
- CAPORALETTI, Vincenzo (2019), *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*, Aracne, Roma.
- CAPORALETTI, Vincenzo (2020), *On Some Convergences Between Atmospherology and the Theory of Audiotactile Music*, in F. Scassillo (a cura di), *Resounding Spaces. Approaching Musical Atmospheres*, Mimesis, Milano: 59-71.
- CARDEW, Cornelius (1969), *A Scratch Orchestra: Draft Constitution*, in “The Musical Times”, 110/1516, Musical Times Publications Ltd: 617-619.
- CARDEW, Cornelius (1970), *Treatise Handbook*, Peters Edition, London.
- CARDEW, Cornelius (1972, a cura di), *Scratch Music*, Latimer New Dimensions, London.

- CARDEW, Cornelius (1976), *Stockhausen al servizio dell'imperialismo e altri articoli* (a cura di U. Mosca e S. Melchiorre), Edizioni di Cultura Popolare, Milano (Ed. or. *Stockhausen Serves Imperialism*, Latimer New Dimensions, London, 1974).
- CARDI, Mauro et al. (2004), *Collective Composition: the Case of Edison Studio*, in "Organised Sound", 9/3, Cambridge University Press, Cambridge (UK): 261-270.
- CATALANO, Raul (2015), *La filosofia di Han Bennink. L'improvvisazione secondo un batterista*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine.
- CAVAGLIERI, Livia e ORECCHIA Donatella (2018), *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Accademia University Press, Torino.
- CAVANAUGH, Jilian (2015), *Performativity*, in "Oxford Bibliographies Online", <https://www.oxfordbibliographies.com>, 14 ottobre 2020.
- CECCARELLI, Luigi (2018), *La materia del suono: un ascolto immersivo*, in "Teatri del suono" (a cura di E. Pitozzi), La Casa Usher, 66-78.
- CHADABE, Joel (1997), *Electric Sound. The Past and Promise of Electronic Music*, Prentice Hall, Upper Saddle River-New Jersey.
- CHIARI, Giuseppe (1969), *Musica senza contrappunto*, Lerici Editore, Roma.
- CHIARI, Giuseppe (1990), *Improvvisazione libera. Esperienza musicale per 70 solisti*, Exit Edizioni, Firenze.
- CHION, Michel (1994), *Musica media e tecnologie*, Il Saggiatore, Milano.
- CHION, Michel (2004), *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*, Edizioni Interculturali Uno, Roma (Ed. or. *L'art des sons fixés ou la musique concrètement*, Metamkine/Nota Bene/Sono-Concept, Fontaine, 1991).
- CLARK, Thomas (2014), *Larry Austin: Life and Work of an Experimental Composer*, Borik Press, Raleigh (USA).
- CLINE, David (2020), *Treatise and Tractatus*, in "Journal of the Royal Musical Association", 145/1, Cambridge University Press, Cambridge: 119-166.
- COLLINS, Nick (2018), *Origins of Algorithmic Thinking in Music*, in R. Dean e A. McLean (a cura di), *The Oxford Handbook of Algorithmic Music*, Oxford University Press, New York.
- COLLINS, Nicolas (2006), *Handmade Electronic Music*, Routledge, New York-London.

COLLINS, Nicolas (2015), *Semiconducting: Making Music after the Transistor*, in G. Borio (a cura di), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Ashgate Publishing Company, Farnham and Burlington: 291-300.

COOK, Nicholas (2017), *Scripting Social Interaction: Improvisation, Performance, and Western 'Art' Music*, in G. Born, E. Lewis, W. Straw (a cura di), *Improvisation and Social Aesthetics*, Duke University Press, Durham-London: 59-77.

COPE, David (1998), *New Directions in Music* (VI ed.), Waveland Press, Prospect Heights (IL).

CORBETT, John (2016), *A Listener's Guide to Free Improvisation*, Chicago University Press, Chicago.

COSOTTINI, Mirio (2009), *Non-linearità per aprirsi all'improvvisazione musicale*, in "Musica Domani", 151, Siem/EDT, Torino: 39-41.

COSOTTINI, Mirio (2015), *Invarianza, tempo e improvvisazione musicale*, in "Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti", 10, Università di Milano, Milano: 234-258.

COSOTTINI, Mirio (2015b), *Playing with Silence. Introduction to a Philosophy of Silence*, Mimesis International, Milano-Udine.

COSOTTINI, Mirio (2017), *Metodologia dell'improvvisazione musicale*, Edizioni ETS, Pisa.

COSOTTINI, Mirio e PISANI, Alessio (2011), *Metodi non lineari e improvvisazione*, in "Musica Domani", 158, Siem/EDT, Torino: 25-28.

COTT, Jonathan (1973), *Stockhausen. Conversations with the Composer*, Simon and Schuster, New York.

COUPRIE, Pierre e RABOISSON, Nathanaëlle (cds), *Acousmatic Music: Towards an Art of Performance*, in "Acusphere" 1/1, LIM, Lucca.

COX, Christopher (2007), *Where the river bends: the Cologne School in retrospect*, in "The Musical Times", vol. 148 (Winter), Musical Times Publications: 27-42.

CREMASCHI, Andrea e GIOMI, Francesco (2008), *Rumore bianco. Introduzione alla musica digitale*, Zanichelli, Bologna.

CURRAN, Alvin (1976), *A guided tour of 12 years of American music in Rome*, in "Soundings", X, Soundings Press, Santa Fe.

CURRAN, Alvin (1996), *Della musica spontanea*, in "Oltre il silenzio. Materiali per la musica contemporanea", II/2, Roma: 29-30 (Ed. or. *On Spontaneous Music*, 1995, www.alvincurran.com/writings/spontaneous.html, 14 giugno 2020).

CURRAN, Alvin (2008), *MEV40*. New World Records, CD 80675-2
(www.alvincurran.com/writings/MEV40.html, 23 giugno 2020).

CURRAN, Alvin (2014), *From the bottom of the sound pool*, in www.alvincurran.com/writings/soundpool.html, 25 giugno 2020 (Ed. or. *Improvisationpraxis der Musica Elettronica Viva*, in “MusikTexte: Zeitschrift für neue Musik”, 86-87, 2000: 50-55).

CURRAN, Alvin (2018), *Before the driveless car, there was improvisation. Some fleeting thoughts on 50 years of making unpopular music*, in A. Sbordoni e A. Rostagno (a cura di), *Free improvisation: history and perspectives*, LIM, Lucca: 63-71.

DAVIES, Hugh (1968), *Répertoire international des musiques électroacoustiques/International Electronic Music Catalog*, The MIT Press, Cambridge (MA).

DAVIES, Hugh (2001), *Gentle Fire: An Early Approach to Live Electronic Music*, in “Leonardo Music Journal”, vol. 11, The MIT Press, Cambridge (MA): 53-60.

DEAN, Roger e MCLEAN, Alex (2018, a cura di), *The Oxford Handbook of Algorithmic Music*, Oxford University Press, New York.

DE BENEDICTIS, Angela (2015), *‘Live is Dead?’: Some Remarks about Live Electronics Practice and Listening*, in G. Borio (a cura di), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Ashgate Publishing Company, Farnham and Burlington: 301-321.

DE BENEDICTIS, Angela e RIZZARDI, Venerio (2018, a cura di), *Nostalgia for the Future. Luigi Nono’s Selected Writings and Interviews*, University of California Press, Berkeley (CA).

DE BENEDICTIS, Angela e ZATTRA, Laura (2011, a cura di), *Presenza storica di Luigi Nono*, “Quaderni di Musica Realtà”, 60, LIM, Lucca.

DECO, Francisco (2014), *Edmond Jabès y Luigi Nono: Découvrir la subversion*, in “Çédille. Revista de estudios franceses”, vol. 10, Asociación de Francesistas de la Universidad Española, San Cristóbal de La Laguna: 115-128.

DELALANDE, François (2001), *Il paradigma elettroacustico*, in *Enciclopedia della musica* (Il Novecento, vol. I), Einaudi, Torino: 380-403.

DENORA, Tia (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge (UK).

DENZLER, Bertrand e GUIONNET, Jean-Luc (2020, a cura di), *The Practice of Musical Improvisation*, Bloomsbury, New York-London.

DE PICCOLI, Roberta (2009), *L'improvvisazione musicale e le strutture narrative di Propp*, in M. Baroni (a cura di), *L'insegnamento come scienza. Ricerche sulla didattica della musica*, LIM, Lucca.

- DE SANTIS DE BENEDICTIS, Fabio (2020, a cura di), *L'improvvisazione non si improvvisa*, Conservatorio Pietro Mascagni, Livorno.
- DE SIMONE, Girolamo (2006), *Accessi all'opera di Giuseppe Chiari*, in “KonSequenz. Rivista di musiche contemporanee”, XIII/13-14, Liguori Editore, Napoli: 98-108.
- DE SIMONE, Girolamo (2008), *OLTRE. Giuseppe Chiari e la storia della musica*, in *Giuseppe Chiari. Autoritratto*, Nardini Editore, Firenze.
- DEUTSCH, Diana (1982), *The Psychology of Music*, Academic Press, New York.
- DEWAR, Andrew Raffo (2009), *Handmade Sounds: The Sonic Arts Union and American Technoculture*, PhD-Thesis, Wesleyan University, Middletown (CT).
- DEWAR, Andrew Raffo (2018), *The Sonic Arts Union's Handmade Electronic Music 1966-1976*, in “Red Bull Music Academy Daily”, <http://daily.redbullmusicacademy.com>, 20 luglio 2020.
- DIETRICH, Ralf (2009), *ONCE and the Sixties*, in R. Adlington (a cura di), *Sound Commitments*, Oxford University Press, New York: 169-186.
- DI SCIPIO, Agostino (2000), *Tecnologia dell'esperienza musicale nel Novecento*, in “Rivista Italiana di Musicologia”, XXXV/1-2, Leo S.Olschki Editore, Firenze: 1-33.
- DI SCIPIO, Agostino (2005), *Per una crisi dell'elettronica dal vivo. I am sitting in a room di Alvin Lucier*, in A. Cremaschi e F. Giomi (a cura di), *Il suono trasparente*, “Rivista di Analisi e Teoria Musicale”, XI/2, GATM/LIM, Lucca: 111-134.
- DI SCIPIO, Agostino (2021), *Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informatica*, LIM, Lucca.
- DUDECK, Theresa Robbins e MCCLURE, Caitlin (2018, a cura di), *Applied Improvisation. Leading, collaborating, and creating beyond the theatre*, Methuen/drama, London.
- EATON, Manford (1968), *Bio-potentials as Control Data for Spontaneous Music*, in “Orcus - Technical Bulletin”, 3001, Operational Research Company Universal System, Kansas City.
- EATON, Manford (1973), *Bio-Music*, Something Else Press, Barton (VT).
- EMMERSON, Simon (1999), *Live Electronic Music in Britain: three case studies*, in “Contemporary Music Review”, 6/1, Harwood Academic Publisher, Reading (UK): 179-195.
- EMMERSON, Simon (2000), *'Losing touch?': the human performer and electronics*, in S. Emmerson (a cura di), *Music, Electronic and Media Culture*, Ashgate Publishing Company, Aldershot and Burlington: 194-216.

EMMERSON, Simon (2007), *Living Electronic Music*, Ashgate Publishing Company, Aldershot and Burlington.

ENDHAL, Matt (2020), *The Berkeley Improvisation Ensemble*, in *A Shot in the Dark. Essays and Articles on Improvised Music*, <https://mattendahl.blogspot.com/2020/05/the-berkeley-improvisation-ensemble.html>, 20 settembre 2020.

ENO, Brian (1997), *Futuri impensabili. Diario, racconti, saggi*, Giunti Editore, Firenze.

ESPOSITO, Luigi (2013), *Un male incontenibile. Sylvano Bussotti, artista senza confini*, Edizioni Bietti, Milano.

EVANGELISTI, Franco (1980), "La forma aperta", in *di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, Nuova Consonanza, Roma.

EVANGELISTI, Franco (1991), *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Semar, Roma.

EVEREST, Alton (1996), *Manuale di acustica*, Hoepli, Milano (Ed. or. *The Master Handbook of Acoustics*, McGraw Hill, 1994).

EVERETT, Yayoi Uno (2009), "Scream against the Sky". *Japanese Avant-garde Music in the Sixties*, in R. Adlington (a cura di), *Sound Commitments*, Oxford University Press, New York: 187-208.

FABBRI, Franco (2020), *Non è musica leggera*, Jaca Book, Milano.

FABBRICIANI, Roberto (1999), *Walking with Gigi*, in "Contemporary Music Review", 18/1, Harwood Academic Publisher, Reading (UK): 7-15.

FABBRICIANI, Roberto (2014), *Con Luigi Nono*, in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca: 109-112.

FEISST, Sabine (2009), *John Cage and Improvisation: An Unresolved Relationship*, in G. Solis e B. Nettel (a cura di), *Musical Improvisation. Art, Education, and Society*, University of Illinois Press, Urbana & Chicago.

FELDMAN, Morton (1967), *Conversation without Stravinsky*, in "Source. Music of the Avant-Garde", 2, Composer/Performer Edition, Sacramento (CA).

FEWELL, Garrison (2015), *Lo spirito della musica creativa*, Auditorium Edizioni, Milano.

FOSS, Lukas (1962), *Improvisation versus Composition*, in "The Musical Times", 103/1436: 684-685.

FOX, Christopher (2007), *Where the river bends: the Cologne School in retrospect*, in "The Musical Times", 148/1901: 27-42.

FRIEDMAN, Ken (1998, a cura di), *The Fluxus Reader*, Academy Editions, Chicester (UK).

FRIEDMAN, Ken et al. (2002, a cura di), *The Fluxus Performance Workbook*, A Performance Research e-publication, www.performance-research.net/pages/e-publications.html, 12 dicembre 2020.

FRONZI, Giacomo (2014), *La filosofia di John Cage. Per una politica dell'ascolto*, Mimesis, Milano-Udine.

FRONZI, Giacomo (2017), *Philosophical Considerations on Contemporary Music: Sounding Constellations*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne (UK).

FROST, Anthony e YARROW, Ralph (2016), *Improvisation in Drama, Theatre and Performance. History, Practice, Theory*, Palgrave, London (UK).

FUBINI, Enrico (2019), *Intorno alla musica*, Marsilio, Venezia.

FUSI, Marco (2018), *Giacinto Scelsi improviser. Building a performance practice in dialogue with the complexities of his creative routine*, in A. Sbordoni e A. Rostagno (a cura di), *Free improvisation: history and perspectives*, LIM, Lucca: 281-290.

GADDI, Piero (1993), *Il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza e la pratica dell'improvvisazione collettiva nel campo classico*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna.

GAGNE, Cole (1993), *Soundpieces 2: Interviews with American Composers*, Scarecrow Press, Metuchen (NJ).

GALIMBERTI, Jacopo (2017), *Individuals against Individualism. Art Collectives in Western Europe (1956-1969)*, Liverpool University Press, Liverpool.

GALKIN, Elliott (1986), *A History of Orchestral Conducting: in Theory and Practice*, Pendragon Press, Hillsdale (NY).

GALLIANO, Luciana (1982), *I rapporti cultu(r)ali. Conversazione con Karlheinz Stockhausen*, Manoscritto inedito.

GANN, Kyle (2006), *Music downtown. Writings from the Village Voice*, University of California Press, Oakland (CA).

GANN, Kyle (2010), *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*, Yale University Press, New Haven.

- GANN, Kyle (2012), *Robert Ashley (American Composers)*, University of Illinois Press, Chicago (IL).
- GARDNER, James (2017), *The Don Banks Music Box to The Putney: The genesis and development of the VCS3 synthesiser*, in “Organised Sound”, 22/2, Cambridge University Press, Cambridge (UK): 217-227.
- GHILARDI, Marcello e SALERNO, Ilaria (2007), *Giochi di ruolo. Estetica e immaginario di un nuovo scenario giovanile*, Tunuè, Latina.
- GIOMI, Francesco (1995), *The Italian Artist Pietro Grossi. From Early Electronic Music to Computer Art*, in “Leonardo”, 28/1, MIT Press, Cambridge (MA): 35-39.
- GIOMI, Francesco (1996), *An Early Case of Algorithmic Composition in Italy*, in “Organised Sound”, 1/3, Cambridge University Press, Cambridge (UK): 179-182.
- GIOMI, Francesco (cds), *Silenzio bene comune*, in A. Dicuonzo et al. (a cura di), *Suono bene comune*, Squilibri Editore, Roma.
- GIOMI, Francesco e LIGABUE, Marco (1998), *Evangelisti's Composition Incontri di fasce sonore at W.D.R. Aesthetic-cognitive Analysis in Theory and Practice*, in “Journal of New Music Research”, 27/1-2, Routledge, New York-London: 120-145.
- GIOMI, Francesco e LIGABUE, Marco (1999), *L'istante zero. Conversazioni e riflessioni con Pietro Grossi*, Sismel, Firenze.
- GIOMI, Francesco et al (2003), *Live Electronics in Luciano Berio's Music* in “Computer Music Journal”, 27/2, The MIT Press, Cambridge (MA): 30-46.
- GLOBOKAR, Vinko (1981), *Riflessioni sull'improvvisazione*, in “Musica/Realtà”, 6, LIM, Lucca: 57-74.
- GLOBOKAR, Vinko (1986), *Individuum – Collectivum*, in “Quaderni di beQuadro”, 3-4-5, Centro di ricerca e sperimentazione per la didattica musicale/Unicopli, Milano.
- GODØY, Rolf Inge e LEMAN, Marc (2000, a cura di), *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*, Routledge, New York.
- GOLDMAN, Jonathan (2014), *“How I became a composer”: An Interview with Vinko Globokar*, in “Tempo”, 60/267, Cambridge University Press, Cambridge (UK): 22-28.
- GOMARASCA, Alessandro e VALTORTA, Luca (1996), *Sol Mutante. Mode, giovani e umori nel Giappone contemporaneo*, Costa e Nolan, Genova.

GRIFFERO, Tonino (2012), *Sentimenti nello spazio predimensionale. Riflessioni atmosferologiche*, B@belonline, 13, Roma Tre-Press, <http://romatrepress.uniroma3.it/libro/bbelonline-vol-13-chaos7kosmos>, 1 febbraio 2021.

GRIFFERO, Tonino (2017), *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano-Udine (Ed. or. *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari, 2010).

GRIFFITHS, Paul (1979), *A Guide to Electronic Music*, Thames and Hudson, London.

GRIFFITHS, Paul (1980), *Cage*, Oxford University Press, London.

GRIFFITHS, Paul (1995), *Modern Music and After. Directions since 1945*, Oxford University Press, Oxford.

GUACCERO, Giovanni (2013a), *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali*, Aracne, Roma.

GUACCERO, Giovanni (2013b), *Il suono spontaneo. Manuale di libera improvvisazione e composizione istantanea per il corso di didattica della musica*, Aracne, Roma.

GUACCERO, Giovanni (2014), *Segno gesto suono. Domenico Guaccero e le prassi improvvisative*, in A. Sbordonì (a cura di), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca: 121-128.

GUACCERO, Giovanni (2018), *The use of improvisation in Rome in the 1960s and 1970s: motivations, languages and the relationship with context*, in A. Sbordonì e A. Rostagno (a cura di), *Free improvisation: history and perspectives*, LIM, Lucca: 15-22.

HALLER, Hans Peter e STENZL, Jürg (1993), *A proposito di Découvrir la subversion: hommage à Edmond Jabès e Post-Prae-Ludium n. 3 'Baab-arr' di Luigi Nono*, Ricordi-Comitato per l'Edizione delle Opere di Luigi Nono, Ricordi, Milano: 6-10.

HALLER, Hans Peter (1999), *Nono in the studio – Nono in concert – Nono and the interpreters*, in “Contemporary Music Review”, 18/2, Harwood Academic Publisher, Reading (UK): 11-18.

HARRIS, Tony (2013), *The legacy of Cornelius Cardew*, Ashgate, Farnham (UK).

HARVEY, Jonathan (1975), *The music of Stockhausen*, Faber&Faber, London.

HASEGAWA, Robert (2008, a cura di). *The Music of James Tenney*, in “Contemporary Music Review”, 27/1, Harwood Academic Publisher, Reading (UK).

HASKELL, Barbara (1972), *BLAM! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964*, Whitney Museum of American Art/W.W.Norton and Company, New York.

HEIKINHEIMO, Seppo (1972), *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, in “Acta Musicologica Fennica”, 6, Helsinki.

- HEILE, Bjorn (2006), *The Music of Mauricio Kagel*, Ashgate, New York-Oxon.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta (1991), *L'improvvisazione musicale*, Ricordi, Milano (Ed. or. *La improvisacion musical*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1983).
- IDDON, Martin (2013), *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge University Press, Cambridge.
- IMPETT, Jonathan (2019), *Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought*, Routledge, New York-Oxon.
- JOST, Ekkehard (2006), *Free jazz*, L'Epos editore, Palermo (Ed. or., *Free Jazz*, Universal, Wien, 1974).
- KAHN, Douglas (1993), *The Latest: Fluxus and Music*, in J. Jenkins (a cura di), *In the Spirit of Fluxus*, Walker Art Center, Minneapolis.
- KAHN, Douglas (2012), *James Tenney at Bell Labs*, in Higgins H. e Kahn D. (a cura di), *Mainframe experimentalism: Early digital computing in the experimental arts*, University of California Press, Berkeley: 131–146.
- KAWAMURA, Sally (2009), *Object into action: group Ongaku and Fluxus*, PhD-Thesis Abstract, University of Glasgow, Glasgow, <http://theses.gla.ac.uk/1249>, 3 novembre 2020.
- KEANE, David (1980), *Tape Music Composition*, Oxford University Press, London.
- KELLEY, Jeff (2004), *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*, University of California Press, Berkeley.
- KIM, Rebecca (2017, a cura di), *Beyond Notation. The Music of Earle Brown*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI).
- KOSTELANETZ, Richard (1968), *John Cage*, Preager, New York.
- KOSTELANETZ, Richard (1993, a cura di), *John Cage Writer*, Limelight Editions, New York.
- KOSTELANETZ, Richard (1996), *John Cage (Ex)plain(ed)*, Schirmer Books, New York.
- KRAMER, Jonathan (1998), *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Schirmer Books, New York.
- LÄHDEOJA, Otso e MONTES DE OCA, Alejandro (2021), *Co-Sounding: Fostering intersubjectivity in electronic music improvisation*, in “Organised Sound”, 26/1, Cambridge University Press, Cambridge (UK): 5-18.

- LARRE, Claude (2005), *Alle radici della civiltà cinese*, Editoriale Jaca book, Milano.
- LE BRETON, David (2018), *Sul silenzio. Fuggire dal rumore del mondo*, Raffaello Cortina Editore, Milano (Ed. or. *Du silence*, Editions Métailié, Paris, 1997).
- LENZI, Marco (2011), *The algebra of everyday life. La musica di Christian Wolff*, in “Musica/Realtà”, 94, LIM, Lucca: 23:37.
- LEWIS, George (1996), *Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives*, in “Black Music Research Journal”, 16/1, University of Illinois Press, Chicago: 91-122.
- LEWIS, George (2008), *A Power Stronger Than Itself. the AACM and American Experimental Music*, University of Chicago Press, Chicago.
- LOMBARDI, Daniele (1981), *Spartito preso: la musica da vedere*, Vallecchi, Firenze.
- LOMBARDO, Vincenzo e VALLE, Andrea (2014), *Audio e multimedia*, Apogeo Edizioni, Milano.
- LUCIER, Alvin (1998), *Origins of a Form: Acoustical Exploration, Science and Incessancy*, in “Leonardo Music Journal”, vol. 8, The MIT Press, Cambridge (MA): 5-11.
- MACDONALD, Alistair (2021), *‘Making Life Lively’: Co-estrangement in live electroacoustic improvisation*, in “Organised Sound”, 26/1, Cambridge University Press, Cambridge (UK): 42-51.
- MADERNA, Bruno (2020), *Amore e curiosità. Scritti, frammenti e interviste sulla musica* (a cura di A.I. De Benedictis, M. Chiappini e B. Zucconi), Il Saggiatore, Milano.
- MACONIE, Robin (1976), *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Oxford University Press, London.
- MAGNUSSON, Thor (2019), *Sonic Writing. Technologies of Material, Symbolic and Signal Inscptions*, Bloomsbury, New York-London.
- MALLOCH, Joseph e WANDERLEY, Marcelo (2017), *Embodied Cognition and Digital Musical Instruments. Design and Performance*, in J. Malloch e M. Wanderley (a cura di), *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*, Routledge, London&New York: 440-449.
- MANDEL, Howard (2017), *Foreword*, in Butch Morris. *The Art of Conduction. A Conduction Workbook* (a cura di D. Veronesi), Karma, New York.
- MANNING, Peter (1985), *Electronic and Computer Music*, Oxford University Press, New York.

MARTINIS, Luciano (2012), *Conversazione con Giancarlo Schiaffini*, in “I suoni, le onde...”, Fondazione Isabella Scelsi, <http://isuonileonde.it/conversazione-con-giancarlo-schiaffini-luciano-martinis>, 30 dicembre 2020.

MASINI, Lara-Vinca (2007), *Giuseppe Chiari, il più fluxus degli italiani*, in “l’Unità” (Firenze/Toscana), 10 maggio 2007.

MASSAROTTO, Alberto (2018), *Cornelius Cardew in Rome. The experience of a discordant voice*, in A. Sbordoni e A. Rostagno (a cura di), *Free improvisation: history and perspectives*, LIM, Lucca: 43-50.

MASTROPIETRO, Alessandro (2018), *Roma-Firenze 1965: parallel debuts, audio documents and some thoughts on the experimental frame of the launch of Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, in A. Sbordoni e A. Rostagno (a cura di), *Free improvisation: history and perspectives*, LIM, Lucca: 23-41.

MATTIOLI, Valerio (2016), *Superonda. Storia segreta della musica italiana*, Baldini&Castoldi, Milano.

MERTENS, Wim (1983), *American Minimal Music. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Kahn&Averill, London.

MICELI, Sergio (1994), *Morricone, la musica, il cinema*, Ricordi/Mucchi, Milano.

MICELI, Sergio e MORRICONE, Ennio (2001), *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, Marsilio, Venezia.

MILA, Massimo (1977), *Breve storia della musica*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

MILA, Massimo (1999), *Maderna musicista europeo*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

MIRANDA, Eduardo e CASTET, Julien (2014, a cura di), *Guide to Brain-Computer Music Interfacing*, Springer, London.

MOONEY, James (2015), *Hugh Davies’s Electroacoustic Musical Instruments and their Relation to Present-Day Live Coding Practice: Some Historic Precedents and Similarities*, in “Proceedings of the First International Conference on Live Coding” (a cura di A. McLean et al.), ICSRiM, University of Leeds, Leeds: 53-62.

MOONEY, James (2017), *The Hugh Davies Collection: live electronic music and self-built electro-acoustic musical instruments, 1967–1975*, “Science Museum Group Journal”, 7/Spring, <http://journal.sciencemuseum.ac.uk>, 17 ottobre 2020.

MORI, Giovanni (2020), *Live Coding? What does it mean? An Ethnographical Survey on an Innovative Improvisational Approach*, Aracne, Roma.

MORRIS, Butch (1995), *Linear notes to Butch Morris. Testament: a Conduction Collection*, New World Records, Brooklyn (NY): 1-4.

MORRIS, Butch (2017), *The Art of Conduction. A Conduction Workbook* (a cura di D. Veronesi), Karma, New York.

MUMMA, Gordon (2008), *The ONCE Festival and How It Happened*, <https://brainwashed.com/mumma/once.htm>, 6 dicembre 2020 (Ed. or. *The ONCE Festival and How It Happened*, in “Arts in Society”, IV/2, Madison (WI), 1967).

MUNARI, Bruno (1995), *Dell'improvvisazione*, in “Quaderni della SIEM”, 9/2, Siem/Ricordi, Milano: 10.

NACHMANOVITCH, Stephen (2013), *Il gioco libero della vita*, Feltrinelli, Milano (Ed. or. *Free Play: Improvisation in Life and Art*, G.P. Putnam's Sons, New York, 1990).

NAKAI, You (2021), *Reminded by the Instruments. David Tudor's Music*, Oxford University Press, New York (NY).

NATTIEZ, Jean-Jacques (1987), *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Einaudi, Torino.

NETTL, Bruno (1974), *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*, in “The Musical Quarterly”, LX/1, Oxford University Press, Oxford: 1-19.

NETTL, Bruno (2001), *Improvisation*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (a cura di S. Sadie), MacMillan, London: 94-128.

NICHOLLS, David (1993), *Getting Rid of the Glue: The Music of the New York School*, in “Journal of American Studies”, 27/3, Cambridge University Press, Cambridge: 335-353.

NIELINGER-VAKIL, Carola (2015), *Luigi Nono: A Composer in Context*, Cambridge University Press, Cambridge.

NIELSEN, Palle (2015), *Social Aesthetics – What is it?*, in P. Nielsen *The Model*, Arken Museum of Modern Art, Ishøj: 78-80.

NORMAN, Katharine (1996, a cura di), *A Poetry of Reality. Composing with Recorded Sound*, “Contemporary Music Review”, 15/1-2, Harwood Academic Publisher, Reading (UK): 91-130.

NOVAK, David (2008), *2.5x6 Metres of Space: Japanese Music Coffeehouses and Experimental Practices of Listening*, in “Popular Music”, 27/1, Cambridge University Press, Cambridge (UK): 15-34.

NOVAK, David (2013), *Japanoise. Music at the Edge of Circulation*, Duke University Press, Durham (NC).

- NOVATI, Maddalena (2009), *Lo Studio di fonologia. Un diario musicale 1954-1983*, Ricordi, Milano.
- NYMAN, Michael (2005), *Towards (a Definition of) Experimental Music*, in C. Cox e D. Warner (a cura di), *Audio Culture Readings in Modern Music*, Continuum, New York: 209-220.
- NYMAN, Michael (2011), *La musica sperimentale*, Shake edizioni, Milano (Ed. or. *Experimental Music. Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974).
- OBRIST, Hans Ulrich (2015), *A Brief History of New Music*, JRP-Ringier, Zurich.
- PELLEGRINI, Alessandra Carlotta (2018), *Larry Austin, Franco Evangelisti and the GINC through the papers in the Evangelisti Archive*, in A. Sbordoni e A. Rostagno (a cura di), *Free improvisation: history and perspectives*, LIM, Lucca: 245-256.
- PERONI, Ludovico (2020), *Inside an Atmospheric Producer: the Conducted Improvisation*, in F. Scassillo (a cura di), *Resounding Spaces. Approaching Musical Atmospheres*, MIMESIS, Milano: 131-143.
- OLIVEROS, Pauline (2004), *Tripping On Wires: The Wireless Body: Who is Improvising?*, in "Critical Studies in Improvisation", 1/1, University of Guelph, Guelph (CAN): 1-7.
- OLIVEROS, Pauline (2005), *Deep Listening. A tposer's Sound Practice*, iUniverse, New York.
- OSMOND-SMITH, DAVID (1991), *Berio*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- PAREYSON, Luigi (2010), *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano (I ed. 1954).
- PERISSINOTTO, Luigi (2017), *Wittgenstein. Una guida*, Feltrinelli, Milano.
- PETERS, Deniz et al. (2012, a cura di), *Bodily Expression in Electronic Music. Perspectives on Reclaiming Performativity*, Routeledge, New York.
- PIEKUT, Benjamin (2014), *Indeterminacy, Free Improvisation, and the Mixed Avant-Garde: Experimental Music in London, 1965–1975*, "Journal of the American Musicological Society", 67/3, Univeristy of California Press, Oakland (CA): 769-823.
- PIZZALEO, Luigi (2014a), *MEV. Musica elettronica viva*, "Quaderni di Musica Realtà", 61, LIM, Lucca.
- PIZZALEO, Luigi (2014b), *Musica elettroacustica a Roma: gli anni sessanta*, Edizioni Accademiche Italiane, Roma.
- PIZZALEO, Luigi (2015), *Free Improvisation ad Figural Representation of Social Relationships. Musica Elettronica Viva 1967-1969*, in Conference "Compositional Aesthetics and the Political Goldsmiths College, 20-22 febbraio 2015, Goldsmiths/University of London, London.

- POLO PUJADAS, Magda (2018), *Philosophy of Music: Wittgenstein and Cardew*, in “Revista Portuguesa de Filosofia”, 74/4, Braga: 1425-1436.
- POTTER, Keith (1974-75), *Some Aspects of a Political Attitude: Cornelius Cardew interviewed by Keith Potter*, in “Contact: A Journal for Contemporary Music”, 10, Glodsmiths/University of London, London: 22-26.
- POUSSEUR, Henri (1957), *Zur Methodik*, in “Die Reihe”, III, Universal Edition, Wien: 46-88.
- PRATI, Walter (1999), *Tempo reale e improvvisazione*, in *Musica Tecnologia Interazioni*, “I Quaderni della Civica Scuola di Musica”, 14/26: 110-111.
- PRATI, Walter (2010), *All'improvviso, percorsi di improvvisazione musicale*, Auditorium Edizioni, Milano.
- PREVOST, Eddie (1995), *No Sound is Innocent: AMM and the Practice of Self-Invention*, Copula Press, Harlow (UK).
- PREVOST, Eddie (1996), *AMM e la pratica della auto-invenzione*, “Oltre il silenzio. Materiali per la musica contemporanea”, II/2, Roma: 31-34.
- PREVOST, Eddie (2020), *An Uncommon Music for the Common Man*, Copula/Matchless, Harlow (UK).
- PRINCIPATO, Maurizio (2011), *John Zorn. Musicista compositore esploratore*, Auditorium Edizioni, Milano.
- REASON, Dana (2002), *The Myth of Absence: Representation, Reception and the Music of Exerimental Women Improvisors*, PhD-Thesis, University of California, San Diego (CA).
- REED, Alexander (2013), *Assimilate. A Critical History of Industrial Music*, Oxford University Press, New York.
- REEVES, Christopher e WALKER, Aaron (2020), *The World's Worst. A Guide to the Portsmouth Sinfonia*, Soberscove Press, Chicago.
- REICH, Steve (1971), *Music as a Gradual Process*, “Source. Music of the Avant-Garde”, 10, Composer/Performer Edition, Sacramento (CA), (trad. it. *Musica come processo graduale*, in *La musica elettronica* (a cura di H. Pousseur), Feltrinelli, Milano, 1976).
- RESTAGNO, Enzo (1985), *L'ultimo Maderna, dalla struttura all'evento*. In M. Baroni e R. Dalmonte (a cura di), *Bruno Maderna. Documenti*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano: 163-167.
- ROADS, Curtis (1996), *The Computer Music Tutorial*, MIT Press, Cambridge (MA).

ROSENBOOM, David (1976, a cura di), *Biofeedback and the Arts: results of early experiments*, A.R.C. Publications, Vancouver.

ROSSI, Tommaso (2014), *Un improvviso riconoscersi. Appunti sull'esperienza improvvisativa dell'Ensemble Dissonanzen di Napoli*, in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca: 151-155.

ROY, Stephan (2003), *L'analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et propositions*, L'Harmattan, Parigi.

RZEWSKI, Frederic (1967), *A Photoresistor Mixer for Live Performance*, "Electronic Music Review", 4, Independent Electronic Music Center, Trumansburg (NY).

RZEWSKI, Frederic (1968), *Plan for Spacecraft*, in "Source. Music of the Avant-garde, 1966–1973", 3, University of California Press, Berkeley (CA): 66-68.

RZEWSKI, Frederic (1970), *Sound Pool*, in "Dissonanz", VI, Association suisse des musiciens, Zurich: 13-14.

SAINT-GERMIER, Pierre, PATERNOTTE, Cédric and CANONNE, Clément (2021), *Joint Improvisation, Minimalism and Pluralism about Joint action*, "Journal of Social Ontology", 7/1, De Gruyter, Berlino: 97-118.

SANGUINETI, Edoardo (1998), *Ex machina, ex homine*, in *Metafonie. cinquanta anni di musica elettroacustica* (a cura di F. Galante e L. Pestalozza), "Quaderni di Musica Realtà", 42, LIM, Lucca: 213-215.

SAWYER, R. Keith (2003), *Group Creativity. Music, Theater, Collaboration*, Psychology Press, New York-London.

SBORDONI, Alessandro (2014, a cura di), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca.

SBORDONI, Alessandro (2014), *Comporre interattivo. Una valida prospettiva*, in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca: 89-95.

SBORDONI, Alessandro (2018), *Composing as a dialogue*, in A. Sbordoni e A. Rostagno (a cura di), *Free improvisation: history and perspectives*, LIM, Lucca: 133-140.

SBORDONI, Alessandro e ROSTAGNO, Antonio (2018, a cura di), *Free improvisation: history and perspectives*, LIM, Lucca.

SCALDAFERRI, Nicola (1997), *Musica nel laboratorio elettroacustico. Lo Studio di Fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni cinquanta*, "Quaderni di Musica Realtà", 41, LIM, Lucca.

SCARLINI, Luca (2010, a cura di), *Corpi da musica. Vita e teatro di Sylvano Bussotti*, Maschietto Editore, Firenze.

- SCHIAFFINI, Giancarlo (2011), *E non chiamatelo jazz*, Auditorium Edizioni, Milano.
- SCHIAFFINI, Giancarlo (2014), *Nights at the Turntable* in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca: 113-119.
- SCHIAFFINI, Giancarlo (2017), *Immaginare la musica*, Auditorium Edizioni, Milano.
- SCHIAFFINI, Giancarlo (2018), *Errore e pregiudizio*, Auditorium Edizioni, Milano.
- SCHUILING, Floris (2014), *Compositions in Improvisation: The Instant Composers Pool Orchestra*, in “ACT – Zeitschrift für Musik & Performance”, 5/5: 1-23.
- SCHUILING, Floris (2016), *The Instant Composers Pool: Music Notation and the Mediation of Improvising Agency*, in “Cadernos de Arte e Antropologia”, 5/1: 39-58.
- SCHUILING, Floris (2019), *The Instant Composers Pool and Improvisation Beyond Jazz*, Routledge, New York.
- SCOTT, Richard (2014), *The Molecula Imagination: John Stevens, The Spontaneous Music Ensemble and Free Group Improvisation*, in F. Schroeder e M. Ó hAodha (a cura di), *Soundweaving: Writings on Improvisation*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge: 95-109.
- SHANKEN, Edward (2001), *Telematic Embrace: A Love Story? Roy Ascott's Theories of Telematic Art*, in “Timeline”, http://telematic.walkerart.org/timeline/timeline_shanken.html, 11 agosto 2021.
- SIDDAL, Gillian e WATERMAN, Ellen (2016, a cura di), *Negotiated Moments. Improvisation, Sound and Subjectivity*, Duke University Press, Durham/London.
- SIRON, Jacques (2005), *L'improvvisazione nel jazz e nelle musiche contemporanee*, in *Enciclopedia della musica* (L'unità della musica, vol. V), Einaudi, Torino: 737-756.
- SMALLEY, Denis (1996), *La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono* (I-II), in “Musica/Realtà”, XVII/50-51, LIM, Lucca.
- SMITH, Julie Dawn (2004), *Playing Like a Girl: The Queer Laughter of the Feminist Improvising Group*, in *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue* (a cura di D. Fischlin e A. Heble, Wesleyan University Press, Middletown (CT): 224-243.
- SMITH, Leo (1981), *Note sulla natura della musica*, Nistri-Lischi Editori, Pisa (Ed. or. *Notes: 8 pieces*, Kiom Press, Hamden, 1973).
- SMITH, Owen (1993), *Fluxus: A Brief History and Other Fictions*, in J. Jenkins (a cura di), *In the Spirit of Fluxus*, Walker Art Center, Minneapolis.

- SMITH, Owen (1998), *Fluxus: The History of an Attitude*. San Diego State University Press, San Diego.
- SOUSTER, Tim (1977), *Intermodulation: A Short History*, in “Contact: A Journal for Contemporary Music”, 17, Glodsmiths/University of London, London: 3-7.
- SOUTH, Alex e CRAIG, Richard (2012), *Sketches Towards a Performance of Cornelius Cardew’s Treatise*, in “The Drouth”, 41/Winter, CCA, Glasgow: 40-50.
- STANLEY, Thomas (2009), *Butch Morris and the Art of Conduction*, PhD-Thesis, University of Maryland, College Park (MD).
- STAPLETON, Paul e DAVIS, Tom (2021), *Ambiguous Devices: Improvisation, agency, touch and feedthrough in distributed music performance*, in “Organised Sound”, 26/1, Cambridge University Press, Cambridge (UK): 52-64.
- STEINBECK, Paul (2014), *Improvisation, Identity, Analysis, Performance*, in “American Music Review”, XLIV/1, Brooklyn College, New York: 16-19.
- STEINBECK, Paul (2018a), *Grande musica nera. Storia dell’Art Ensemble of Chicago*, Quodlibet, Macerata (Ed. or. *Message to Our Folks. The Art Ensemble of Chicago*, University of Chicago Press, Chicago, 2017).
- STEINBECK, Paul (2018b), “*Like a cake made from five ingredients*”: *the Art Ensemble of Chicago’s social and musical practices*, in A. Sbordoni e A. Rostagno (a cura di), *Free improvisation: history and perspectives*, LIM, Lucca: 3-13.
- STEINBECK, Paul (2018c), *George Lewis’s Voyager*, in N. Gebhardt, N. Rustin-Paschal e T. Whyton (a cura di), *The Routledge Companion to Jazz Studies*, Routledge, London&New York: 261-270.
- STEVENS, John (2007), *Search & Reflect: A Music Workshop Handbook*, Rockschool, London.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (1971), *Texte zur Musik (1963-1970)*, vol. 3, DuMont Verlag, Cologne.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (1978), *Texte zur Musik (1970-1977)*, vol. 4, DuMont Verlag, Cologne.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (2014), *Sulla musica*, Postmedia, Milano (Ed. or. *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews* (a cura di R. Maconie), Marion Boyars, London&New York, 1989).
- STOIANOVA, Ivanka (2014), *Karlheinz Stockhausen. Je suis les sons...*, Beauchesne, Paris.
- SZCZELKUN, Stefan (2018, a cura di), *Improvisation Rites: from John Cage’s Song Books to The Scartch Orchestra’s Nature Study Notes*, Routine Art Co, London.

- TAORMINA, Gianmichele (2008), *Intervista a Butch Morris*, http://www.jazzitalia.net/articoli/Int_Butchmorris.asp, 20 luglio 2020.
- TEITELBAUM, Richard (1976), *In Tune: Some Early Experiments in Biofeedback Music (1966-1974)*, in D. Rosenboom (a cura di), *Biofeedback and the Arts: results of early experiments*, A.R.C. Publications, Vancouver: 35-36.
- THOMPSON, Walter (2006), *Soundpainting. The Art of Live Composition. Workbooks 1-2-3*, www.soundpainting.com/workbooks, 10 dicembre 2020.
- TILBURY, John (1982), *La musica di Cornelius Cardew*, in B. Barbini (a cura di), *Numero e suono*, La Biennale di Venezia, Venezia: 158:164.
- TILBURY, John (2008), *Cornelius Cardew. A Life Unfinished*, Copula Press, Harlow (UK).
- TOOP, David (2002), *Frames of Freedom. Improvisation, Otherness and the Limits of Spontaneity*, in R. Young (a cura di), *Undercurrents. The Hidden Wiring of Modern Music*, Continuum/The Wire, New York-London: 233-248.
- THOMPSON, Dave (2017), *The Avant-Garde Woodstock: The International Carnival of Experimental Sound, 1972*, CreateSpace.
- TORTORA, Daniela (1990), *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, LIM, Lucca.
- TORTORA, Daniela (2017), *Il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, in “Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Azioni/Reazioni 1967-1969”, Die Schachtel, Milano: 41-44.
- TORTORA, Daniela (2020, a cura di), *The Theatres of Sylvano Bussotti*, Brepols, Turnhout (B).
- TOZZI, Tommaso (2017), *Pietro Grossi: il Capriccio al computer e la musica tele-cibernetica*, testo presentato al convegno “Pietro Grossi: arte e/o computer. Computer Music, Digital Art, Net Art, Visual Music”, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato (19 ottobre 2017), www.tommasotozzi.it/pdf/PietroGrossi-Lecture-CentroPecci-2017.pdf, 11 agosto 2021.
- TRUDU, Antonio (1992), *La scuola di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Ricordi, Milano.
- TURINO, Thomas (2008), *Music as Social Life. The Politics of Participation*, The University of Chicago Press, Chicago & London.
- TURINO, Thomas (2009), *Formulas and Improvisation in Participatory Music*, in *Musical Improvisation. Art, Education, and Society* (A cura di G. Solis e B. Nettl), University of Illinois Press, Urbana & Chicago: 103-116.

- VALENTI, Cristina (2008). *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Corazzano (PI).
- VALENTINO, Roberto (1986), *Le altre elettroniche*, in *Nuova Atlantide. Il continente della musica elettronica 1900-1986* (A cura di R. Doati e A. Vidolin), La Biennale di Venezia, Venezia: 79-101.
- VALLE, Andrea (2002). *La notazione musicale contemporanea: aspetti semiotici ed estetici*, EDT, Torino.
- VAN DER SCHYFF, Dylan (2013), *The Free Improvisation Game: Performing John Zorn's Cobra*, in "Journal of Research in Music Performance", Spring 2013.
- VIEL, Massimiliano (1990), *Formeltechnik, ponte tra inuito e memoria. Incontro con Karlheinz Stockhausen*, in "Sonus" II/1: 51-68.
- VILLA, Francesco (2016), *La coda dell'orecchio. Improvvisazione musicale collettiva*, CreateSpace.
- VILLARS, Chris (2007), *Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964-1987*, in "Music & Letters", 88/4, Oxford University Press, Oxford: 706-708.
- VINAY, Gianfranco (1991). *Il Novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti*, Storia della Musica 11, EDT, Torino.
- VINET, Hughues e DELALANDE, François (1999). *Interfaces homme-machine et création musicale*, Hermes, Parigi.
- VITALE, Maria Giorgia (2013), *Sul concetto di "Atmosfera". Intervista a Tonino Griffiero*, in "La critica", www.lacritica.net/griffero.htm, 2 febbraio 2021.
- VITALI, Maurizio (2004), *Alla ricerca di un suono condiviso. L'improvvisazione musicale tra educazione e formazione*, FrancoAngeli, Milano.
- WATSON, Ben (2013), *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*, Verso Books, London/New York.
- WHITEHEAD, Kevin (1998), *New Dutch Swing. An In-depth Examination of Amsterdam's Vital and Distinctive Jazz Scene*, Billboard Books, New York.
- WHITEHEAD, Kevin (2020), *Instant Composer Pool. History*, www.icporchestra.com/history, 26 aprile 2020.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1964), *Tractatus Logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Giulio Einaudi editore (Ed. or. *Logisch-Philosophische Abhandlung*, in "Annalen der Naturphilosophie", a cura di Wilhelm Ostwald, 14, 1921).

YOUNG, Gayle (1989), *The Sackbut Blues: Hugh Le Caine, Pioneer in Electronic Music*, National Museum of Science and Technology, Ottawa.

WANNAMAKER, Robert (2008), *The spectral music of James Tenney*, in "Contemporary Music Review", 27/1, Harwood Academic Publisher, Reading (UK): 91-130.

WANG, Ge (2017). *A History of Programming and Music*. In N. Collins e J. D'Esquivan (a cura di), *The Cambridge Companion to Electronic Music*, Cambridge University Press, Cambridge: 58-85

WATERS, Simon (2000), *Beyond the Acousmatic: Hybrid Tendencies in Electroacoustic Music*, in S. Emmerson (a cura di), *Music, Electronic and Media Culture*, Ashgate Publishing Company, Aldershot and Burlington: 56-83.

ZATTRA, Laura (2011), *Studiare la computer music. Definizioni, analisi, fonti*, Libreria Universitaria, Padova.

ZATTRA, Laura (2014a), *A colloquio con Roberto Fabbriciani*, in "Rassegna Musicale Curci", Curci, Milano: 45-51.

ZATTRA, Laura (2014b), *Alvise Vidolin interviewed by Laura Zattra: the role of the computer music designers in composition and performance*, in F. Sallis et al. (a cura di), *Live-electronic music. Composition, Performance, Study*, Routledge, London&New York: 83-100.

ZORN, John (2005), *The Game Pieces*, in C. Cox e D. Warner (a cura di), *Audio Culture Readings in Modern Music*, Continuum, New York: 196-200.

Ringraziamenti

Maurizio Agamennone (che sarebbe stato primo anche senza ordine alfabetico), Monica Benvenuti, Valentina Bertolani, Enzo Boddi, Lelio Camilleri, Francesco Canavese, Mario Carovani, Debora Chellini, Carla Chiti, Andrea De Marchi, Mila De Santis, Girolamo De Simone, Luciana Galliano, Andrea Gozzi, Renato Grieco, Giovanni Guaccero, Alberto Lofoco, Luca Lombardi, Elio Martusciello, Sabina Meyer, Johann Merrich, Maddalena Novati, Lorenzo Pallini, Luisa Santacesaria, Giulia Sarno, Kilian Schwoon, Bruno Stucchi, Luca Venitucci, Massimiliano Viel, Laura Zattra, Stefano Zenni.